

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Sumaya Lima Fagury

**A colagem como possibilidade de expressão feminista.
Uma Reflexão sobre design, feminismo e arte**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design, do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Denise Berruezo Portinari

Coorientador: Prof. Pedro Caetano Eboli

Rio de Janeiro

Março 2023



Sumaya Lima Fagury

**A colagem como possibilidade de expressão feminista.
Uma Reflexão sobre design, feminismo e arte**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design, do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio. Aprovada pela comissão examinadora abaixo assinada.

Profa. Denise Bezuerro Portinari

Orientadora

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. Nilton Gonçalves Gamba Junior

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. Carlos Guilherme Mace Altmayer

Departamento de Integração Cultural – ESDI UERJ

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho, sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Sumaya Lima Fagury

Graduada em Design pela UNISA – Universidade Estácio de Sá em 2019. Pós-graduada em História da Arte pela mesma instituição em 2020. Artista visual, membro do coletivo artístico Sociedade Brasileira de Colagem, membro do grupo de pesquisa Barthes e GILET (Grupo Interdisciplinar de Leitura e Estudos Transviados), integrados ao Laboratório de Representação Sensível do departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Durante o mestrado foi bolsista CNPq.

Ficha Catalográfica

Fagury, Sumaya Lima

A colagem como possibilidade de expressão feminista: uma Reflexão sobre design, feminismo e arte / Sumaya Lima Fagury; orientadora: Denise Berruezo Portinari; coorientador: Pedro Caetano Eboli. – 2023.
106 f.: il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2023.
Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Design. 3. Feminismo. 4. Arte. 5. Colagem. 6. Tradição oral. I. Portinari, Denise Berruezo. II. Eboli, Pedro Caetano. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. IV. Título.

CDD:700

Para Bianca, meu coração fora do meu corpo.

Agradecimentos

À minha família, pais, irmãos por todo apoio e compreensão.

Ao meu companheiro, Nuno, por sempre me incentivar a realizar meus sonhos.

À minha orientadora Denise Portinari, pelo estímulo e parceria.

Ao meu coorientador Pedro Eboli, pelas dicas, revisões, trocas e por seus comentários gentis.

À banca examinadora de qualificação – professor Gamba Junior, professor Guilherme Altmayer, professora Camila Puni, professora Simone Wolfgang, pelas leituras, referências, sugestões e incentivo.

À Camila Puni por ser uma mulher que levanta outras mulheres.

A todas as pesquisadoras, escritoras, teóricas, editoras que têm se empenhado em ampliar o conhecimento da teoria feminista.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelas bolsas de estudos e auxílio financeiro.

Aos colegas do grupo BARTHES por serem um lugar de respiro.

À Hannah Höch por ter me tocado com sua arte e ter sido a porta de entrada para me aprofundar na colagem.

À Rosana Paulino e Tereza D'Amico por terem nutrido a minha pesquisa e a minha criatividade com imagens e palavras emocionantes.

À escritora italiana Elena Ferrante por ter escrito a frase “diga a coisa como ela é”, meu mantra durante esse processo de escrita

Ao coletivo Sociedade Brasileira de Colagem por difundir a colagem e estimular novos artistas.

Às minhas colegas artistas Naiara, Letícia e Sacha por terem me concedido conversas tão proveitosas que se tornaram parte essencial da minha pesquisa.

A todos e todas amigos e amigas que me escutaram falar tantas vezes sobre minhas descobertas nessa jornada, pela paciência e conselhos sábios tão cheios de amor, pela leveza, trocas e torcida.

Resumo

Fagury, Sumaya Lima. **A colagem como instrumento de narrativa feminista. Uma Reflexão sobre design, feminismo e arte.** Rio de Janeiro, 2023, 106 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação se localiza no escopo dos estudos em design, um campo que historicamente participa da (re)produção simbólica de valores, crenças, identidades, comportamentos, e discursos normativos. Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa é fomentar reflexões a partir de estudos feministas e da arte, com a técnica da colagem e as noções da prática do cuidado de si, ao trazer para o campo do design a proposta de revisarmos nossas condutas projetuais, que sofre inflexões de gênero, classe, raça, e, portanto, não é universal nem neutra. Os caminhos traçados para conectar design, colagem e feminismo atravessam as imagens, narrativas e movimentos artísticos apresentados: obras de mulheres pesquisadoras, escritoras, professoras e artistas que se posicionaram de modo a desafiar o cânone artístico através da prática da tradição oral de mulheres (grupos de conscientização) e da prática do cuidado de si por meio do compartilhamento de experiências.

Palavras-chave

Design, feminismo, arte, colagem, tradição oral.

Abstract

Fagury, Sumaya Lima. **Collage as an instrument of feminist narrative. Thoughts about design, feminism, and art.** Rio de Janeiro, 2023, 106 p, Dissertação de Mestrado – Departamento de Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research is located in the scope of design studies, a field that historically participates in the symbolic production of values, beliefs, identities, behaviors, and normative discourses. In this sense, the objective of this research is to incite reflections based on feminist studies—and art, more specifically the collage technique and notions of the practice of self-care, by bringing to the field of design the proposal to review our designerly methodologies and practices, which suffer inflections from gender, class, race, and therefore is not universal and neutral. The paths traced to connect design, collage and feminism cross the images, narratives and artistic movements presented - works by women researchers, writers, professors, and artists who have placed themselves in a position to challenge the artistic canon through the practice of women's oral tradition. (Consciousness groups) and the practice of self-care by the sharing of experiences.

Keywords

Design, art, feminism, collage, oral tradition.

Sumário

1 Introdução	12
2 Um recorte da história da arte: o surgimento da colagem	24
2.1 Um outro modo de pensar a colagem.....	27
2.2 Projetos e movimentos artísticos feministas	31
2.3 Miriam Schapiro / Melissa Meyer e as <i>femmagistas</i>	42
3 O lixo vai falar.....	50
4 A colagem como prática do cuidado de si e expressão de resistência feminista.....	62
5 Interloquções e trocas com as colagistas	79
Considerações Finais.....	99
REFERÊNCIAS.....	103

Lista de Figuras

Figura 01 – Imagem do convite da exposição *Womanhouse*, 1972, Fonte: Pennsylvania State University _____ 33

Figura 02 - Imagem da capa e contracapa do catálogo da exposição *Womanhouse* (1972) com lista de obras e artistas participantes. Design do catálogo: Sheila Levrant de Bretteville. Fonte: Pennsylvania State University. _____ 34

Figura 03 - Judy Chicago Menstruation Bathroom, *Womanhouse*, 1972. Fonte: Pennsylvania State University-----35

Figura 04 - Sandra Orgel, Linen Closet, *Womanhouse*, 1972. Fonte: Pennsylvania State University _____ 35

Figura 05 - Judy Chicago, Cock and Cunt play, *Womanhouse*, 1972. Fonte: Pennsylvania State University. _____ 36

Figura 06 - Cartaz usado para divulgação da conferência *Women in design: the next decade*. Por Sheila de Bretteville, 1975. Fonte: sheilastudio.com - ----- 39

Figura 07 - Foto do colar com pingente *eyebold*, criado por Sheila De Bretteville, 1978. Fonte: documents.alexanderstreet.com ----- 39

Figura 08 - Sheila Levrant de Bretteville segurando o jornal *Everywoman*, 1970 _____ 40

Figura 09 - Página central do jornal feminista *Everywoman*, diagramado por Sheila de Bretteville, 1970 _____ 40

Figura 10 - Cartaz de anúncio para a Cal Arts School of Design, 1970, criado por Sheila de Bretteville ----- 41

Figura 11 - Miriam Schapiro - The beauty of summer, 1975. Acrílica e tecido na tela - Collection of Beth Rudin De Woody. Fonte: Whitney Museum. Arquivo pessoal. _____ 46

Figura 12 - Miriam Schapiro – Heartland, 1985. Acrílica e tecido na tela. Fonte: Whitney Museum. Arquivo pessoal -----47

Figura 13 - Elaine Reicheck - Sampler (the ultimate) 1996. Bordado. Fonte: Whitney Museum, NYC. Gift of the State of Melva Bucksbaum – 2019. Arquivo pessoal. _____ 47

Figura 14 - Elaine Reicheck - Laura's Bikini. 1979. Colored pencil on graph paper, knitted cotton yarn mounted to paper. Fonte: elainereicheck.com.	48
Figura 15- Miriam Schapiro e Melissa Meyer manifesto – <i>Waste not want not: an inquiry into what woman saved and assembled</i> – 1978. Fonte: Revista Heresies – no1 vol. 4 – 1978-----	49
Figura 16- Estamira Gomes de Souza, Marcos Prado, 2004 -----	55
Figura 17- Imagem do filme Estamira, Marcos Prado, 2004 -----	56
Figura 18- The gleaners, Jean François Millet, 1857 -----	57
Figura 19- Trecho do documentário Os catadores e eu, Agnes Varda, 2000 <hr/>	58
Figura 20- Colagem Postal, Sumaya Fagury, 2022-----	59
Figura 21- Colagem Postal, Sumaya Fagury, 2022-----	60
Figura 22- Colagem Postal, Sumaya Fagury, 2022-----	60
Figura 23- Colagem Postal, Sumaya Fagury, 2022-----	61
Figura 24- Marcador de páginas, colagem analógica em papel cartão, Sumaya Fagury, 2022 -----	61
Figura 25- Colagem Postal, Sumaya Fagury, 2022-----	61
Figura 26- Tereza D'Amico, Yemanjá, rainha do mar, 1958-----	65
Figura 27- Tereza D'Amico, O semeador, 1965 -----	67
Figura 28- Tereza D'Amico em frente ao mural em relevo de sua autoria ----	69
Figura 29- Tereza D'Amico em exposição individual -----	70
Figura 30-Rosana Paulino Parede da memória, 1994-2015-----	72
Figura 31-Rosana Paulino, Assentamento, 2013 -----	74
Figura 32- Rosana Paulino, detalhes da obra Assentamento, 2013 -----	75
Figura 33- Rosana Paulino, série tentativa de criar asas, década 2000 --	77

Figura 34-Rosana Paulino, foto da artista -----	78
Figura 35- Foto da mesa de Sumaya Fagury, acervo pessoal 2021 -----	85
Figura 36 – Sumaya Fagury, sem título, 2021 -----	86
Figura 37- Sacha, colagem analógica, Queer, 2017-----	88
Figura 38- Sacha, colagem analógica, Marcas, 2018-----	88
Figura 39- Mesa de trabalho da artista Naiara, acervo pessoal -----	89
Figura 40 – Naiara, colagem analógica, não dá para ser sem dor, 2020 --	89
Figura 41- Naiara, colagem analógica, sem título, 2020 -----	90
Figura 42 -Letícia, colagem analógica, sem título, 2021 -----	91
Figura 43- Letícia, colagem analógica, sem título, 2021 -----	92
Figura 44 – Reunião do Clube de colagem BSB, 2018 -----	98
Figura 45- Reunião do Clube de colagem BSB, 2019 -----	98
Figura 46- Aline Souza entrega a faixa presidencial ao atual Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, 2023, -----	102

1

Introdução

Teoria feminista é o que fazemos quando vivemos nossa vida como feministas.

Sara Ahmed

Quando decidi que a vida acadêmica seria o caminho que eu gostaria de trilhar, penso que, a princípio, essa decisão foi motivada por um sentimento de raiva, frustração e muitos questionamentos. Na época, eu estava terminando a minha graduação em design e, para o trabalho final de conclusão de curso, pesquisei sobre publicações independentes e *zines* feministas criados a partir da técnica colagem. Lembro-me com clareza de ter lido pela primeira vez a respeito da artista alemã Hannah Höch como referência feminina e, possivelmente, uma das criadoras da fotomontagem dadaísta em 1918 em Berlim. À medida que eu avançava na busca de referências artísticas femininas e estudava sobre a história da arte, mais especificamente, história da colagem, fui compreendendo que a frustração que eu sentia por encontrar muito mais nomes masculinos que validassem e representassem o meu objeto de estudo precisava ser transformada em alguma outra coisa.

Foi por necessidade pessoal de aplacar a raiva de saber que tantas mulheres artistas foram invisibilizadas e injustiçadas nas suas trajetórias, de sentir na pele tantas vezes o sexismo, de ter a sensação de viver em constante questionamento pela forma que o mundo social está organizado, e, também, por muita vontade de contribuir com conhecimento científico para o campo do design, que comecei o curso de mestrado.

Nessa rota, rumo ao mestrado, encontrei apoio da professora e pesquisadora Camila Olivia de Melo, que conheci através da minha orientadora Denise Portinari. A tese de Camila sobre *zines* feministas, me abriu os olhos e aguçou a minha curiosidade para investigar a relação histórica e genealógica entre colagem e feminismo. As conversas que

tivemos sobre feminismo, colagem, arte, sem dúvidas, foram a semente do meu processo de crescimento artístico e feminista, e também me estimularam na jornada de examinar do porquê tantas mulheres utilizaram a colagem como forma de expressão artística.

Reconheço que nesta jornada o estímulo também emergiu de outras fontes. Penso nas reuniões do grupo Barthes, nas trocas com colegas de laboratório, nos textos indicados pela minha orientadora Denise Portinari, nos comentários tão enriquecedores do meu coorientador Pedro Eboli... Enfim, influências significativas não só para a minha pesquisa, mas, sobretudo, para o meu amadurecimento e transformação pessoal, porque sinto que através deles pude acessar lugares em mim que precisavam ser descobertos.

Eu não sei dizer exatamente quando me tornei feminista, talvez sempre tenha sido; me recordo que, desde a infância, embora eu não soubesse nomear, me incomodava presenciar comportamentos sexistas e racistas, os comentários eram sempre os mesmos: - ele faz isso porque é homem; - o homem tem suas necessidades; - isso aconteceu por causa da roupa que ela estava vestindo; - você não pode agir assim porque é uma garota; - a mulher tem que ser submissa ao homem; - você questiona demais e traz assuntos desconfortáveis etc. O que eu sei é que esse processo de me tornar feminista foi trilhado por caminhos que me levaram a experiências nem sempre agradáveis, fragmentos de situações que foram agregadas e costuradas, como uma colcha feita de retalhos, porções de fases da vida que, como numa colagem, me transformaram na mulher feminista que sou hoje.

Considero importante mencionar que sou uma mulher branca, classe média, domiciliada em uma região considerada nobre no Rio de Janeiro, artista, pesquisadora e mãe. Penso que todos esses recortes sobre mim não podem ser isolados, uma vez que eles estabelecem parâmetros na forma como sou vista e de como me coloco no mundo. Nesse sentido, compreendo que as portas que se abrem e se fecham para a minha passagem não são as mesmas que se abrem e se fecham para outras corporalidades femininas consideradas inadequadas, inapropriadas e incompatíveis com o estatuto de normalidade estabelecido pela sociedade,

“corpos abjetos, socialmente marginalizados, estigmatizados e tidos como ameaças à disciplina estabelecida pelo que é “natural” (ALTMAYER, 2020, p.146 in BECCARI, M.; PRANDO, F. *Bordas: Transversalidades discursivas em arte e design*).

A professora e escritora estadunidense Garland-Thomson¹ descreve o desajuste como “uma relação incongruente entre duas coisas: um pino quadrado em um buraco redondo” (THOMSON, 2011, p.592). Quando há uma tentativa de se ajustar a uma norma que não é moldada para se ajustar a seu corpo, você cria uma incongruência, ou seja, a existência de alguns corpos e mecanismos de poder é um condicionamento à incongruência de outros corpos. Para completar esse pensamento, Sara Ahmed (2022) reflete sobre a “heterossexualização” dos espaços públicos, um mecanismo que funciona como uma forma de conforto público que acomoda algumas corporalidades, e outras não

a “heterossexualização” dos espaços públicos, como as ruas, é naturalizada pela repetição de diferentes formas de conduta heterossexual (as imagens em outdoors, as músicas tocadas, as demonstrações públicas de afeto heterossexual etc.), um processo que muitas vezes passa despercebido por sujeitas/os heterossexuais. As ruas registram a repetição de atos, assim como a passagem de alguns corpos e não de outros. (AHMED, 2022, p.205)

Pensando nessas corporalidades marginalizadas e consideradas incongruentes, busco apresentar na minha pesquisa um feminismo alicerçado no conceito de interseccionalidade². Me identifico com a frase da escritora e pesquisadora holandesa Flávia Dzodan, 2011 “*My feminism will be intersectional or it will be bullshit*”³ e a carrego como estandarte na

¹ “Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept”. *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, v. 26, n. 3, 2011.

² Interseccionalidade – expressão cunhada por Kimberlé Creenshaw, em 1989. Entretanto, muitas feministas já debatiam e traziam à tona discussões que colaboraram para a formulação do conceito como conhecemos atualmente. A interseccionalidade defende que não podemos analisar os grupos e as opressões as quais estão submetidos isoladamente, mas sim sobrepondo as vivências e dando luz à complexidade em torno de cada experiência. (CORTÊS, 2022, p.12)

³ “Meu feminismo será interseccional ou será uma grande besteira”- Flávia Dzodan, *Tiger Beatdown*, 10 out. 2011. Tradução nossa.

minha jornada de investigação sobre como o feminismo através da arte, da colagem, do design, pode questionar os mecanismos de poder. Acredito que o sexismo, a exploração sexual e a opressão sexual não podem ser dissociadas do racismo. É sobre esse tipo de feminismo que intenciono tratar nesta dissertação: um feminismo que abarque uma pluralidade de existências e subjetividades e que se movimenta produzindo ações de contraconduta.⁴

Meu objetivo com este trabalho é investigar o que as teorias feministas podem trazer para uma discussão mais ampla da colagem como uma estratégia de contraconduta na prática artística feminista. Seria a própria identidade feminista uma colagem de experiências que nos constituem de nós mesmas? De que modo o feminismo atravessa (se atravessa) o trabalho artístico das colagistas que pretendo entrevistar e analisar? Como a arte, através da colagem e do design, olha para corpos e assuntos “desimportantes”, corpos transexuais, negros, andróginos, dissidentes, com limitações físicas, corporalidades que fogem à norma, corporalidades consideradas refugos, resíduos, descarte, e lhes atribui importância?

Penso que trazer o feminismo para essa discussão é pensar formas de conceber um design que produz mudanças na sociedade. Como reflete Altmayer (2016):

Interessa criar estratégias contranormativas e pensar o design por um viés político que reconhece que a atividade projetual não está descontextualizada, tampouco desligada da subjetividade de quem a realiza.

⁴ Contraconduta é um termo proposto por Michel Foucault (2008) em seu trabalho *Segurança, Território e População*. A conduta, nas palavras do filósofo, é a atividade de conduzir, de um conduzir a si mesmo a partir de condutas estabelecidas. A contraconduta seria, portanto, um conjunto de posições críticas, formas, tramas de resistência às formas de poder que conduzem estas condutas. Foucault criou o termo para explicar as diferentes formas adquiridas pelas lutas antipastorais a partir do século XII, essencialmente antigovernamentais, de caráter muitas vezes não violento, marginais a regras dominantes da igreja, para criar novas formas de governo do próprio corpo e existência em desacordo com a governança pastoral. (ALTMAYER, 2016, p.11)

Mario Moura (2022) nos alerta para o perigo do chavão modernista – o melhor design é o design invisível e neutro – uma vez que o design produz não apenas modos de representar, mas maneiras de articular conceitos de classe, raça e gênero, “questões que tendem a ser tratadas como exteriores e não como peças identitárias cruciais, que formam e reformam o design a partir de dentro” (MOURA, 2022, p.11)

Na presente dissertação, traço alguns caminhos para conectar design, arte, feminismo, colagem e tradição oral das mulheres, palavras-chave da minha pesquisa. Primeiro, quis investigar as origens da colagem na história da arte, como a técnica se desenvolveu, quem eram as pessoas que trabalhavam com a técnica e de que forma trabalhavam. Nesse percurso, os estudos sobre os movimentos de vanguarda de Annateresa Fabris (2011) me ajudaram a compreender como o cubismo e o futurismo introduziram na arte materiais heterogêneos, e como a fusão desses materiais, rejeitados pela arte tradicional, foram o fundamento da ideia da colagem, tão bem aproveitada pelo grupo dadaísta em Berlim, que transformou a técnica em fotomontagem.

Depois, percebi que precisava ir além e, por esse motivo, faço um alerta ao/à leitor(a): apesar de apresentar um breve percurso histórico da colagem na história da arte, não é nele propriamente que desejo me deter. Não diminuo sua importância, mas proponho, nas próximas linhas, um modo diferente de pensarmos a colagem. Me interessa que enxerguemos a colagem como uma operação que vai além de uma técnica artística baseada no uso do papel, da tesoura e da cola. Proponho pensar a colagem como um instrumento de contraconduta que envolve processos de subjetivação, como um tipo de expressão que contribui para a construção do *Eu* de uma forma não normalizadora; a colagem como arte gerada pelas nossas vivências de mundo.

Aí reside a importância de construirmos uma genealogia feminista fundamentada também na tradição oral, para compartilharmos umas com as outras os nossos relatos do que significa ser mulher, além de desenvolvermos planos de resistência através da arte, do design e do cuidado de si.

Tendo esse aspecto de *re-visão* do conceito de colagem em mente, apresento exemplos de como a tradição oral feminina forjou movimentos feministas na década de 60 nos Estados Unidos, dentre eles, a *Womanhouse*. Esse projeto artístico é voltado para o fortalecimento de mulheres artistas e para suas experiências pessoais como instrumento de ações coletivas políticas e sociais. Descobri a *Womanhouse* através do trabalho de pesquisa “Descolando Gênero e Sexualidade: uma investigação sobre processos feministas de subjetivação e o fenômeno do *Consciousness-Raising*” por Eva Celém (2019), companheira do grupo Barthes.

A partir dessa curiosidade inicial que surgiu com o trabalho de Celém, explorei outros caminhos como, por exemplo, a descoberta do movimento Pattern & Decoration (1977) e o estudo das artistas e educadoras Miriam Schapiro e Melissa Meyer, que também desenvolveriam o manifesto feminista *Waste not, want not: an inquiry into what woman saved and assembled* (1978), uma referência para a identificação da prática da colagem em obras de arte feitas por mulheres ainda no século XIX. Schapiro e Meyer sustentam que a cultura artística das mulheres é estruturada com base no que é a *femmage*, conceito que exploraremos mais adiante, nos levando a compreender a colagem dentro da estrutura da vida doméstica das mulheres, para além dos limites da arte moderna. Schapiro e Meyer também pontuam que as primeiras *femmagistas* sempre colecionaram e reciclaram objetos, porque as sobras serviam de material para suas necessidades artísticas. Elas reaproveitavam e remodelavam materiais do seu cotidiano e davam a eles uma nova voz.

No rastro dessas reflexões, encontro a figura do *chiffonier*⁵, personagem emblemático na obra de Walter Benjamin (1842 – 1940), incorporado em seus escritos através da leitura da poesia de Baudelaire e analisado pela filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006), que o conecta com

⁵ *Chiffonier* ou *Lumpensammler* - catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perde. GAGNEBIN, 2006, p. 53

a imagem do artista contemporâneo. A identificação do *chiffonier* com a nova figura do artista nos interessa particularmente pela conexão que fazemos com as *femmagistas* de Schapiro e Meyer.

Ainda pensando na figura do *chiffonier*, o catador de lixo das grandes cidades, faço um recorte sobre quais corporalidades são comparadas a refugo e restos da sociedade, sobre quem determina o que é lixo e de que modo pode haver uma política envolvida nessa recomposição do desimportante em importante.

Em seguida, apresento duas artistas que atravessaram o meu caminho durante o período de pandemia e pesquisa acadêmica: as brasileiras Tereza D’Amico (1914 – 1965) considerada a precursora da colagem no Brasil, e a paulistana Rosana Paulino (1967 -).

Inicialmente, no meu documento para exame de qualificação, eu havia incluído a artista alemã dadaísta Hannah Höch (1889- 1978). Höch, desde o começo da pesquisa, foi para mim uma grande referência de figura feminina na colagem, especialmente por ter se destacado em meio a um grupo de artistas essencialmente masculino que a tratava de forma sexista. No grupo dos dadaístas, Höch era reduzida por alguns à “boa garota que traz sanduíches”, entretanto, foi uma artista e designer grandiosa e com um acervo artístico frutífero; produzia não só colagens, mas pintava e escrevia poesia. Minhas intenções mudaram quando frequentei a exposição *Um defeito de cor*, em novembro de 2022, no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Comecei a olhar mais atentamente para as obras das artistas que havia selecionado e percebi que a história que eu queria contar era a história da colagem que atravessa artistas brasileiras.

Senti que as obras de Tereza D’Amico e Rosana Paulino me tocaram de maneira mais profunda, porque falam da história do meu povo, da minha cultura, de onde grande parte da minha subjetividade foi formada, a Bahia, o povo africano, o meu sangue indígena por parte de mãe... Por isso, decidi soltar Hannah Höch um pouco e me permiti alojá-la num espaço muito especial no meu repertório artístico.

Ao observar o percurso dessas artistas que trago no capítulo 4, no qual falarei sobre materializar experiências de vida em colagem, faço uma conexão com o pensamento do filósofo Walter Benjamin (1892-1940),

quando menciona a importância de registrar e deixar a história aberta. Para Benjamin, nada do que aconteceu no passado pode ser dado como encerrado. O filósofo propõe uma releitura da história a contrapelo, que é justamente iluminar o tempo presente a partir dos acontecimentos do passado, desenterrando os refugos, os descartes e os resíduos da história. Interessa revelar o que se encontra oculto para recuperar o que foi esquecido pelo tempo e olhar com atenção para os elementos esquecidos, nomeados pelo filósofo de “objetos rastros”. Os rastros podem ser selos, cartas, fotografias antigas, objetos *vintage* numa feira de antiguidades, catálogos de propagandas etc., ou seja, registros que são dotados de uma relevância história e arqueológica. Didi-Huberman diz sobre esse método de investigação do passado:

todo objeto arqueológico, ao se presentificar materialmente, invoca a interpretação de um passado que se perdeu e, ao mesmo tempo, tem potencial para desordenar nossa interpretação do próprio presente, nem que seja por meio de um mero detalhe. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.117)

O que Benjamin propõe é que os objetos rastros não devem entrar numa categoria de abstração do pensamento, pois têm em sua essência a capacidade de produzir choques temporais: uma nova imagem nasce da mescla do passado com o presente. Esse choque é a montagem, a colagem.

Por fim, o que intenciono apresentar neste trabalho é a narrativa da minha visão de feminismo e colagem construída também durante a pandemia de COVID-19 e durante o governo genocida do presidente Jair Messias Bolsonaro, um período que considero trágico de muitas maneiras, entre elas pelo modo como o governo federal lidou com a pandemia de maneira perversa e leviana, levando a tantas mortes que poderiam ter sido evitadas. A pandemia também potencializou formas pelas quais nossos corpos são policiados e governados, através do distanciamento social, o uso de máscaras, o medo, as perdas, a falta de vacinas, todos esses fatores que evidenciaram as nossas fragilidades em todas as áreas da vida, principalmente a dos que estão na base da pirâmide social, os mais necessitados, que não puderam desfrutar de cuidado e segurança.

Comecei esse mestrado em 2020 no princípio da pandemia COVID-19, encontrando meus colegas e professores apenas por telas, sem nunca ter frequentado o *campus* da universidade nesses dois anos. Depois, também fui contaminada pelo vírus SARS-CoV2, e claro que toda essa situação pandêmica impactou o funcionamento do meu corpo, do meu intelecto, da minha arte e do que havia planejado para a minha pesquisa.

A princípio, a minha proposta era viabilizar oficinas de colagem com algumas artistas da Sociedade Brasileira de Colagem. Trata-se de um coletivo de colagistas do qual faço parte. Ele surgiu no Rio de Janeiro e depois se estendeu para outros Estados brasileiros, com o objetivo de discutirmos juntas sobre o que significa ser mulher e artista, sobre a conciliação da vida doméstica x arte e sobre como a colagem nos fortalece na prática do feminismo. A intenção era a de formar um grupo sólido, como propõe bell hooks⁶

Grupos de autoconsciência e de reuniões privadas ou públicas precisam voltar a ser um aspecto central da prática feminista. As mulheres precisam de espaços onde explorar íntima e profundamente todos os aspectos da experiência feminina, incluindo nosso relacionamento com a produção artística. (HOOKS, 1995 p.241),

Entretanto, o surto de COVID impossibilitou nossos encontros presenciais. Nem todas estavam vacinadas, tínhamos medo de sair de casa e estávamos exaustas de uma vida só por telas e encontros virtuais.

Frustrada por não conseguir dar andamento ao cronograma planejado, abandonei o projeto da oficina, mas persisti na ideia de ter algum relato dessas mulheres sobre como seus trabalhos artísticos produzidos com a técnica da colagem são impactados (se são impactados) pelo feminismo, e o que cada uma delas pensa sobre a colagem; por isso, elaborei um questionário *on-line* com 5 perguntas que enviei para 6 artistas. Mais uma vez precisei recalcular a rota, pois, após o meu exame de qualificação, a banca examinadora sugeriu que o questionário fosse

⁶ A escritora nasceu como Gloria Jean Watkins mas escolheu usar como pseudônimo os nomes de sua mãe e de sua avó grafado em letras minúsculas como forma de criticar a autoridade da autoria e dar destaque ao conteúdo de sua escrita e não à sua pessoa.

substituído por uma entrevista, e eu finalmente consegui viabilizar os encontros.

As conversas aconteceram no formato *on-line*, já que todas nós estamos em cidades diferentes, com duração de 1h30 a 2h cada. Optei por ouvir cada uma das artistas individualmente, para que tivessem mais liberdade de contar sobre si e sobre seus processos criativos. Inicialmente, elaborei um roteiro para guiar as conversas, depois deixei que acontecesse de forma livre, como num bate-papo entre amigas. Com a autorização de todas as participantes, os áudios das reuniões foram gravados e, ao fim de cada encontro, eu anotava as minhas impressões do que havia sido compartilhado ali. Observei, em nossas falas, um detalhe: estávamos aliviadas e esperançosas para viver 2023 num país liderado por um presidente que não Jair Messias Bolsonaro⁷, e aqui faço um adendo: considero importante ambientar o cenário político do país enquanto estive mergulhada nessa pesquisa.

O governo Bolsonaro foi marcado por um projeto político de extrema direita que, desde o princípio, instigou uma hostilização ao Partido dos Trabalhadores, atribuindo à esquerda uma conduta moral degenerada – os homossexuais, feministas abortistas, pedófilos. Além disso, nunca hesitou em empurrar os direitos das mulheres (que já não eram substanciais) para um lugar de desimportância e criou o Ministério da mulher, da família e dos direitos humanos, colocando, em sua liderança, a pastora Damares Alves. Como é sabido, trata-se de uma mulher que fundamenta suas ações em ideologias conservadoras e de cunho cristão, na produção de programas que valorizam o fortalecimento do vínculo conjugal. Entretanto, nesse caso, o único matrimônio considerado digno é o heterossexual, o que nos faz compreender que família de mães solo e famílias homoafetivas nunca se encaixaram nos arranjos do governo.

No que diz respeito aos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres, sempre houve uma movimentação para arruinar o pouco que conseguimos no campo. Agora mesmo, 7 de dezembro de 2022, enquanto

⁷ No dia 30 de outubro de 2022 em sua segunda disputa presidencial, Jair Messias Bolsonaro (PL), foi derrotado no segundo turno pelo ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva (PT), num dos pleitos mais acirrados do país.

escrevo estas linhas, está em votação na câmara dos deputados o projeto de lei PL 478/2007 que dispõe sobre “O estatuto do nascituro e outras providências”. Este projeto defende que a vida se inicia desde a concepção, e propõe o “direito à vida, à integridade física, à honra, à imagem e a todos os demais direitos da personalidade” do feto, a partir do momento em que é concebido. O estatuto tem o objetivo de anular as permissões legais, previstas no código penal, que permitem a interrupção da gravidez como em caso de gravidez por estupro, risco de vida da mulher e em caso de anomalias graves (fetos anencéfalos, ou seja, sem cérebro).

Em junho de 2022 o caso de uma garota de 10 anos, grávida após ter sido estuprada, ganhou repercussão na mídia quando a matéria saiu pelo veículo de notícias *The Intercept Brasil*. A menina foi levada ao hospital pela mãe para realizar o procedimento de retirada do feto, já que a lei brasileira garante esse direito em gravidez resultante de violência sexual sem exigir autorização judicial, entretanto, a equipe médica se recusou a realizar o procedimento, o que fez com que o caso chegasse ao Ministério Público. A promotora de justiça Mirela Dutra Alberton, fez o pedido do acolhimento numa instituição para menores, solicitando que a menina ficasse longe da sua família, com o intuito de evitar que a mãe da menina realizasse o aborto por contra própria e induziu a garota a desistir do procedimento com frases extremamente violentas e desprovidas de humanidade, como “aguentaria ficar mais um pouquinho, para ele ter a chance de sobreviver, em vez de tirar da tua barriga e ver ele agonizando e morrendo?”. O movimento feminista articulou diversas manifestações e petições pressionando o legislativo para que os direitos da garota fossem cumpridos; um trabalho incansável e fundamental contra as políticas retrógradas do governo Bolsonaro, um fluxo de resistência que atuou estrategicamente no combate ao conservadorismo.

Não é novidade alguma que casos como este e tantos outros de violação dos direitos das mulheres aconteçam diariamente no Brasil. Segundo dados levantados pelo *transgender Europe* (TGEU), o Brasil permanece pelo 14º ano consecutivo como o país que mais mata mulheres trans no mundo. Femicídio, transfobia, violência sexual: são essas tragédias cotidianas estampadas nas páginas de notícias, que seguem

sendo agravadas pelo bolsonarismo. A professora Angela Arruda afirma que:

O movimento feminista foi, sem dúvida, um dos responsáveis pela politização da vida privada, ao desvendar as relações de poder embutidos no convívio entre homens e mulheres, na família, na cama, além da esfera pública em geral. (ARRUDA, 2000, p.335)

Justifica-se, assim, a pertinência desta dissertação, na disposição de contribuir para o campo do design com discussões que ampliem o repertório acadêmico feminista e produzam algumas reflexões e mudanças na sociedade. Cada texto que leio, cada encontro que frequento no grupo de pesquisa Barthes e cada seminário de que participo produzem em mim questionamentos a respeito de como o design pode ser um meio para a reflexão crítica e para a potencialização das práticas contra normativas.

Me interessa trazer para esta pesquisa reflexões a respeito das escolhas que fazemos diariamente sobre quem somos e como queremos ser vistos. Classe social, gênero, raça, religião e limitações físicas são marcadores sociais reforçados por leis, instituições e até mesmo por ambientes projetados por ações individuais e atitudes.

Acredito que artistas e designers produzem e reproduzem, através de atividades projetuais, artefatos e sistemas carregados de simbologia e discursos normativos, conceitos e interpretações da sociedade, mas é sempre válido termos em mente questões cruciais para a construção de um design inclusivo. Considero essencial refletirmos sobre quem consegue ser representado e quem consegue ter acesso ao que é criado. Meu convite aqui é o de examinarmos nossas práticas a fim de criarmos estratégias de resistência e abriremos espaços para corpos plurais; no design, na arte e no feminismo. Um convite para *queerizar* o design, “contaminar o design pelo *queer*”, que significa:

Problematizar a normatividade e potencializar a diferença, lá onde elas se produzem: nos dispositivos de saber e de poder, na performatividade dos discursos e das práticas, na materialização e partilha das (in)visibilidades – e nos seus pontos de fragmentação e fissura. (PORTINARI, 2017, p.14),

Denise Portinari em seu artigo “Queerizar o design” (2017) sugere um agenciamento do design para a produção de perspectivas contra normativas. Trazer esse discurso para a prática do design pode parecer desafiador, especialmente porque estamos tratando de um campo forjado em conceitos tradicionais. Entretanto, faz-se necessário pensar novos modos de comunicar e assimilar políticas de visibilidade, sendo necessária uma renovação no entendimento do campo.

Além disso, podemos utilizar as práticas projetuais como estratégia de resistência para descobrir maneiras de nos constituirmos sujeitos para além dos dispositivos de saber e de poder. Penso no que o filósofo Michel Foucault (1926 – 1984) chama de “linha de fora” não uma linha concreta que conseguimos ver a olho nu, mas uma linha imaginária que estamos sempre enfrentando quando decidimos transgredir a norma, ultrapassar os limites e exercer poder sobre nós mesmos.

2

Um recorte da história da arte: o surgimento da colagem

Muitos historiadores da arte defendem que a colagem surgiu com Picasso, Braque e Gris com os *papier collé*⁸, em 1912, durante o movimento cubista. Entretanto, existem estudos que situam o surgimento da colagem num período anterior. A crítica de arte moderna, Herta Wescher, em suas investigações sobre a *História del collage: del cubismo a la actualidad* (1977), afirma que no século XII os calígrafos japoneses escreviam as poesias a eles confiadas em pedaços de papéis e, depois, nesse mesmo suporte, colavam desenhos de flores, pássaros e ilustrações da natureza com outros papéis coloridos.

Posteriormente, aparecem no oriente novas artes com técnica de cortar e colar que remetem à colagem. Na Pérsia, no século XIII, surgem os trabalhos feitos em encadernações com couro, em que calígrafos e

⁸ expressão francesa associada à prática de colar diversos tipos de papéis de cores e tamanhos distintos nas superfícies das pinturas.

encadernadores se uniam para criar adornos luxuosos nas capas dos livros. Na Europa Ocidental, desde 1600, é predominante o recorte de papel de pergaminho e algumas obras em álbuns genealógicos. Depois, surgem os gabinetes de curiosidade do século XVII, que abrigavam coleções de mosaicos, quadros que aglutinavam materiais distintos como grãos de café, palha, papel, pedras etc.

De fato, há de se constatar que, como processo técnico, a colagem, *assemblage* e a composição de quadros com materiais artesanais figuram em múltiplas aparições no passado, porém, todos esses artefatos são considerados produtos de arte manual popular. Herta Wescher comenta que, somente no século XX, nas mãos dos pintores e artistas, é que a colagem se transformará em um novo meio de expressão artística. Em conexão com as investigações de Wescher, a historiadora de arte Marjorie Perloff (2018), em seus estudos sobre a origem da colagem, afirma que *collage* deriva do verbo francês *coller* e significa literalmente “colar”, “grudar”, “afixar”, como na aplicação de um papel de parede. Segundo Perloff, nesse sentido literal, a colagem foi praticada durante séculos em todo o mundo, entretanto, numa observação mais profunda da técnica, nota-se que os materiais utilizados para criar uma composição não apresentam muita semelhança com a estrutura das justaposições cubistas. Perloff também afirma que:

A composição de colagem, tal como se desenvolveu simultaneamente na França, Itália, Rússia e ligeiramente mais tarde na Alemanha e na América Anglo-saxônica, é distinta das “colações” do século XIX pelo fato de que sempre implica a transferência de materiais de um contexto para outro, ainda que o contexto original não possa ser apagado. (PERLOFF, 2018, p.102)

Louis Aragon⁹ complementa dizendo que a colagem como técnica artística começou a partir da inserção de materiais externos à pintura, afixados em outras composições.

⁹ La notion de *collage* est l'introduction [dans la peinture] d'un objet, d'une matière, prise dans le monde réel et par quo ile tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question. “*Collage* dans le roman et dans le film” (1965)

A noção de colagem é a introdução [na pintura] de um objeto, uma substância, tirada do mundo real e pela qual o quadro, quer dizer o mundo imitado, se acha totalmente posto em questão. (ARAGON,1965, p.119)

Não há dúvidas de que introdução da colagem na pintura trouxe desafios para a ideia convencional de representação ao subtrair o conceito de arte ideal que agrada aos olhos. A revelação trazida pela colagem gera um estranhamento na memória do espectador que tem seu sistema de referências costumeiro completamente mudado. Annateresa Fabris (2011) afirma que o princípio polimatérico – ou seja, a inserção de materiais heterogêneos provenientes do universo industrial e da sociedade de massa – foi o que alavancou a colagem.

Ao apropriar-se de fotografias, propagandas impressas, recortes de catálogos, jornais, folhetins populares, o artista desvia cada elemento do seu sentido primário para criar uma outra realidade e derrubar o mito da originalidade.

A utilização da colagem pelos cubistas, em combinação com as palavras utilizadas pelos futuristas, encontrará espaço para se desenvolver de forma inovadora entre o grupo dadaísta em Berlim, transformando-se em fotomontagem.

Segundo Annateresa Fabris (2011) e a historiadora Maud Lavin (1993), Hannah Höch (1889 -1978) situa o surgimento da fotomontagem em 1918, no tempo em que ela e o também dadaísta Raoul Hausmann (1886 – 1971) eram um casal e viajaram em um período de férias para Heidebrink. Lá, alugaram um quarto e a artista conta que havia, no quarto alugado, uma “oleografia emoldurada” do imperador Guilherme II. Um pouco acima da imagem do imperador, via-se um artilheiro que tinha colado no seu capacete um retrato de um homem. Essa sobreposição de imagens despertou em Höch e Hausmann um olhar atento para a justaposição de fotografias. Ao retornarem para Berlim, começam a trabalhar em composições a partir de fotografias e fragmentos de imagens encontradas em revistas e panfletos. Resolvem chamar a técnica de *fotomontagem*, pois preferiam o conceito de serem engenheiros da imagem a serem artistas. Afirmavam construir, montar, trabalhar de forma engenhosa em suas obras. Nesse mesmo período, ambos já frequentavam assiduamente as reuniões

do grupo dadaísta e, em junho de 1920, expõe suas fotomontagens na 1ª Internacional Feira-Dada de Berlim.

De acordo com Fabris e seus estudos a respeito dos movimentos de vanguarda, parece que o que mais importa aos dadaístas nesse momento inicial é, sobretudo, romper com a arte clássica, multiplicar pontos de vista e produzir novas interpretações da realidade. A fotomontagem destaca-se como possibilidade de expressão subversiva e crítica, e os dadaístas enxergam na arte uma ferramenta para protestar e politizar a cultura:

É o no interior desse debate que deve ser analisado o interesse do grupo de Berlim pela fotomontagem. Confrontados com uma expansão do campo visual sem precedentes, os dadaístas lançam mão da nova técnica para colocar em crise o sistema tradicional de representação, ao qual contrapõem uma superfície dotada de múltiplos centros, de sobreposições, de nexus nem sempre lógicos, contradizendo a lógica da fotografia e propondo uma percepção crítica do significado das imagens. (FABRIS, 2011, p. 136).

Para os dadaístas, a fotomontagem não se tratava de uma técnica disposta a pleitear novas leis estéticas, mas sim de buscar materiais diferentes dos comumente usados na arte, a fim de produzirem novos conteúdos que impulsionassem a arte como uma “arma de classe”, como se a fotomontagem tivesse a tarefa de “revelar relações, oposições, transições e intersecções da realidade social”. (FABRIS, 2011, p.150)

2.1

Um outro modo de pensar a colagem

*“não é no papel que você cria,
mas no seu interior,
nas vísceras e nos tecidos vivos”
Glória Anzaldúa*

Refletindo a respeito da gênese da colagem e de como a técnica se desenvolveu por meio de uma metodologia resultante da composição de fotografias e imagens sobrepostas, e de forma orgânica foi tradicionalmente posicionada na história da arte como um procedimento

artístico aprimorado por artistas homens, proponho neste capítulo, uma *re-visão* de como pensar a colagem.

Apresento aqui a noção de *re-visão* baseada nos escritos da poeta, crítica literária e teórica feminista Adrienne Rich (1929 - 2012) em seu ensaio “Quando da morte acordamos; a escrita como re-visão”, publicado originalmente em 1971 no livro *Feminist Literary Theory and Criticism*

Re-visão - o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – é para nós, mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. até que possamos entender as pressuposições em que estamos enraizadas, não podemos conhecer a nós mesmas. E essa vontade de autoconhecimento, para as mulheres, é mais do que uma busca de identidade: é parte de uma recusa de uma sociedade autodestrutiva dominada por homens. (RICH, 2017, p 66-67)

Esse texto de Rich foi escrito com o objetivo de confrontar o cânone literário hegemônico, uma entidade extremamente patriarcal. A escritora buscava declarar seu apoio às pesquisadoras, professoras, escritoras e editoras feministas que se posicionam “nas brechas desses ritos cavalheirescos”, “forjando ocasiões subversivas, compartilhando a descoberta de obras femininas encobertas pelo tempo” (RICH, 2017, p.64), entretanto, consigo enxergar linhas paralelas quando o assunto é cânone literário e história da arte. Acredito que sem os grupos de conscientização, base do movimento feminista, formado por uma rede de mulheres organizadas e dispostas a disputar o trabalho acadêmico e artístico tradicionalmente eurocêntrico e patriarcal, o conhecimento e arte produzidos por mulheres teriam permanecido invisíveis. A partir desse movimento de conscientização que nos direcionam a enxergar que mulheres artistas foram historicamente silenciadas, proponho o ato de *re-visar* a colagem como um instrumento de resistência do feminismo.

Re-visar para questionar a representatividade de artistas mulheres na história da arte, *re-visar* para dar voz à mulheres que foram apagadas, esquecidas, menosprezadas, *re-visar* para contestar a pretensão de uma arte, literatura e design universal e neutro, *re-visar* para *re-pensar* a

colagem como uma expressão artística que produz no sujeito um modo dele se constituir dele mesmo.

Quando nos damos conta de que o ato de *re-visar* nos impulsiona a experimentar novos modos de vida, compreendemos a importância de construirmos uma genealogia feminista, como um arquivo, a fim de organizarmos um registro de memórias e vivências para que nossas referências sejam não só de outras artistas, escritoras, pesquisadoras, mas, sobretudo, de nossas mães, avós, amigas e irmãs. Construir uma genealogia feminista para expandirmos o nosso horizonte artístico a fim de nos apoiarmos e encontrarmos autonomia e liberdade na nossa criação. Sobre isso, a escritora italiana Elena Ferrante¹⁰ diz:

As mulheres, no grande depósito da arte, estabelecido em sua maioria pelos homens, estão buscando há relativamente pouco tempo a significação e a maneira para dar uma forma própria àquilo que elas aprenderam a partir da própria experiência... Estamos já todas há tanto tempo dentro da jaula masculina e agora que esta jaula está cedendo uma mulher-artista deve ser absolutamente autônoma, a sua pesquisa não deve encontrar obstáculos, sobretudo se é inspirada no trabalho, no pensamento, de outras mulheres. Porque as apostas não estão mais sendo feitas dentro da longa e autoritária tradição estética criada pelos homens. A aposta é alta: contribuir para reforçar uma genealogia artística nossa que sustenta na inteligência, na elegância, competência, por riqueza de invenção e densidade emotiva, o confronto com a tradição masculina. (FERRANTE, 2018, n.p.)

Para mim, faz sentido que esse arquivo genealógico feminista se construa por meio da troca de experiências. Como lembra a escritora Argentina Tamara Kamenszain, a “sussurrante conversa de mulheres foi criando uma cadeia inquebrantável de sabedoria por transmissão oral que nunca foi reunida em livros” (KAMENSZAIN, 1983, p.2). É a tradição oral que enriquece nosso inconsciente e corporifica nossas subjetividades através da arte e dos movimentos feministas.

¹⁰ Elena Ferrante é uma escritora italiana que utiliza esse pseudônimo para manter sua identidade em segredo. Especula-se que seja uma tradutora. A autora só concede entrevistas por escrito e intermediadas por suas editoras italianas. Esse trecho citado faz parte da coluna escrita pela autora em 06/10/2018 para o jornal inglês The Guardian e foi traduzido para o português por Tatianne Santos Dantas.

Um bom exemplo de como a prática da oralidade entre mulheres funcionou como uma ferramenta de resistência e organização feminista foi o *Counciouness-Raising*. Na verdade, como a pesquisadora Eva Celém (2019) aponta em sua dissertação, o C-S foi uma prática utilizada nas lutas pelos direitos civis norte-americanos e apropriada e transformada por grupos feministas nos Estados Unidos na década de 60. Celém, em suas investigações, diz que o C-R nasceu com o objetivo de fazer as mulheres envolvidas identificarem seus problemas de forma estrutural e não pessoal, por isso assumiram o *slogan* “*the personal is political*”¹¹, já que estavam muito interessadas em uma prática que reintegrasse a vida pessoal com a vida coletiva. Segundo Celém, nos grupos de C-R, as mulheres se organizavam baseadas em uma metodologia: primeiro, escolhiam um tema, o “*subject matter*”, e elaboravam questões sobre a vida cotidiana; depois, cada uma respondia à pergunta em forma de depoimento, exemplificando o tema abordado com situações pessoais vivenciadas; e, por fim, separavam um tempo para juntas fazerem uma análise a fim de comparar as respostas, sempre com foco em encontrar o que havia de comum entre os depoimentos compartilhados. Como resultado desses encontros de C-R, surgiram muitos planos de ações políticas considerados essenciais para consolidar essa onda do feminismo americano e internacional, especialmente para o desenvolvimento de teorias do feminismo negro. Alguns desses planos se concretizaram em campo da arte, como a *Womanhouse* e o movimento *pattern and decoration*, e produziram conhecimento acadêmico com criação de revistas sobre literatura e arte feitas só por mulheres, cursos de arte voltados apenas para o público feminino etc.

¹¹ Título de um famoso artigo escrito por Carol Hanisch, publicado pela primeira vez em *Notes From the Second Year: Women's Liberation*, em 1970. Em uma nova introdução ao artigo, publicada em 2006, a autora afirma não ter sido a responsável pelo título do artigo, creditando-o às editoras do volume, Shulamith Firestone e Anne Koedt. (CELÉM, 2019)

2.2

Projetos e movimentos artísticos feministas

Ao iniciar este capítulo, gostaria de ressaltar a importância da pesquisa de mestrado da minha colega de laboratório, Eva Célem, para o desenvolvimento da minha própria pesquisa. Muito do que será relatado aqui é fruto de pesquisa documental e entrevistas feitas por ela em seu trabalho de campo nos EUA.

De acordo com as investigações de Celém, *Womanhouse* foi uma instalação feminista originada do “grude” de trabalhos artísticos materializados pelas vivências de algumas artistas e estudantes, que se uniram em colaboração para entenderem as relações entre o espaço doméstico e vida das mulheres fora de casa.

A instalação aconteceu nos Estados Unidos no ano de 1972, no período de 30 de janeiro a 28 de fevereiro e foi um projeto encabeçado pelas professoras e artistas Judy Chicago (1939-) e Miriam Schapiro (1923 – 2015). Chicago menciona, em um vídeo no *Youtube* de 2017 – chamado “*Judy Chicago on Womanhouse*” e feito em colaboração com o *National Museum of Woman in Arts* –, que decidiu se mudar para Fresno, cidade norte-americana do estado da Califórnia, porque não aguentava mais a cultura “macho” em que estava inserida na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), onde seus professores sempre ficavam horrorizados e criticavam qualquer conteúdo feminino nas suas obras.

Cansada de lutar contra a corrente, ela decide se mudar para Fresno e começa a procurar alunas interessadas em investigar e desenvolver um tipo de arte que não exigisse que elas disfarçassem seu gênero. Quinze mulheres se interessam pela proposta e, assim, segundo Chicago, surge “a primeira turma de arte feminista nos EUA”. Nesse mesmo vídeo, Chicago lembra que, por um ano inteiro, o programa de aulas na UCLA foi fundamentado em leituras sobre a história das mulheres e em livros e trabalhos de arte feitos apenas por mulheres. Nenhuma referência masculina foi inserida nas aulas. Ela queria que suas alunas entendessem

a importância de ser uma artista, se impor e ter seu próprio *studio*, além de estimular o uso livre dos materiais que desejassem para criar, já que, naquele período, segundo Chicago, “*materials and techniques were gendered*”¹² (CHICAGO, Judy. Judy Chicago on womanhouse. Youtube, 2017).

À medida que o curso em Fresno se desenvolve, Judy Chicago decide convidar a professora e artista Miriam Schapiro para participar das aulas. Schapiro havia sido recém-contratada na Califórnia para inaugurar, junto com seu marido, uma escola de arte chamada *California Institute of Arts*. Dessa parceria, surge a proposta para Judy Chicago integrar o quadro de professores na nova escola *Cal Arts*, com o seu já consolidado programa de arte feminista. Chicago aceita e leva com ela algumas de suas alunas de Fresno.

A nova professora e alunas integradas na *Cal Arts* encontram um problema de espaço para as aulas, pois a escola ainda estava em construção e não havia lugar disponível para as reuniões acontecerem. Chicago menciona que uma participante do grupo chamada Paula Harper sugere de alugarem uma casa para poderem desenvolver um projeto artístico que envolvesse a casa inteira: uma instalação feminista. Todas se animam com a proposta e, assim, nasce a *Womanhouse*.

Na *Womanhouse*, as professoras Schapiro e Chicago adotaram a metodologia de estudos coletivos e sessões de *Consciousness-Raising* para o desenvolvimento dos trabalhos artísticos. A casa, uma mansão estilo vitoriano, antiga e abandonada, foi completamente reformada por esse grupo de artistas e estudantes comprometidas com o projeto. Tinha 17 cômodos e cada cômodo foi transformado em uma instalação temática para comunicar ao público o descontentamento com o patriarcado e como um ambiente doméstico pode ser um espaço opressor para a mulher, ao mesmo tempo que um local em que ela consegue viver.

Cada uma das artistas que participou da *Womanhouse* escolheu um cômodo para desenvolver suas ideias. Entretanto, tudo era discutido em conjunto por meio das sessões de C-R para chegar ao tema a ser

¹² Materiais e técnicas eram qualificados por gênero – tradução nossa

explorado. Chicago menciona que uma das linguagens artísticas mais eficazes da *Womanhouse* foram as *performances*. Além das instalações em cada cômodo, o grupo usava a sala principal para apresentações teatrais e leituras que atingiam o público de forma impactante. Diz-se que cerca de 10.000 visitantes passaram pela instalação no período em que esteve ativa (1 mês). Paula Harper, a historiadora de arte apontada como a idealizadora do projeto, reflete sobre a instalação em um artigo escrito para o jornal feminista acadêmico *signs*, criado em 1975 e publicado pela University of Chicago Press:

As jovens estudantes não tinham muita experiência pessoal com o casamento tradicional e os papéis domésticos das mulheres. Entretanto, as ideias de todas nós, foram influenciadas pelo objetivo geral das feministas no final da década de 1960 de revisar a posição das mulheres na sociedade, chamando a atenção para suas opressões, e esta ideologia claramente compartilhada por muitos indivíduos envolvidos no projeto, deu a *Womanhouse* seu impacto. (HARPER, 1985, p. 762-781, tradução nossa) ¹³



Figura 01 – Imagem do convite da exposição *Womanhouse*. Fonte: Pennsylvania State University.

¹³ The young students did not have much personal experience of traditional marriage and homemaking roles of women. Nonetheless, the ideas of all were influenced by the general aim of feminists in the late 1960s to revise women's position in society by bringing attention to their oppression, and this ideology clearly shared by the many individuals involved gave *Womanhouse* its impact. Harper, Paula, *The First Feminist Art Program: A View from the 1980s*, *Signs*, vol. 10, no. 4, summer, 1985, pp. 762–781.



	The Nursery Shawnee Wollenman	Linen Closet Sandy Orgel	Lipstick Bathroom Camille Grey
	Shoe Closet Beth Bachenheimer	Personal Space Janice Lester	Necco Wafers Christine Rush
	Red Moon Room Mira Schor	Leath's Room from Colleen's Closet Karen LeCoq	Nancy Youdelman
	Painted Room Robin Mitchell	Nightmare Bathroom Robbin Schiff	
	Bridal Staircase Kathy Huberland		
Personal Environment Judy Huddleston	Dining Room Beth Bachenheimer Sherry Brody	Crocheted Environment Faith Wilding	
Leaf Room Ann Mills	Karen LeCoq Robin Mitchell Miriam Schapiro	Menstruation Bathroom Judy Chicago	
Dollhouse Room Sherry Brody Miriam Schapiro	Faith Wilding The Kitchen Robin Wetsch	Garden Jungle Paula Longendyke	
Performance Judy Chicago Kathy Huberland Judy Huddleston Sandra Orgel Christine Rush Nancy Youdelman Faith Wilding Shawnee Wollenman	Eggs to Breasts Vicki Hodgetts Aprons in Kitchen Susan Frazier		

Figura 02- Imagem da capa e contracapa do catálogo da exposição *Womanhouse* (1972) com lista de obras e artistas participantes. Design do catálogo: Sheila Levrant de Bretteville. Fonte: Pennsylvania State University.



Figura 03: Judy Chicago Menstruation Bathroom, *Womanhouse*, 1972. Fonte: Pennsylvania State University.



Figura 04: Sandra Orgel, *Linen Closet*, *Womanhouse*, 1972. Fonte: Pennsylvania State University



Figura 05: Judy Chicago, *Cock and Cunt play*, *Womanhouse*, 1972. Fonte: Pennsylvania State University.

Na virada do ano de 2021/2022, tive a oportunidade de passar três meses em Nova York em uma viagem pessoal, entretanto, aproveitei esse período que estive fora para me aprofundar na pesquisa, já que havia a possibilidade de frequentar a *New York Public Library* e diversos museus. Consegui um cartão de acesso da biblioteca como moradora da cidade e pude frequentar uma sala de estudos restrita ao público em geral, liberada apenas para pesquisadores acadêmicos. Eu costumava sair de casa cedo pela manhã e passava horas pesquisando no acervo da NYPL sobre os movimentos artísticos feministas que ganharam impulso a partir da *Womanhouse*. De acordo com as minhas investigações, um outro aspecto relevante da *Womanhouse* é o fato de o projeto ter sido o ponto de partida para as mulheres envolvidas desenvolverem estratégias de resistência feminista em outras áreas. Foi através dessas investigações na NYPL e

visitas ao Whitney Museum que descobri sobre as *femmagistas*, o movimento artístico P&D, assunto de que tratarei mais a frente e, também, sobre Sheila Levrant De Bretteville (1940), designer gráfica americana, educadora, artista e uma das fundadoras da *Womanhouse*. De Bretteville criou o primeiro programa de design para mulheres na *Cal Arts* e depois também foi responsável pela criação do *Women's Graphic Center* em Los Angeles, que gerou o *Woman's Bulding* em parceria com Judy Chicago e Arlene Raven. De Bretteville é a autora da famosa frase “*Good design is feminist design*”¹⁴ proferida em uma entrevista com a professora de design e escritora Ellen Lupton para a revista de design gráfico *Eye*, em 1993 (DE BRETTEVILLE, 1993, n.p).

Quando se trata de falar sobre design feminista, De Bretteville diz¹⁵:

Design feminista é um esforço para trazer os valores da esfera doméstica para a esfera pública, design feminista é sobre deixar diversas vozes serem ouvidas através de estratégias relacionais de trabalho e design. Até que as desigualdades sociais e econômicas sejam transformadas. (DE BRETTEVILLE, 1983, n.p., tradução nossa)

Parece que o que De Bretteville defende é a concepção de uma atividade projetual interessada em diversidade e inclusão, que estimule designers a representarem diferentes vozes questionadoras de estruturas para que outras existências sejam incluídas.

De acordo com um ensaio publicado na revista *on-line walker art* por Izzy Bereson e Sarah Honeth (2016)¹⁶, consta que De Bretteville teve contato com o método pedagógico de Paulo Freire (1921- 1997), e foi a partir desse encontro que compreendeu o ensino como uma troca horizontal. Foi baseada na pedagogia inclusiva de Freire que ela elaborou o programa educacional de design gráfico na *Cal Arts* e *Yale*, com foco na

¹⁴ Design bom é design feminista – tradução nossa.

¹⁵ Primeira publicação em *Eye* no. 8 vol. 2 1993

¹⁶ Clearing the Haze: Prologue to Postmodern Graphic Design Education through Sheila de Bretteville. Em: <https://walkerart.org/magazine/series/designs-for-different-futures>. Último acesso em 20/05/2022.

valorização da experiência pessoal, autorrepresentação, e na concepção de uma docência como ato político que efetua mudanças sociais.

Ainda de acordo com o ensaio de Berenson e Honeth, quando estava na *Cals Arts*, De Bretteville foi convidada a diagramar o jornal coletivo feminista *Everywoman*, criado pelo *Fresno Feminist Art Program*, sob a liderança de Judy Chicago, em 1970. De Bretteville projetou o *layout* do jornal baseada no movimento *Conciouness-Raising* e, com a proposta de criar uma igualdade de vozes, cada colunista teve uma quantidade igual de espaço para publicação, independente da hierarquia. Acreditava-se que essa dissolução de hierarquia também havia sido pensada como forma de combater o patriarcado.

Outra atividade projetual provocante de De Bretteville foi a utilização do parafuso *eyebolt* subvertido como símbolo feminista para comunicar sua ideia de “*strenght without a fist*”¹⁷. De Bretteville inicialmente criou um pingente com o parafuso – pela semelhança da ferramenta com o símbolo grego que representa a mulher – para presentear suas parceiras de ateliê Judy Chicago e Arlene Raven. Segundo documentos traduzidos pela pesquisadora Michele Moravec em 2008¹⁸ pela *State University of New York*, De Bretteville se apropria de uma ferramenta considerada masculina, que faz parte do universo da marcenaria e alvenaria, profissões geralmente executadas por homens, e transforma esse objeto em ícone representativo do trabalho manual feito por mulheres. A respeito disso, Moravec publicou:

De Bretteville, Chicago e Raven acreditavam que esse trabalho físico era uma maneira de superar as ideias socializadas sobre gênero que ensinavam às mulheres que elas eram fracas. Em um terceiro nível, o parafuso representava as habilidades de trabalho manual que De Bretteville, Chicago e Raven acreditavam que se traduziriam em habilidades úteis para fazer arte. Em vez de incentivar as alunas a se especializarem em arte tradicional, como pintura ou escultura, as três professoras acreditavam que as alunas deveriam primeiro determinar o conteúdo de uma obra de arte e depois selecionar a forma de expressão mais adequada, o que frequentemente significava o

¹⁷ Força sem o punho – tradução nossa

¹⁸ How did the Los Angeles Woman's Building Keep Feminism Alive, 1970-1991? Documents selected and interpreted by Michele Moravec. Binghamtom, NY: State University of New York at Binghamtom, 2008. Em: <https://documents.alexanderstreet.com/> ultimo acesso em 20/05/2022

uso de novas formas de arte, como instalações, arte de livro ou *performance*. (MORAVEC, 2008, n.p, tradução nossa)¹⁹

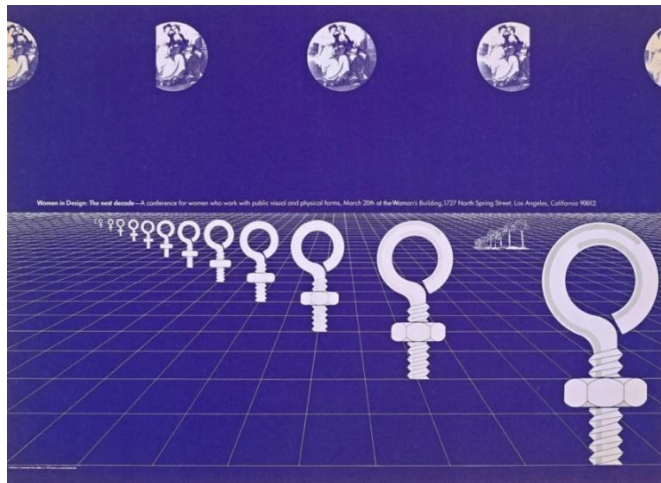


Figura 06: Cartaz usado para divulgação da conferência *Women in design: the next decade*. Por Sheila de Bretteville, 1975. Fonte: sheilastudio.com, último acesso 25/05/2022.



Figura 07: Foto do colar com pingente *eyebold*, criado por Sheila De Bretteville, 1978. Fonte: documents.alexanderstreet.com, último acesso em 25/05/2022.

¹⁹ De Bretteville, Chicago, and Raven believed that this physical labor was a way to overcome socialized ideas about gender that taught women that they were weak. On a third level, the eyebolt represented the manual labor skills that de Bretteville, Chicago and Raven believed would translate into useful skills for making art. Rather than encouraging students to specialize in a traditional medium such as painting or sculpture, the three teachers believed that students should first determine the content of an art piece and then select the most appropriate form of expression, which frequently meant the use of new art forms such as installations, book art, or performance..



Figura 08: Sheila Levrant de Bretteville segurando o jornal *Everywoman*, 1970.
Fonte: walkerart.org. último acesso 24/05/2022

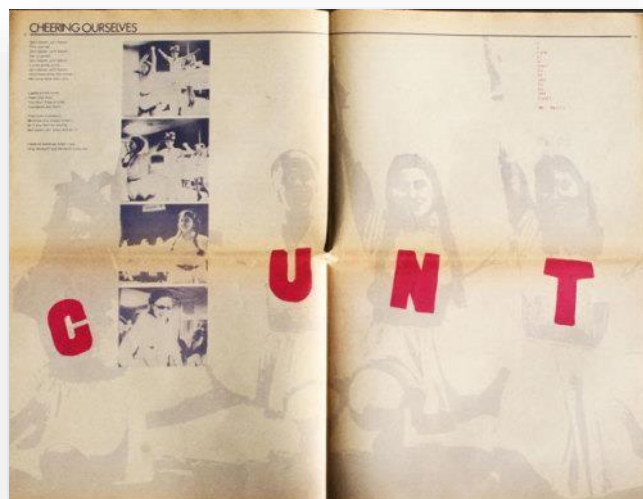


Figura 09: Página central do jornal feminista *Everywoman*, diagramado por Sheila de Bretteville, 1970. Fonte: walkart.org. Último acesso 24/05/2022

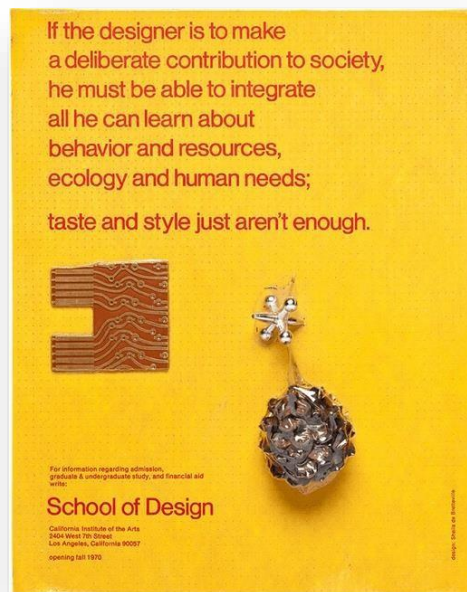


Figura 10: Cartaz de anúncio para a *Cal Arts School of Design*, 1970, criado por Sheila de Bretteville. Fonte: walkart.org²⁰. Último acesso 24/05/2022

O legado da *Womanhouse* continuou ao abrir caminho para uma nova abordagem de “*subject matter*”, outras técnicas, outras ideias, outras maneiras de olhar para a arte. Como já mencionado, esse projeto artístico contribuiu para diversos planos de resistência feminista. Judy Chicago menciona no vídeo, em colaboração com o *National Museum of Woman in Arts*, que, nos anos 60, ouvia constantemente de seus colegas e mentores a impossibilidade de ser mulher e artista ao mesmo tempo. Para ela, a *Womanhouse* desafiou esse conceito, pois não apenas demonstrou que é possível fazer arte e ser mulher, já que uma coisa não exclui a outra, mas também expôs que as experiências femininas podem ser um caminho para retratar as experiências humanas, assim como as experiências masculinas têm sido referência por séculos.

2.3

²⁰ Se o designer puder fazer alguma contribuição deliberada para a sociedade, ele deve ser capaz de integrar tudo o que aprender sobre comportamento e recursos, ecologia e necessidades humanas; gosto e estilo não são suficientes – tradução nossa.

Miriam Schapiro / Melissa Meyer e as *femmagistas*

Em 1975, após a *Womanhouse* e seu legado de “*feminist art*”, Miriam Schapiro, impulsionada pelo crescimento de publicações e estudos de arte feminista, desenvolve o interesse em investigar o motivo de tantas mulheres utilizarem a colagem e artesanato para produzir arte. À medida que sua pesquisa se desenrola, Schapiro começa um estágio de experimentação nos seus trabalhos de pintura plástica ao inserir materiais considerados femininos e fora do escopo da “arte séria”: linhas, tecidos, bordados, crochês, rendas etc.

Quando Schapiro começa a incorporar tecido em telas pintadas, esse direcionamento coincide com uma profunda mudança ideológica: encontrar no feminismo a certeza de que a arte não pode ser separada da realidade social. Através desse deslocamento de paradigmas, Schapiro se esforça para levar adiante a cultura do movimento decorativo com o objetivo de desencadear uma transformação na percepção de materiais e processos do artesanato, enraizados nas experiências das mulheres em casa e nas formas cotidianas de seus trabalhos. De acordo com uma entrevista conduzida por Ruth Bowman em 1989 para o *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, Schapiro menciona que o objetivo era também o de:

Homenagear o trabalho silencioso e secular de mulheres engajadas em tarefas humildes como tricô e costura, escolher algo considerado trivial na cultura e transformá-lo em um símbolo heroico. (SCHAPIRO, 1989, p.2).

Sua obra *The beauty of summer*, exposta no *Whitney Museum* em Nova York, é um marco determinante desse deslocamento estético de pinturas com colagem.

Esse impulso investigativo sobre a arte tradicional feita por mulheres se desdobra em reuniões com outras artistas também interessadas em romper com os métodos e estruturas masculinos. O grupo buscava conquistar um lugar para si que refletisse seus valores feministas. Desses encontros, surge o *Pattern and decorative arts group*, liderado por Miriam Schapiro.

P&D foi um movimento gerado por artistas militantes contra a exclusão de gênero no mundo arte. O foco era desenvolver trabalhos com costura, bordado, cerâmica, tapeçaria e *patchwork*, atividades artesanais marginalizadas e associadas puramente ao “fazer feminino”. As mulheres que compunham o grupo entendiam que a arte tradicional feita por mulheres era constantemente associada a “*low art*” (arte menor) e consideravam esse *status* um assunto político.

Valerie Jaudon e Joyce Kozloff, em um artigo publicado para a revista *Heresies* vol.4²¹ (1977), mencionam que o fato de serem artistas e feministas que utilizavam a arte decorativa em suas pinturas despertou nelas a curiosidade de descobrir por que a arte decorativa era tratada com inferioridade. Elas sustentam que o preconceito tem uma longa história e é baseado em hierarquia: belas artes acima da arte decorativa, arte ocidental acima de arte não-ocidental, arte feita por homens acima de arte feita por mulheres.

Através de uma observação minuciosa a respeito desse sistema hierárquico, elas decidem escrever sobre como a linguagem é usada para comunicar uma superioridade moral e afirmam que algumas palavras são transmitidas de geração a geração, sem qualquer exame do que está sendo dito. Além disso, pontuam a importância de revermos o que comunicamos:

Dentro da disciplina da História da Arte, as seguintes palavras são continuamente usadas para caracterizar o que tem sido chamado de “Alta arte”: homem, humanidade, o homem individual, a figura humana, humanismo, civilização, cultura, os gregos, os romanos, os ingleses, cristianismo, religião, natureza, forma verdadeira, Guerra, virilidade...etc. Nos mesmos textos, outras palavras são usadas repetidamente em conexão com o que é chamado de “arte baixa”: africanos, orientais, persas, eslovacos, camponeses, mulheres, crianças, selvagens, pagãos, erotismo, tatuagens, cosméticos, ornamentos, decoração, tecelagem, estampas, tecidos e moveis. (JAUDON, KOZLOFF, 1977, p.40, tradução nossa)²²

²¹ A revista *Heresies* foi uma publicação colaborativa voltada para a reflexão da arte e política sob uma perspectiva feminista. Acreditavam que o que é comumente chamado de arte, tinha um impacto político. O coletivo era formado por 21 mulheres: socialistas, lésbicas, marxistas, anarquistas. Foi publicada entre os anos de 1977 a 1992.

²² Within the discipline of art history, the following words are continuously used to characterize what has been called “high art”: man, mankind, the individual man, the human figure, humanism, civilization, culture, the Greeks, the Romans, the English, Christianity, religion, nature, true form, war, virility...etc. In the same texts other words are used

A artista e ativista estadunidense Harmony Hammond, uma figura proeminente na fundação do movimento artístico feminista na década de 70, em Nova York, em seu artigo *Feminist abstract art – A political viewpoint*, para a revista feminista *Heresies* vol.1 (1977), diz que a relevância desse movimento se dá na recuperação de posse da arte abstrata feita por mulheres, pois, ao pensar na herança artísticas das mulheres e em diversos trabalhos criados na cultura não ocidental, nota-se que essas criações se tratavam de arte abstrata. Hammond cita desenhos em cestas, pinturas em porcelanas, colchas, xales, rendas e bordados. Menciona, também, o fato de que essas formas geométricas e desenhos abstratos tinham um significado específico para as mulheres que criavam e, em certo sentido, formavam uma linguagem visual para elas, por isso a importância de olhar para a arte contemporânea abstrata sem esquecer das conexões com o nosso próprio legado artístico do passado. A respeito disso, Hammond diz:

Até pouco tempo, arte decorativa, ou técnicas artesanais e manuais, foram validadas apenas como fonte de arte contemporânea para artistas masculinos. Enquanto mulheres que trabalharam com essas ideias, técnicas e materiais, foram ignoradas (Ann Wilson pinta pela primeira vez em colchas em 1958) ou rebaixadas por fazerem “trabalhos femininos”. Homens como Shields, Oldenburg, Stella e Noland são aclamados como inovativos. (HAMMOND, 1977, p. 67, tradução nossa)²³

Baseadas nesse pensamento de recuperar a posse da arte tradicional feminina abstrata, com o avanço do movimento P&D, Miriam Schapiro e Melissa Meyer desenvolvem o conceito de *femmage*, expressão criada a partir da junção das palavras *feminist + collage*.

Schapiro definiu *femmage* como uma palavra para denominar e incluir as atividades tradicionais de arte feminina e trabalhos manuais

repeatedly in connection with so-called “low art”: Africans, Orientals, Persians, Slovaks, peasants, women, children, savages, pagans, eroticism, tattoos, cosmetics, ornament, decoration, weaving, pattern, fabrics, and furniture.

²³ Until recently, decorative art, or craft techniques and materials, have been valid only as sources for contemporary male artists. While women working with these ideas, techniques and materials have been ignored (Ann Wilson first paint on quilts in 1958) or put down for doing “women’s work”. Men like Shields, Oldenburg, Stella, and Noland are hailed as innovative.

artesanais como corte e costura, photomontagem, bordado, tapeçaria, *patchwork* e *scrapbook*, atividades que, no passado, eram o que as mulheres com acesso limitado às “belas artes” dispunham para criar e fazer arte, mesmo que para fins utilitários. As artistas e pesquisadoras publicaram um manifesto intitulado *Waste not, want not: an inquiry into what woman saved and assembled* (1978); nesse manifesto, defendem que as primeiras *femmagistas* sempre colecionaram e reciclaram objetos porque as sobras de suas famílias serviam de material para suas necessidades artísticas. Essas mulheres *femmagistas* reaproveitavam e remodelavam utensílios de seu cotidiano e davam a eles uma nova voz e importância. Entretanto, suas criações eram compartilhadas apenas com os mais íntimos, família e amigos, pois não havia espaço e incentivo para que seus trabalhos fossem considerados obra de arte.

Schapiro e Meyer sustentam também, que a cultura artística das mulheres é estruturada com base no que é a *femmage*, o que nos leva a compreender a colagem dentro da estrutura da vida doméstica das mulheres, desde os materiais utilizados, os procedimentos artesanais, até a forma que desenvolviam seus trabalhos mesclando técnicas de bordado, pintura, *assemblages* etc.

Toda essa herança artística foi fundamental na construção de uma tática reparadora do “fazer arte” na esfera feminista como oposição à hegemonia patriarcal. Sua importância se deve a alguns fatores: por revelarem uma cultura artística que foi silenciada, por criarem um espaço seguro para mulheres falarem e criarem sem julgamentos masculinos e por fornecerem uma base para a prática de uma nova arte direcionada a expor questões sociopolíticas.

Considero importante salientar que, quando o movimento “*feminist art*” surgiu, as experiências femininas não eram consideradas um assunto adequado para a arte. Menstruação, parto, maternidade, abuso sexual, sexismo, nenhum desses assuntos era pauta em termos de arte contemporânea no mundo. O trabalho colaborativo dessas mulheres comprometidas em descobrir como reunir suas experiências de ser mulher, em conexão com a linguagem visual, em como transformar essas vivências

em arte abstrata ou não, abriu o caminho de uma revolução artística para futuras gerações.



Figura 11: Miriam Schapiro - The beauty of summer, 1975. Acrílica e tecido na tela - Collection of Beth Rudin De Woody. Fonte: Whitney Museum. Foto: Sumaya Fagury 2021.



Figura 12: Miriam Schapiro – Heartland, 1985. Fonte: Whitney Museum. Foto: Sumaya Fagury 2021



Figura 13: Elaine Reicheck - Sampler (the ultimate) 1996. Bordado. Fonte: Whitney Museum, NYC. Gift of the State of Melva Bucksbaum – 2019. Foto: Sumaya Fagury 2021.

24

²⁴ **Topo** – O máximo dos ideais da Bauhaus: o quadrado individual. O talento é um quadrado, o gênio um quadrado absoluto – Paul Westheim, crítico, 1923. **Lado direito** – Ornamentos são elementos que precisam ser superados – Adolf Loss, arquiteto, 1898. **Lado esquerdo** – A característica fundamental da criatividade feminina é a ... vivacidade ornamental – Hans Hildebrandt, historiador da arte, 1928. **Base** – Nas mãos das tecelãs, meu alfabeto de formas para pinturas abstratas se transformou em fantasia. Eu prometi a mim mesmo que jamais, com minhas próprias mãos, teceria um fio – Georg Muche – professor da Bauhaus na oficina de tecelagem. Tradução nossa.

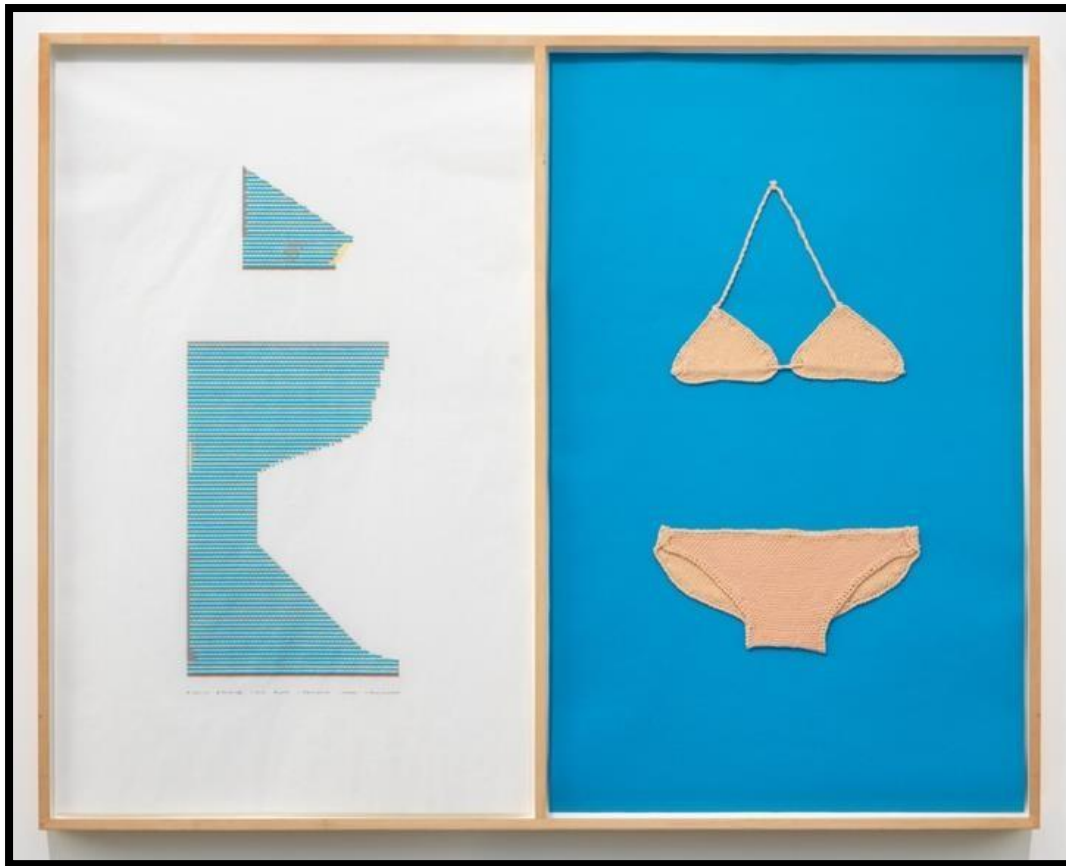


Figura 14: Elaine Reicheck - Laura's Bikini. 1979. Colored pencil on graph paper, knitted cotton yarn mounted to paper. Fonte: elainereicheck.com. Último acesso 24/05/2022

Waste Not Want Not
An Inquiry into What Women Saved and Assembled

Melissa Meyer Miriam Schapiro

FEMMAGE

Wife! Walk talks about the loose, drifting material of life, describing how she would like to see it sorted and colored into a mold transparent enough to reflect the light of our life and yet about as work of art. She makes us think of the paper lace, quilts and beads, scraps of cloth, photographs, birthday cards, valentines and clippings, all of which inspired the visual imaginations of the women we write about.

In the eighteenth century, a nun in a German convent cuts delicate lace from this parchment and pastes it around minutely detailed paintings of saints. Performing an act of devotion in the service of her God, she makes what later, in the secular world, are called the first valentines.

An English woman in 1775 sews five elliptical quiltwork designs at the base of a black buckskin bag, quiltwork borders at the top and additional moonshaped embroidery at the bottom and sides.

Hannah Stockton, a New Jersey woman, in 1830 dips into her scrap bag in the tradition of waste not want not and finds just the right pieces with which to applique her quilt.

In the 1860s, Lady Flinner photographs the Prince of Wales and his shooting party. Later she cuts up these photos and creates a composition of them in her album, producing the first photomontage.¹

Rita Reynolds, resident of Southern England, keeps a scrapbook during World War II. In it she glues birthday cards, valentines and clippings from her local newspaper which record the progress of the war. As the world situation worsens, the scrapbook reflects its gravity.

Collage: a word invented in the twentieth century to describe an activity with an ancient history. Here are some associated definitions.

Collage: pictures assembled from assorted materials.

Collage: a French word after the verb *coller* which means pasting, sticking or gluing, as in application of wallpaper.


Assemblage: a collection of things, often combined in the round.

Assemblage: a specific technical procedure and form used in the literary and musical, as well as the plastic arts, but also a complex of attitudes and ideas. . . . collage and related modes of construction manifest a predilection that is characteristically modernist.²

Decoupage (literally, cutting) a mode of decorating painted furniture with cutouts of flowers, fruit, etc. Also, the art of decorating surfaces with applied paper cutouts.


Photomontage: the method of making a composite picture by bringing photographs together in a single composition and arranging them, often by superimposing one part on another, so that they form a blended whole.

Rita Reynolds



SCRAPBOOK

The now-famous scrapbook (circa 1940s) was found in a London flea market. On first impression it seems banal, yet there is novelty in its contents: newspaper clippings, death, some birthday and holiday cards with portions illustrated (some are left whole) and commercially colored animal pictures.



Rita Reynolds, in selecting her pictures, showed what was important to her, revealing her personal priorities. The seemingly unrelated information adds up to pre-war and wartime episodes that make "that loose drifting material of life" in fact coalesce into a work of art.³ This, then, is a visual artist's equivalent of a diary.

FEMMAGE

Femmage: a word invented by us to include all of the above activities as they were practiced by women using traditional women's techniques to achieve their art—sewing, piecing, looking, cutting, appliqueing, cooking and the like—activities also engaged in by men but assigned in history to women.

Published information about the origins of collage is misleading. Picasso and Braque are credited with inventing it. Many artists made collage before they did. Picasso's father for one and Sonia Delaunay for another. When art historians mandate these beginnings at 1912, they exclude artists not in the mainstream. Art historians do not pay attention to the discoveries of non-W artists, women artists or anonymous folk artists. All of these people make up the group we call women. It is surprising to realize that the rigidity of modern critical language and thought prevent a direct response to the eloquence of art when it is made by others.

Our information on women artists-makers of the past was inspired by the definitive texts on collage written by critics and art historians Herta and Paul Amirson. We did not find our material in the main body of their works but rather in their introductions and in their notes in the back of their books, indicating they were unable to relax their modernist theories enough to appreciate the diversity, beauty and significance of the original makers of collage. Many of these ancestors were women who were ignored by the politics of art. Janis and Bloch put it succinctly: "Collage was once only the simple pleasant folk art or pastime of cutting and pasting bits of paper into pictures or ornamental designs. It was no concern of serious artists. . . . Its origins began so many centuries ago. . . . It is only with this century and the advent of modern art that this quotidian delight of schoolgirl and housewife came to the attention of serious artists grappling with revolutionary ideas. . . ." It is in fact the "schoolgirl" and "housewife" we must look at more carefully to understand the aesthetics of our ancestors and their processes.

William Sotik includes this information in his work on assemblage: "Valentines, postcards, and folk art of various kinds incorporating pasted elements as well as pictures and objects made of butterfly wings, feathers, shells, etc. were common much earlier. Indeed various stamped letters, passports and official documents can be looked at as a form of unintentional collage."⁴

Now that we women are beginning to document our culture, redressing our trivialization and seeking our information to the recorded male facts and insights, it is necessary to point out the extraordinary works of art by women which despite their beauty are seen as leftovers of history. Aesthetic and technical contributions have simply been overlooked. Here, for example, we are concerned with the authenticity and energy in needlework.


Hannah Stockton

LAND AND SEA

This unusual quilt does not adhere to any formula for quilting. It has no set pattern—black, quilt half hoop or the most formal form; there are no predictable geometric or imitative formulae here. It appears to be a crazy quilt with a dream. Crazy quilts are made of freely cut pieces of cloth which may seem to be randomly placed. Here the theme is carefully cut in mind of land and sea cut from important English charts of Oriental design the technique called *landsea paper*.

Baldwin says: ". . . no popular woman this technique that in the early nineteenth century, charters were printed with patterns especially designed to be cut out and used for the centers and corners of applique quilts."⁵

A 191 quilt by 91 inch quilt is a large work. Visual control is as impressive in this work as it is in the small devotional pieces.



Collage by Mary Ann 67

FEMMAGE

When it becomes possible to appreciate a woman object like a quilt (even though it was created for utilitarian purposes) because it employs their techniques to the inch, and uses cloth by all standards is rich and evocative, contains silhouetted forms which are skillfully drawn and connects perfectly measured geometrical units of fabric, then it will be clear that woman's art invites a methodology of its own.

Women have always collected things and saved and recycled them because leftovers yielded nourishment in new form. The decorative functional objects women made often spoke in a secret language, bore a covert imagery. When we read these images in needlework, in paintings, in quilts, rugs and scrapbooks, we sometimes find a cry for help, sometimes an allusion to a secret political alignment, sometimes a moving symbol about the relationship between men and women. We have our interpretations of the layered meanings in these works on what we know of our own lives—a sort of archeological reconstruction and deciphering. We ask ourselves, have we ever used a secret language in our work? Patricia Materni, in her essay, says: "Women not only made beautiful and functional objects but expressed their own conviction on a wide variety of subjects in a language for the most part comprehensible only to other women. . . . There was no conscious effort to create a language for the most part comprehensible only to other women. . . . women named quilts for their political belief. . . . at a time when they were not allowed to vote."⁶

Collected, saved and combined materials represented for such women acts of pride, desperation and necessity. Spiritual survival depended on the hoarding of memories. Each cherished scrap of fabric, needle or thread, each bead, each letter, each photograph, was a reminder of its place in a woman's life, similar to an entry in a journal or a diary. Cynthia Ottick says: ". . . a diary is a shoring-up of the ephemeral, evidence that the writer [who substitute artist-maker] takes up real space in the world."⁷


Women's culture is the framework for femmage, and makes it possible for us to understand "combining" as the simultaneous reading of moonshair and beads, cut paper and paint or open-work and stitches. Our female culture also makes it possible to see these traditional aesthetic elements for what they are—the natural materials needed for spiritual, and often physical, survival.

In the past an important characteristic of femmage was that women worked for an audience of intimates. A woman artist-maker always had the assurance that her work was destined to be appreciated and admired. She worked for her relatives and friends and unless she exhibited in church bazaars and county fairs, her viewers were almost always people she knew. In their book, Joel and Kate Kemp tell about Mrs. Eleanor Blankstone of Lorton, Illinois, who in the years between 1850 and 1890 looked on large rags, all recording events in the history of her family. These rags show her six children, their passions and their pets including actual strands of the children's hair worked into the individual portraits.⁸

Anonymous

S. JOANNES EV.

Works like this paper femmage were made to be carried in a prayer book. The devotional work, approximately five inches by two inches, was an homage to a saint that the artist-maker, widowed to labor. In this case St. John the Evangelist sits in his oval surrounded by grass cut paper simulating lace. The whiteness of the lace is offset



by an ochraceous rendering of the saint himself. The cutting exhibits an amazing capability in the use of knives and scissors as well. The paper lace is pinned around the painting of the saint and part of it is pasted to the wall. The appeal of these works is their delicacy and the ease of labor of the stitching. The artist's process reflects her passion. The lace lavished by this man on the little object is visible.

FEMMAGE

We feel that several criteria determine whether a work can be called femmage. Not all of them appear in a single object. However, the presence of at least half of these should allow the work to be appreciated as femmage.

1. It is a work by a woman.
2. The activities of saving and collecting are important ingredients.
3. Scraps are essential to the process and are recycled in the work.
4. The theme has a woman's life content.
5. The work has elements of covert imagery.
6. The theme of the work addresses itself to an audience of intimates.
7. It celebrates a private or public event.
8. A diarist's point of view is reflected in the work.
9. There is drawing and/or handworking own in the work.
10. It contains silhouetted images which are fixed on other material.
11. Recognizable images appear in narrative sequence.
12. Abstract forms create a pattern.
13. The work contains photographs or other printed matter.
14. The work has a functional as well as an aesthetic life.

These criteria are based on visual observation of many works made by women in the past. We have already said that this art has been excluded from mainstream, but why is that so? What is mainstream? How may such an omission be corrected?

The works themselves were without status because the artists who made them were considered inferior by the historians who wrote about art and culture. Since the works were intimate and had no data or criticism attached to them and were often anonymous, how could these writers identify them as valid, mainstream history?

Mainstream is the codification of ideas for the illumination of history and the teaching of the young. What a shame that the young remain ignorant of the vitality of women's art. Yet the culture of women will remain unrecognized until women themselves regard their own past with fresh insight. To correct this situation, must we try to insert women's traditional art into mainstream? How will the authorities be convinced that what they consider low art is worth representing in history? The answer does not lie in mainstream at all, but in sharing women's information with women.

Toward this end we have evaluated a selection of women's art and looked for similar elements which appeared most frequently. As we recorded them, we discovered with pleasure that they presented a form in many guises—a form we call femmage.

1. Virginia West, *Art Education, Diagrams in English and America*, Exhibition catalog (New York: Child's Public Library, May 2-September 11, 1972).

2. Margaretta Smith, *A History of Quilts*, *3. Women of Progress, an Historical Review*, Quilts, Inc. Pamphlet, The Franklin Institute, Oct. 4, April 10, June 11, 1970.

3. William L. Sotik, *The Art of Assemblage*, New York: Museum of Modern Art, 1961, p. 38.

4. Herta and Paul Amirson, *Collage: The Creative Process*, New York: Da Capo Press, 1970, p. 10.

5. Frank J. Baldwin, *Quilts: The Great American Art*, *6. Femmage and Journal*, Winter 1972, p. 18.

6. Cynthia Ottick, *The Last Days of Pompeii*, New York: Pantheon Books, Inc., 1972, p. 11.

7. Joel and Kate Kemp, *Collage of Memories*, New York: E. P. Dutton, 1972, p. 21.

8. Jonathan Birkbeck, *The Floral Quilt: an American Design Tradition*, Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, Ltd., 1973, p. 21.

Virginia West, *Child Street Public Library Exhibition Catalog*.

Lady Flinner

PRINCE OF WALES SHOOTING PARTY

Lady Mary Flinner was an early practitioner of photography, a contemporary of the more celebrated Julia Margaret Cameron. But Lady Flinner took photography to another place. She cut, rearranged and pasted her pictures on to album pages, sometimes adding watercolor. Her work predated the paper collages of Picasso and Braque and the photomontages of Hannah Hoch and Roland Hamman. In Lady Mary's circle, most women did fancywork.

Today this work is used disparagingly by cultural historians who see aesthetic remains undervalued by women's culture. In fact Hannah Hoch's photomontages, they elevate the camera above the creative touch. Although we believe Lady Flinner's photomontages were admirable achievements, the other women of her time were accomplishing equally interesting work.

When there is a paper book in New York State Museum's *Assemblage* from New York.




Figura 15: Miriam Schapiro e Melissa Meyer manifesto – *Waste not want not: an inquiry into what woman saved and assembled* – 1978. Fonte: Revista Heresies – no1 vol. 4 – 1978.

3

O lixo vai falar

*Tudo o que é bom para o lixo,
é bom para a poesia
Manoel de Barros*

Partindo do conceito de *femmage* desenvolvido por Schapiro e Meyer, apresento neste capítulo uma figura que me remete à imagem das *femmagistas*. Como já mencionado, *femmagistas* foi a expressão usada para nomear as mulheres que utilizavam as sobras dos materiais caseiros, retalhos, restos de objetos coletados no ambiente familiar para, a partir desse amontoado de descarte, criar suas obras de arte. Nessa trilha de pensamento, eu relaciono as *femmagistas* à figura do trapeiro de Walter Benjamin, o *lupensammler* ou *chiffonnier*, uma personagem fundamental na recuperação do passado e da memória. O *chiffonnier* é o catador de lixo e de restos das grandes cidades; recolhe as sucatas, os detritos, as sobras, movido pelo desejo de não deixar nada se perder, mas também por sua condição vulnerável e sua falta de recursos na sociedade.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin,

O *chiffonnier* [...] é a figura provocatória da miséria humana. Também é uma nova figura do artista. Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido, com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas instalações, seu pequeno museu para o resto do mundo [...] (GAGNEBIN, 2009, p. 118).

O trabalho de coleta e reparação do *chiffonnier*, em sintonia com o trabalho das *femmagistas*, nos direciona a uma reflexão do esforço de recuperação do passado e da memória. Ambos estão interessados em recolher tudo o que foi descartado como insignificante e desimportante e dar um novo sentido para esses materiais, além de ambos carregarem em si a potência para o descobrimento dos significados encobertos. Por isso, sublinham a importância de nos questionarmos sobre o que são ou quem

são esses elementos considerados insignificantes. Gagnebin, no rastro do pensamento de Benjamin, diz:

Aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. (GAGNEBIN, 2006, p.54)

Para complementar essa reflexão de Gagnebin, me ocorre mencionar o texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, da escritora Lélia Gonzalez (1984). González pontua que esse elemento – considerado insignificante – é também o negro, aquele “que está na lata de lixo da sociedade brasileira, domesticado, infantilizado e que todos acham natural viver na miséria” (GONZÁLEZ, 1984, p.225) e declara que, mesmo que a lógica da dominação determine esse cenário, o lixo – e nesse trecho González se refere a ela e a tantas outras vozes negras – vai falar.

Na trilha desse pensamento, chegamos até Gayatri Spivak (1985) que, em seu artigo “Pode o subalterno falar?” define o conceito de subalterno:

As camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante. (SPIVAK, 1985, p.20)

Penso especificamente na invisibilidade de alguns grupos sociais, como os catadores de recicláveis, e me vem à memória a imagem de Carolina Maria de Jesus (1914 -1977), mulher negra, favelada, catadora de papéis e mãe solteira que ousou existir e resistir através da escrita. Quando digo ousou, é porque a vida de Carolina Maria de Jesus foi, desde o princípio, cercada de dificuldades e negligência social; tudo ao seu redor negava sua existência. A escrita se constitui, portanto, para Carolina Maria de Jesus, um instrumento para suportar o mundo precário em que está inserida.

A escritora Conceição Evaristo (2007) argumenta sobre o que levou determinadas mulheres que cresceram em ambientes não letrados ou

semianalfabetos a romperem com a passividade da leitura e a buscarem, na escrita, uma forma resistir:

Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. (EVARISTO, 2007, 21)

Em sua obra autobiográfica *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), Carolina Maria de Jesus narra as dificuldades para sustentar seus três filhos na favela do Canindé, em São Paulo. Através de cada linha escrita, conhecemos uma realidade muito amarga de indivíduos que não têm uma rota de fuga para a miséria, violência e fome e buscam sua sobrevivência no lixo da cidade.

16 DE JULHO DE 1955 (...) sai e fui ao seu Manoel levar umas latas para vender. Tudo quanto eu encontro no lixo eu cato para vender. Deu 13 cruzeiros. Fiquei pensando que precisava comprar pão, sabão e leite para a Vera Eunice. E os 13 cruzeiros não dava! Cheguei em casa, aliás no meu barracão, nervosa e exausta. Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta. A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça.

13 DE MAIO Hoje amanheceu chovendo. E um dia simpático para mim. E o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.

...Nas prisões os negros eram os bodes expiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz.

Continua chovendo. E eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte. Mesmo assim, mandei os meninos para a escola. Estou escrevendo até passar a chuva, para eu ir lá no senhor Manuel vender os ferros. Com o dinheiro dos ferros vou comprar arroz e linguiça. A chuva passou um pouco. Vou sair.

...Eu tenho tanto di dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:

—Viva a mamãe!

A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o hábito de sorrir. Dez minutos depois eles querem mais comida. Eu mandei o João pedir um pouquinho de gordura a Dona Ida. Ela não tinha. Mandei-lhe um bilhete assim:

—"Dona Ida peço-te se pode me arranjar um pouco de gordura, para eu fazer uma sopa para os meninos. Hoje choveu e eu não pude ir catar papel. Agradeço. Carolina."

...Choveu, esfriou. E o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos.

E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravidão atual — a fome! (DE JESUS, 1960, pp 10 e 26)

Apesar de trechos dolorosos, a obra de Carolina Maria de Jesus é paradigmática, no sentido de dar voz a quem é considerado subalterno e colocado na lata de lixo da sociedade. "A nossa sobrevivência não pode ser lida como histórias para 'ninar os da casa grande' e sim para incomodá-los em seus sonos injustos", adverte Evaristo (EVARISTO, 2007, p.21).

O fato de Carolina Maria de Jesus registrar diariamente a sua história nos revela que existia nela o desejo de deixar de ser invisível. "Todos os dias escrevo" e "estou escrevendo um livro para vender, hei de citar tudo o que se passa aqui na favela", frases como essas deixam escapar muito mais do que um diário. *Quarto de despejo* é um relatório que denuncia o sofrimento da vida na favela, documenta a fome, a violência, a revolta com o sistema de políticas sociais, a escassez de recursos. A favela retratada pelo olhar de Carolina Maria de Jesus é onde ficam os objetos fora de uso, um quarto de despejo.

...Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos (DE JESUS, 1960, p. 27)

Uma outra referência para discutir o conceito de lixos, sobras e corporalidades consideradas refugos humanos, indivíduos subalternos é o filme *Estamira* (2004), idealizado e produzido pelo fotógrafo e cineasta Marcos Prado. Motivado inicialmente por uma curiosidade de saber onde

era depositado o lixo produzido em casa, Prado chega ao lixão de Jardim Gramacho em Caxias, Rio de Janeiro, munido de sua câmera, com o principal objetivo de desenvolver um estudo fotográfico das pessoas que viviam num lugar tão repulsivo e precário como aquele: um depósito de restos e sujeira. Lá, observa uma senhora de 63 anos, sentada, solitária, contemplando um monte de detritos.

Esbarrei-me com uma senhora sentada em seu acampamento, contemplando a imagem de Gramacho. Aproximei-me e pedi-lhe para tirar o seu retrato. Ela me olhou nos olhos consentindo e disse para me sentar a seu lado. (...) Estamira era seu nome. Contou que morava num castelo todo enfeitado com objetos encontrados no lixo e que tinha uma missão na vida: revelar e cobrar a verdade. (PRADO, 2004, p.9)

O estudo fotográfico de Prado gera o filme Estamira, que retrata muitas variantes da falta de dignidade de uma vida degradante e invisível ao ser resumida a uma só palavra: lixo.

Trazer a imagem repulsiva do lixo e de seres humanos que vivem em extrema fragilidade social, à margem da sociedade, invisíveis e refugados, é uma tarefa fundamental para evidenciar vozes silenciadas. É isso que Prado faz em Estamira - é a voz dela, o som da palavra narrada, que nos conduz através de uma colagem de imagens, relatos desconexos, devaneios, línguas estranhas, explosões de raiva pelas violências que sofreu e, também, fragmentos de poesia únicos e singulares.

A filósofa feminista italiana Adriana Cavarero (1947 -) desenvolveu um estudo sobre a importância da voz baseado na perspectiva de que narrar é um ato político e não apenas o som saído de uma garganta de carne. Cavarero pontua que, sobretudo, o som da voz que reflete um corpo, muitas vezes tradicionalmente excluído em função da linguagem do pensamento, traz à tona a fragilidade de quem narra, revelando a sua singularidade. Ou seja, para Cavarero, o que nos torna únicos é a nossa singularidade, e essa singularidade é um dos elementos essenciais da voz no seu sentido mais fundamental possível: o som resultante do movimento de ar, que sai da garganta.

Cada voz “vem certamente de uma pessoa única, inimitável como qualquer pessoa”, assegura-nos [Ítalo] Calvino [cujo conto

“Um rei à escuta” é analisado nas páginas iniciais]. O escritor atrai a nossa atenção para aquilo que poderíamos chamar uma *fenomenologia vocálica da unicidade*. Trata-se ao mesmo tempo de uma ontologia que diz respeito à singularidade encarnada de cada existência enquanto se manifesta vocalmente. Ontologia e fenomenologia são apenas nomes — demasiadamente técnicos, bem como indulgentes a certo idioleto filosófico — para assinalar como, no registro da voz, ecoa a condição humana da unicidade. (CAVAVERO, 2011, p.22)

Através de sua voz, Estamira se constitui a mensageira do lixo e dos restos. É um megafone humano, determinado em sua missão de nos revelar a verdade, revelar uma existência forjada em sofrimento e a resistência em meio aos escombros e detritos; elementos que, na corrente do pensamento benjaminiano merecem ser desenterrados, escavados e recuperados, a fim de decodificarmos o tempo que vivemos. Mesmo os objetos descartados fazem parte da nossa história e nos ajudam a contá-la. Para Benjamin, escavar os detritos e o que foi descartado é uma forma de articular o passado no presente.



Figura 16: Estamira Gomes de Sousa por Marcos Prado, 2004. Fonte: Marcos Prado, 2004



Figura 17: Imagem do filme Estamira. Fonte: Marcos Prado, 2004

O documentário da cineasta belga, Agnes Varda (1928 - 2019) *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), no Brasil traduzido como *Os catadores e eu*, também registra cenas interessantes para repensarmos o conceito de resto. Varda, com sua câmera e olhar afiados, cataloga, coleta imagens e escuta, numa jornada que nos estimula a olhar com mais responsabilidade e consciência para o que descartamos.

Em cada cena do filme, Varda questiona o conceito de lixo na medida em que captura registros do que é considerado descartável apenas para uma parcela da sociedade, já que muitos vivem das sobras e refugo de alimentos e objetos, como Estamira e Carolina Maria de Jesus.

Já nas primeiras cenas do documentário, a cineasta explora o conceito de respigar: apanhar as sobras depois da colheita e, para ilustrar suas reflexões, apresenta a tela do artista Jean-François Millet – *The gleaners* – as respigadoras (1857).

A partir de uma análise peculiar em que se coloca também como respigadora de narrativas e subjetividades, ao coletar depoimentos dos indivíduos modernos que vivem à margem da sociedade, Varda faz críticas contundentes ao sistema social e aos modos de produção capitalista.



Figura 18 : The gleaners. Fonte : - Jean-François Millet, 1857

Para alguns dos indivíduos retratados em *Os catadores e eu*, recolher um objeto que foi descartado é o primeiro passo para dar forma a uma obra de arte. Um dos personagens que cruza o caminho da cineasta é um artista *chiffonier*, como o que Benjamin descreve em suas obras, um trapeiro que cria a partir dos objetos coletados em lixos. Caixas de papelão, latas, restos de papéis, molduras, carcaças de relógios, materiais que servem para dar vida ao que estava morto, uma ressignificação de objetos desimportantes em arte.

Em um trecho do documentário de Varda, o personagem trapeiro compartilha sua ideologia de que “o propósito da arte é conciliar nosso mundo interior com o exterior” e a forma que encontra para colocar em prática esse pensamento é resgatando da rua o que foi desprezado e qualificado como inútil, para expressar, através da arte, a sua subjetividade.

Estamira, em meio aos detritos que vivia, também já compartilhava de forma profética o mesmo pensamento do artista trapeiro: “Tudo o que é imaginado existe, tem e é”, afirmando que os materiais de que precisava para criar e reinventar sua existência estavam ali, no lixo. “(...) Estamira era

seu nome. Contou que morava num castelo todo enfeitado com objetos encontrados no lixo”. (PRADO, 2004, p.9)



Figura 19: Trecho do documentário *Les glaneurs et la glènerie*. Fonte: Agnes Varda (2000)

Assistir ao documentário de Varda alimentou meus pensamentos a respeito das minhas próprias criações. Muitas vezes me vi coletando papéis em restaurantes, embalagens de produtos com ilustrações diferentes, propagandas na rua, sempre com o intuito de fazer colagem. Depois, essa intenção se perdia em meio ao cotidiano e eu muitas vezes acabava por recorrer a imagens prontas encontradas em revistas e livros antigos.

Dessa vez, entretanto, após o filme, me propus a criar uma série de colagens-postais só com elementos considerados “lixo”. Por duas semanas, juntei, numa caixa, lacres, adesivos, etiquetas de roupa, saco de

comida que pedi em *delivery*, embalagens de chocolate que comi, folhas de plantas caídas na rua etc. O objetivo era de transformar todos esses elementos que eu descartaria, automaticamente, em arte. Uma forma de treinar o meu olhar para enxergar através do que os olhos podem ver, imaginar o que existe e é, mas que está oculto.

Além disso, enviei os postais criados com “lixo” para as artistas que participaram das interlocuções sobre colagem e feminismo no capítulo 4. Esse movimento de enviar os postais pelos correios foi uma tentativa de me fazer presente fisicamente no espaço delas, já que estamos geograficamente afastadas. Eu queria que elas tivessem em mãos um objeto concreto do que foi imaginado a partir de elementos considerados desimportantes e estimulá-las também a coletar seus “lixos” e criar.



Figura 20: Colagem Postal – colagem analógica sobre papel cartão. Fonte: Sumaya Fagury, 2022



Figura 21: Colagem Postal – colagem analógica sobre papel cartão. Fonte: Sumaya Fagury, 2022



Figura 22: Colagem Postal, colagem analógica sobre papel cartão. Fonte: Sumaya Fagury, 2022



Figura 23: Colagem Postal, colagem analógica sobre papel cartão. Fonte: Sumaya Fagury, 2022



Figura 24: Marcador de livro, colagem analógica sobre papel cartão. Fonte: Sumaya Fagury, 2022



Figura 25: Colagem Postal, colagem analógica sobre papel cartão. Fonte: Sumaya Fagury, 2022

4

A colagem como prática do cuidado de si e expressão de resistência feminista

que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.
Gilles Deleuze

*com pedaços de mim
eu monto um ser atônito*
Manoel de Barros

O que significa viver uma vida feminista? Para a escritora e estudiosa acadêmica Sara Ahmed, significa

(...) transformar tudo em algo passível de questionamento. A questão de como se vive uma vida feminista está viva enquanto questão e é uma questão de vida (AHMED, 2022, p.7)

Em conexão com o pensamento de Ahmed, para mim, viver uma vida feminista significa desenvolver estratégias, mesmo que silenciosas, a fim de resistir e lutar contra o que nos diminui – o sexismo, o racismo, a exploração sexual. Foi assim que começou o meu processo de me tornar feminista; sozinha, em silêncio, eu encontrei, na escrita e na paixão pela colagem, uma forma de expressar os meus questionamentos sobre como viver melhor em um mundo injusto e desigual. Eu precisei primeiro entender quem eu era e qual era o meu propósito, para depois manifestar meu feminismo em coletividade e sintonia com outras mulheres.

Hoje compreendo que essa dinâmica de transformação pessoal à transformação social é o que o filósofo Michael Foucault chama de “processo de subjetivação focado na relação de si consigo mesmo”, ou seja, não se trata apenas de investigar como o sujeito é constituído nos e pelos mecanismos de saber e poder, mas também de compreender a forma como ele constitui e modifica a sua relação consigo mesmo e com a

sociedade através de técnicas de si. Foucault caracteriza as técnicas de si da seguinte forma:

Mas há também, creio eu, em todas as sociedades, quaisquer que sejam elas, técnicas que permitem aos indivíduos efetuar por seus próprios meios, e com ajuda de outras pessoas, certo número de operações sobre seu corpo, sobre sua alma, sobre seus pensamentos, sobre sua conduta; e isso de maneira a se transformar, a se modificar e a alcançar certo estado de perfeição, de felicidade, de pureza, de iluminação: a tornar-se um sábio, um feiticeiro, a atingir a luz, a imortalidade, a insensibilidade. (FOUCAULT, 2022, p.29)

De acordo com os estudos de Foucault, essas técnicas de si são manifestadas de diferentes formas na história. Na cultura greco-romana, incluíam as anotações, também conhecidas como *hupomnêmata*²⁵, interpretação dos sonhos, correspondências com os amigos e o fato de observar e regular o próprio corpo com dieta, exercícios e autocontrole sexual.

A minha intenção neste capítulo é investigar se a noção de práticas de si de Foucault pode ser útil para compreender as práticas feministas contemporâneas que investigo na presente dissertação. Quais são os nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida e nossos modos de subjetividade atuais? Acredito que, para conceber uma arte política, é necessário desenvolver uma consciência que articule o narrar a verdade, a *parrésia*²⁶, como uma prática de si, a fim de criar modos de existência capazes que resistir ao saber e ao poder e procurar formas alternativas de fazer política.

Para auxiliar na construção do meu pensamento, apresento algumas artistas que aguçam a minha curiosidade, são elas: a primeira colagista

²⁵ Os *hupomnêmata* no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto. Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos de ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvido que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. (FOUCAULT, 1983, p.147)

²⁶ Foucault define a *parrésia* como “uma franqueza, a liberdade, a abertura, que fazem com que se diga o que se tem a dizer, da maneira como se tem vontade de dizer, quando se tem vontade de dizer e segundo a forma que se crê ser necessário dizer. (FOUCAULT, 1982, 356)

brasileira de que se tem registro, Tereza D'Amico (1914 – 1965) e a renomada artista visual brasileira Rosana Paulino (1967). O que elas têm em comum? Ambas desenvolvem ou desenvolveram trabalhos com a técnica da colagem e, através de suas criações, registraram e ampliaram questões políticas de suas realidades. Temas como corpo, sexualidade, raça, o papel da mulher, cultura ancestral etc. aparecem como pano de fundo para narrar suas próprias histórias. Eu penso que as colagens dessas duas artistas se parecem com os *hypomnemata*, no sentido de catalogarem em cada obra um pouco do que as toca, um arquivo concreto de suas memórias e subjetividades.

Tereza D'Amico

Ao observar cuidadosamente a produção artística de Tereza D'Amico, percebe-se estar diante de uma das artistas mais dedicadas e intrigantes da sua geração na história da arte brasileira. Ela foi ousada ao introduzir, no campo da arte erudita – que fez parte da sua formação –, as práticas e o imaginário popular, inserindo em suas obras materiais transitórios e frágeis como sementes, espelho, penas, ossos, pedras, tecidos, miçangas, folhas secas, rendas, plumas e papel.

Esse movimento de trazer a cultura popular para seu programa artístico se deu após uma exposição e visita à Bahia em 1957. Pouco tempo antes, a artista havia sido diagnosticada com leucemia e, a partir dessa viagem, abandona a prática da escultura e cerâmica para se dedicar exclusivamente à colagem, desenho e montagens, inspiradas nas religiões africanas e tradições culturais ancestrais: indígena, cabocla e afro-brasileira. Num texto de 1959, D'Amico manifesta sua convicção de que a força motora do artista brasileiro deve vir de suas tradições culturais.

E, então, vemos que o artista que foge da sua condição de indivíduo consciente de seu lugar histórico nas artes e no mundo, não é completo, mesmo quando, e isso é triste, é um autêntico talento. Por conseguinte, o artista erudito, que, embora aparentemente vitorioso nos meios artísticos, por sua sensibilidade e qualidade, é a meu ver inferior ao artista anônimo, ao artista que não tem teorias, que não sabe que há escolas, nem “ismos”, que não sabe, inclusive, que está fazendo

arte. Porque, quando esculpe seu “ex-voto, ou pinta uma promessa, ou enfeita um andor, a única coisa que o guia é a força misteriosa de sua cultura tradicional, que ele não analisa, que ele desconhece, mas que sente com toda a pureza do puro, e que expressa com toda a sinceridade do incontaminado. (D’AMICO, 1959, p.15)

A partir desse texto, a artista sela a transformação do seu olhar técnico artístico e materializa em suas criações a convicção de que a arte brasileira é tradicionalmente pura e completa e, portanto, não deve se deixar influenciar por matizes culturais externas; um pensamento que segue um fluxo inverso ao de seu tempo, que valorizava a modernidade, o avanço intelectual e o desenvolvimento do cenário artístico brasileiro.

Assim, é que, o artista brasileiro não deveria se deixar influenciar por resultados e sínteses de culturas outras que a nossa. Não devemos querer ser originais à força de acrobacias próprias de quem não tem mais solo virgem para pisar (D’AMICO, 1959, p.15)



Figura 26: Tereza D'Amico, Yemanjá, rainha do mar, 1958. Colagem sobre papel, 43x67 cm. Fonte: Catálogo Pinacoteca do Estado de São Paulo

A transformação no trabalho de Tereza D'Amico é visível quando surgem as primeiras colagens inspiradas no universo mítico-religioso africano após sua viagem para a Bahia. Nessa pesquisa, não vou me ater

na fase de escultora e ceramista da artista, pois me interessa explorar o momento em que Tereza D'Amico muda o direcionamento do seu processo artístico. Nessa fase, a artista explora vastamente o mito de Yemanjá, primeiro com uma série de desenhos em nanquim. Em seguida, a rainha do mar torna-se tema assíduo em suas colagens iniciais.

Com papel recortado em formato de ondas, a colagem intenciona reproduzir o movimento das águas. O fundo azul evoca a imensidão do céu e do mar, reproduzindo um cenário onírico adornado com papéis metálicos que criam uma aura de magia e encantamento próprios do universo mítico. Yemanjá aparece encoberta de adereços reluzentes, em meio a fragmentos de papéis recortados, de modo a imitar plantas marinhas. Há um colar feito de lantejoulas e miçangas em volta do seu pescoço; a cauda é toda cravejada de pérolas que foram cuidadosamente coladas em meio a papéis prateados, dourados e com purpurina; os longos cabelos dourados, que parecem se movimentar com o balanço das ondas, parecem ter sido feitos de papéis para embrulhar docinhos de festa aniversário; um minúsculo peixe rosa figura no canto direito, provavelmente, também recortado de algum embrulho de chocolate ou bombom.

Observar atentamente esses detalhes nos leva a pensar na simplicidade e fragilidade dos materiais utilizados por Tereza D'Amico, em um esforço de abandonar a arte erudita e cheia de técnicas para mergulhar em um universo artístico experimental que não conhece os "ismos".

[...] do que tenho certeza é de que não procuro ser original. Apenas faço esse trabalho porque gosto. Esqueci-me completamente que existem os "ismos". Trabalho como a criança porque acho bonito. (D'AMICO, 1958, p. 16)

Após essa fase de trabalhos em que o papel servia de base quase que exclusiva para o seu repertório de referências do imaginário africano, Tereza D'Amico começa explorar materiais mais concretos em suas criações: sementes, ossos, caroços de frutas, pedaços de madeira, galhos de árvores, conchas, escamas de peixe, pedras e até mesmo bonecas carajás.

Para Ivo Mesquita, ex-curador chefe da Pinacoteca de São Paulo, onde grande parte do acervo original da artista se encontra, o período de 1960-1961 é marcado por:

Colagens mais abstratas, menos literárias ou narrativas, conceitualmente mais sofisticadas, indicando uma nova mudança de foco no seu interesse, um redirecionamento ou ajuste no seu programa de trabalho, aprofundando-o. Essas obras indicam na atitude da artista e no trabalho a passagem da observação e interpretação direta do mundo material, para representações de uma experiência mais solitária, contemplativa e espiritualizada. (MESQUITA, 2010, p, 23)

Surgem, a partir desse período, montagens feitas em suporte pintados a guache são mapas de lugares que não existem no mundo real, além da imaginação da artista, mandalas, mosaicos que combinam harmonicamente pequenos materiais aglutinados, composições abstratas que revelam projeções do inconsciente. É como se a artista tivesse se voltado para um universo interior na tentativa de encontrar respostas para a proximidade da morte.

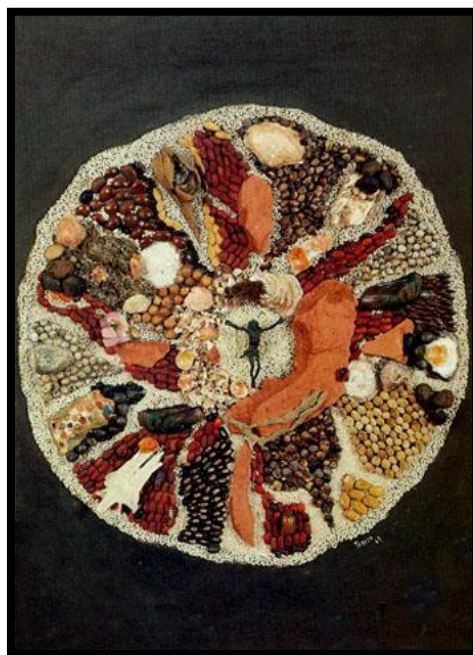


Figura 27: Tereza D'Amico, O Semeador, 1965. Colagem sobre cartão montado sobre madeira, 69 x 49,6 cm. Fonte: Catálogo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A colagem *O semeador* foi um dos últimos trabalhos produzidos por Tereza D'Amico, que faleceu em julho de 1965 após longa luta contra a leucemia. Se observarmos atentamente a obra, percebemos que foi criada em um formato que alude a uma mandala. A mandala é originalmente uma circunferência que contém, em seu interior, formas geométricas e desenhos coloridos. Em sânscrito, a palavra mandala significa “círculo” e comumente é associada a um simbolismo de cura e espiritualidade. Ivo Mesquita (2010) comenta que:

Toda mandala resume-se a uma exteriorização visual de um chamado para a totalidade, de uma busca para a harmonização do cosmo e do homem. O que vemos aqui, não é um labirinto, como tantas vezes a mandala parece conter, mas sim uma série de passagens. (MESQUITA, 2010, p. 41)

De fato, esses caminhos abertos formados de pedaços de barro, lascas de madeira, ossos, conchas, pedras e sementes que, como num movimento, direcionam o nosso olhar para o centro onde repousa estático um Cristo crucificado e, mesmo que aglutinados e ligeiramente confusos como um labirinto, não desorientam o espectador. Há uma ordem no posicionamento dos materiais; percebe-se que houve um esforço minucioso ao colar cada um dos elementos.

É nítido, também, o interesse da artista por temas religiosos e místicos. O próprio nome da obra sugere uma referência à parábola bíblica do semeador.

Aquele que semeia, saiu a semear, e semeando, uma parte da semente caiu ao longo do caminho e os pássaros do céu vieram e a comeram. Outra parte caiu em lugares pedregosos onde não havia muita terra, as sementes logo brotaram, porque carecia de profundidade a terra onde haviam caído, mas levantando-se o sol, as queimou e, como não tinham raízes, secaram. Outra parte caiu entre os espinheiros e estes, crescendo, as abafaram. Outra finalmente caiu em terra boa, e produziu frutos, dando algumas sementes cem por um, outras sessenta e outras trinta. Quem tem ouvidos, ouça. (MATEUS 13: 1-9)

O semeador sai. Para semear, é necessário deixar a casa em busca de outros ambientes, paisagens, uma boa terra. Sair para semear é uma ação que expõe o semeador a desafios e a novidades. Talvez, Tereza D'Amico tenha feito uma relação entre a casa no sentido figurado, como uma casa mental, e sua própria mudança de repertório artístico quando

resolve abandonar os 'ismos' para se lançar em busca de um 'não-saber' da arte popular. Esse movimento de deixar as bases de sua formação artística permitiu que a artista desfrutasse da liberdade de que precisava para percorrer diversos caminhos em busca de materiais e referências – terra boa, para lançar suas sementes.

A obra *O semeador*, em sua totalidade, inclusive na paleta de tons terrosos em que foi formada, parece indicar uma conexão do mundo espiritual com o mundo terreno em que o corpo descansará após a morte, quase como uma declaração do verso bíblico que diz “do suor do teu rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, porque dela fostes tomado, porquanto és pó, e ao pó retornarás”. (gênesis 3:19)



Figura 28: A artista com o painel em relevo de sua autoria que garantiu sua bolsa de estudos em Nova York, 1938. Fonte: Fotografia não identificado. Arquivo Tereza D'Amico, Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 29: Tereza D'Amico com obra de sua autoria, 1965, e a artista em exposição individual na Casa do Artista Plástico, em São Paulo, dezembro de 1962. Fonte: Fotógrafos não identificados. Arquivo Tereza D'Amico, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Rosana Paulino

Considerada uma das maiores artistas visuais da atualidade, a paulistana Rosana Paulino é também pesquisadora e professora. Seu repertório artístico explora técnicas de impressão, colagem, bordado, costura e cerâmica. Além do papel e da cola, trabalha com linhas, pedras, retalhos, fios de algodão, parafusos etc.; materiais que facialmente poderiam ser rejeitados e descartados como lixo. Paulino costuma dizer que “é o trabalho que dá o tom”, quando o assunto são os materiais que vai utilizar em determinada obra. Antes de começar um projeto, busca sempre refletir sobre o que quer transmitir ao público e, a partir desse questionamento interior, surgem as ideias de materiais e técnicas para a criação.

Faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados. (PAULINO, 2009, p.32)

Em um dos vários vídeos de entrevista com a artista disponíveis na plataforma de vídeos *Youtube*²⁷, Paulino declara que seu despertar artístico começou em casa, desde a infância, quando ia com a mãe e as irmãs para a beira do rio. Lá, coletavam um tipo de barro maleável, dividiam em porções para que modelassem e esculpissem formas para, depois de secas, pintá-las.

Quando questionada a respeito dos temas que mais a interessam, prontamente responde “pensar na sociedade brasileira, principalmente analisar a posição ocupada pela mulher negra”. É nítido que seus trabalhos propõem um debate sobre raça e gênero, expondo as violências sofridas por corpos negros, na medida em que elabora o tempo presente e o passado em cada imagem representada.

Minhas inquietações são principalmente o que é ser uma mulher negra numa sociedade como a brasileira, uma sociedade que é calcada, que foi fundada, em cima basicamente do racismo. E isso sempre foi disfarçado, sempre foi varrido para debaixo do tapete, mas que eu sinto cotidianamente na pele. (PAULINO, 2021, SESC TV Youtube, 1'05”)

Ao narrar a história dos seus ancestrais através da sua arte, Paulino demanda do espectador uma ruminação sobre como se organizam os papéis sociais no Brasil. A artista leva o espectador a elaborar, rememorar e costurar fragmentos da história por meio das imagens representadas. Um trabalho de recuperação de sensações e emoções.

Em seu trabalho *A parede da memória*, a artista confecciona um gigantesco painel a partir de 11 fotografias do seu arquivo familiar, impressas em 1500 patuás²⁸ fixados um por um na parede. São imagens que se repetem, como num imenso jogo da memória sobre ancestralidade, afeto, uma vez que evocam as lembranças de infância dos momentos de costura com a mãe, e também sobre resistência. As fotografias nos patuás foram originalmente impressas em preto e branco e retocadas com tinta

²⁷ <https://youtu.be/7awdUzh9UVg>

²⁸ Amuleto utilizado por pessoas ligadas a religiões de matriz africana, costurados num pequeno pedaço de tecido da cor que corresponde ao orixá. Geralmente borda-se o nome do orixá e dentro do saquinho costurado coloca-se ervas e búzios atribuídos a cada orixá.

aquelela, os patuás confeccionados em manta acrílica e tecido foram cuidadosamente costurados à mão com linha de algodão.

Cada rosto exposto no painel conta a história familiar não só da artista, mas de muitos anônimos e anônimas cujos antepassados foram sequestrados e jogados no porão de um navio, sem qualquer explicação, para serem escravizados em outro país.

A parede da memória parece ser uma tentativa da artista de devolver a dignidade a esses corpos tratados com tanto desprezo e violência. Em uma entrevista para o SESC TV²⁹, Paulino comenta “você ignora essas pessoas na multidão, mas você não ignora 1.500 pares de olhos sob você”. (PAULINO, 2021)



Figura 30: Rosana Paulino, *Parede da memória*, instalação. Microfibra, tecidos, imagem digital sobre papel, linha e aquarela. Aproximadamente 8 x 8 x 3 cm cada elemento, dimensão variável, 1994/2015. Fonte: catálogo da exposição *A costura da memória*, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

É interessante notar que o repertório artístico de Paulino é formado por elementos que se repetem, como se ela começasse a narrar uma

²⁹ <https://youtu.be/l7u-mrfq9fs>

história com uma peça e a continuação estivesse em outra. Um trabalho sempre puxa o outro, como um novelo de lã que vai se desenrolando à medida que o espectador segura a ponta do fio com o olhar na primeira peça.

No projeto *Assentamento* (2013), a artista articula a questão do racismo científico e da longa história traumática dos negros após a saída da África e a chegada nas Américas. É um trabalho que começa com a descoberta de um grupo de gravuras de uma mulher escravizada, nua, fotografada de frente, costas e perfil, para fins de análise científica. A imagem é de autoria de Auguste Stahl, fotógrafo franco-suíço que passou um tempo no Brasil com o objetivo de registrar negros e negras para as pesquisas sobre análises de raças e miscigenação do zoólogo suíço Louis Agassiz.

A representação fotográfica do corpo foi um dos dispositivos principais para a observação das formas humanas na antropologia evolucionista, com ênfase nos aspectos fisionômicos sem qualquer interesse pela análise das manifestações culturais (COSTA, 2022, p. 95)

Sobre racismo científico, o teórico de arte e escritor Luís Cláudio Costa complementa

No século XIX, a cabeça foi objeto de estudo da antropologia evolucionista, ciência que recebeu o nome de craniometria. Base da teoria racista, sua história cruza com a história da arte (COSTA, 2022, p.94)

A craniometria se estabeleceu com grande popularidade no meio científico europeu por estudar a cabeça humana, justificando a teoria racista de que o nível de inteligência podia ser avaliado pelo tamanho do cérebro e formato do crânio; essa capacidade intelectual, de acordo com os estudos da craniometria, se estabelece de forma hierárquica – o branco europeu ocupa o topo da pirâmide, povos indígenas ao meio e, na base, os negros. O racismo científico é baseado na justificativa biológica e em estudos interessados em propagar que existem raças humanas superiores e inferiores, e que o comportamento de um indivíduo é fruto de sua carga genética.

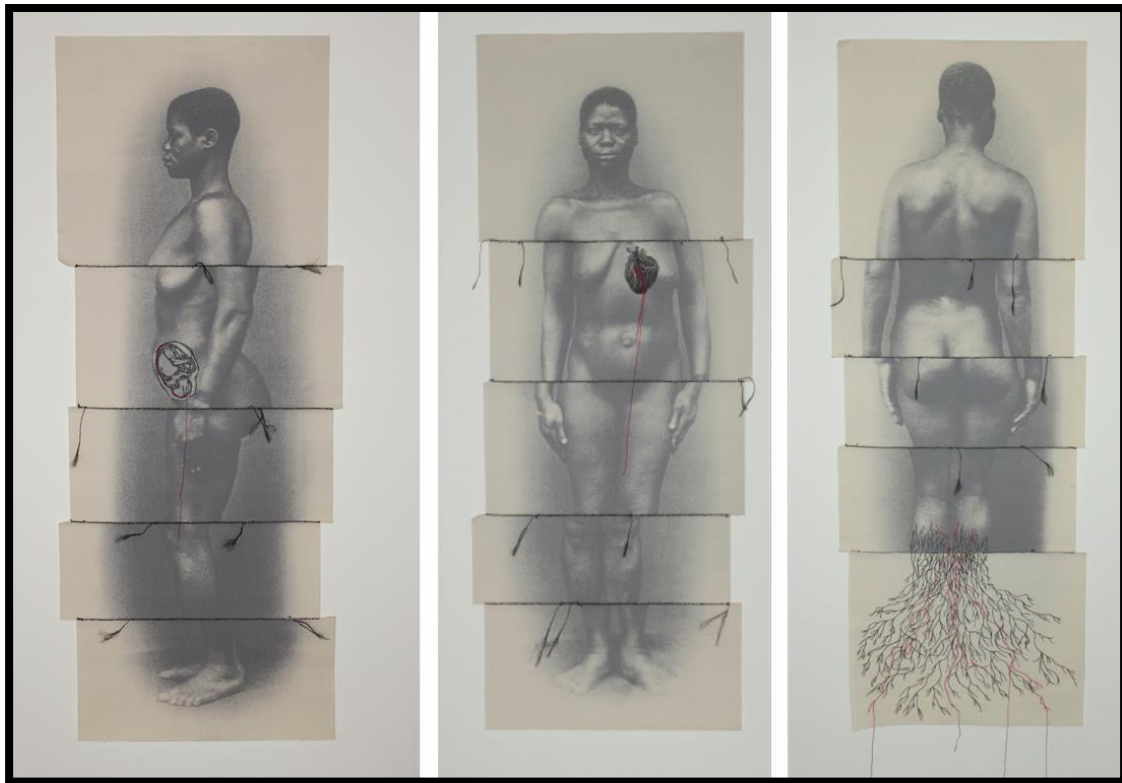


Figura 31: Rosana Paulino, Assentamento, Impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, costura, bordado. Dimensão varável, 2013. Fonte: Catálogo da exposição A costura da memória, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ainda na entrevista para o SESC TV, Paulino conta que a ideia de criar *Assentamento* surgiu de um fluxo de pesquisas que a artista fazia sobre racismo científico. Ao se deparar com as imagens dessa mulher, pensou ser necessário expressar conceitos contrários aos do que o racismo científico propaga. Sentiu que precisava dar a esse corpo a dignidade que lhe foi tirada.

Para ilustrar a experiência do trauma, a artista imprimiu as imagens em tecido em dimensões compatíveis com uma figura humana e recortou em partes distintas. A fragmentação representa a ruptura na vida dessas pessoas que foram bruscamente afastadas de suas culturas, famílias, língua, e lançadas num lugar que não os pertencia, mas que, apesar das violências, conseguiram se refazer e se assentar. É possível observar que as suturas em cada imagem recortada não se encaixam; talvez seja uma forma de a artista expressar que, mesmo ao se refazerem, essas pessoas nunca mais foram como antes.

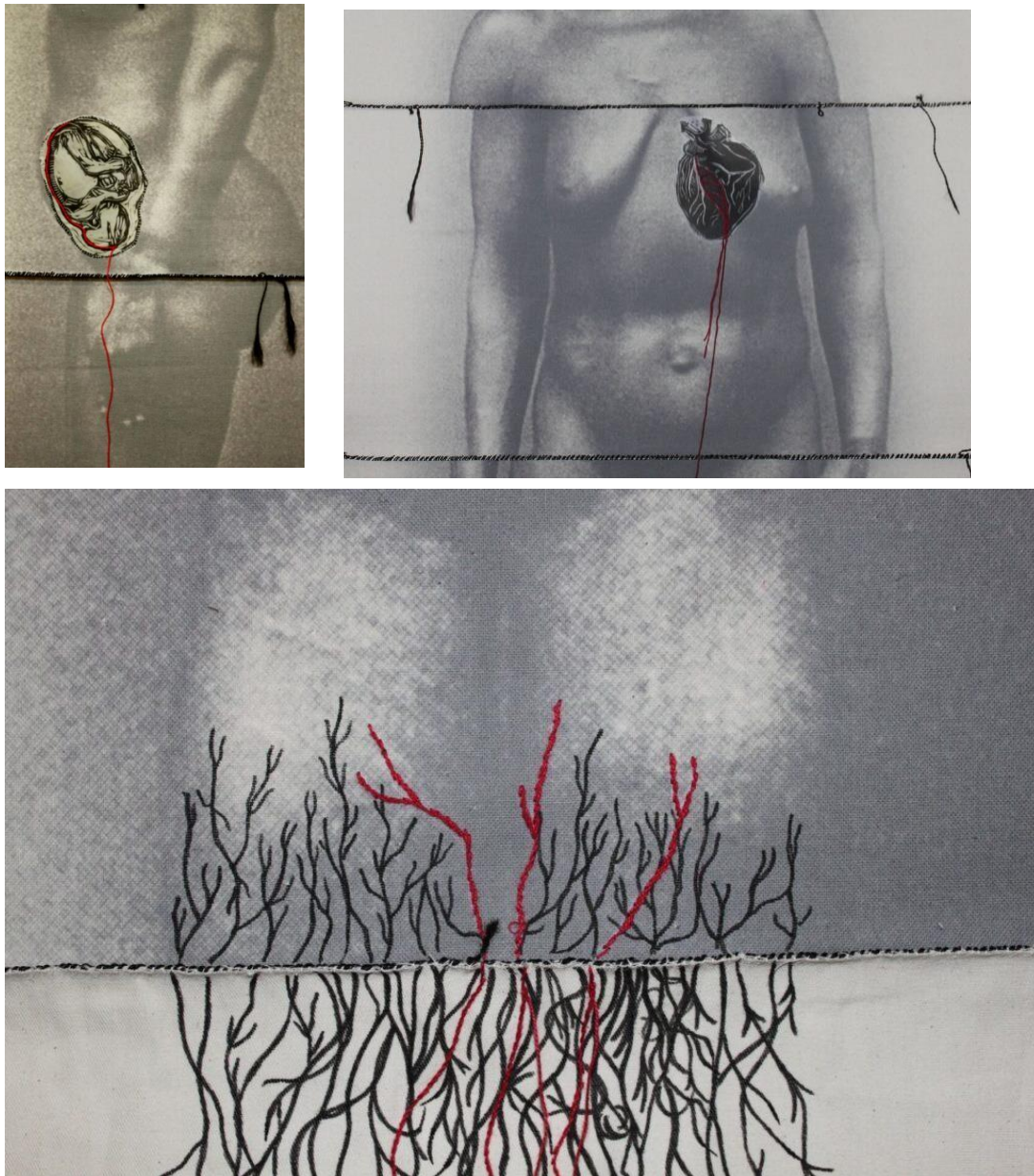


Figura 32: Detalhes da obra anterior Assentamento, 2013. Fonte: Catálogo da exposição A costura da memória, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em cada montagem, é possível perceber a presença de um elemento costurado na mulher. Um coração, um feto e raízes. Cada item parece comunicar reflexões da artista sobre a humanidade de um povo representado na figura dessa mulher. O coração parece dizer da subjetividade, os desejos, os afetos, a família, a cultura que foi deixada para trás. O feto parece comunicar a continuação da vida; o gestar de

novos modos de viver e de se colocar em sociedade; e as raízes que saem das pernas parecem simbolizar, por fim, o assentamento.

A respeito de seu processo criativo, Rosana Paulino comenta, em um vídeo para o Itaú Cultural, que sempre trabalha com mais de uma obra ao mesmo tempo e que desenha muito a partir das leituras e pesquisas que desenvolve. Em sua série de desenhos antropomórficos, que retratam corpos humanos femininos saindo de um casulo, é possível fazer uma conexão com conceito de *making oddkin*, que fala sobre “criar parentescos estranhos”, da filósofa e pesquisadora estadunidense Donna Haraway (1944) publicado no seu livro *Staying with trouble*, sem tradução no Brasil.

Kin é uma categoria selvagem que todos fazem o possível para domesticar. Criar conexões estranhas, invés de, ou pelo menos além de, parentes de sangue...desperta em nós questões importantes.³⁰ (HARAWAY, 2016, p.2)

É interessante pensar que essa conexão de parentescos estranhos que Haraway conceitua é a própria operação da colagem – unir elementos de categorias distintas, produzindo um vínculo criado a partir de dissemelhanças. Segundo Haraway, criar conexões e parentescos estranhos inclui não apenas pessoas, mas todos os seres vivos ao nosso redor; as árvores, os pássaros, os rios, os insetos etc. O ajuntamento de humanos com não humanos na obra de Paulino, apesar de parecer um encontro incomum, nos remete a pensar sobre proteção e transformação do corpo feminino negro.

Em um vídeo feito pela Pinacoteca de São Paulo³¹, a própria Paulino comenta:

A relação da mulher com os insetos sempre coloca a mulher como uma figura passiva, aquela que tira de si o seu sustento, como a aranha, ou a abelha operária, mas que, apesar dessa condição, essa mesma mulher se tece e se transforma. (PAULINO, 2019)

³⁰ “*Kin* is a wild category that all sorts of people do their best to domesticate. Making kin as oddkin, rather than, or at least in addition to, godkin...troubles important matters”.

Tradução nossa

³¹ <https://youtu.be/uNEIJArBdKw>

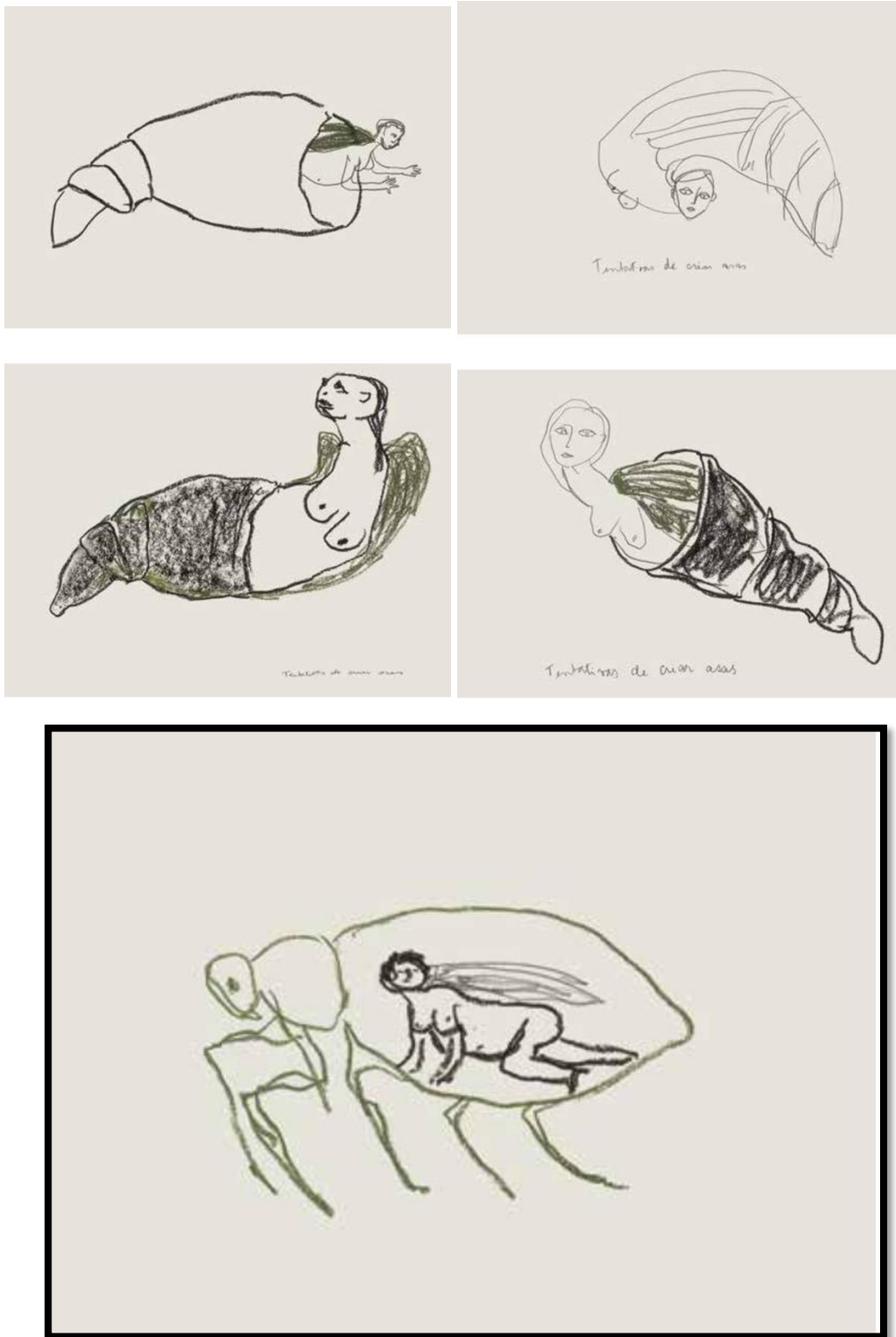


Figura 33: Rosana Paulino, Série Tentativas de criar asas, década de 2000, Grafite sobre papel, 24 x 32 cm. Fonte: catálogo da exposição *Costuras da memória*, Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 34: Rosana Paulino, fotógrafo desconhecido. Fonte: site da artista.

A partir das obras e reflexões que foram apresentadas, direciono mais uma vez os meus questionamentos de modo a dialogar com os estudos de Michael Foucault sobre o cuidado de si. Para Foucault, as práticas de si contribuem para a formação da subjetividade do sujeito ético. Segundo o filósofo, práticas de si incluem o cuidado de si, através da narração da verdade – parrésia –, como já explicado anteriormente, e da escrita de si. Em seus estudos, Foucault pontua o quanto o cuidado de si, com todas as técnicas que lhe foram vinculadas, foi importante na antiguidade clássica. Entretanto, acredito que, ainda hoje, podemos fazer uma articulação das técnicas usadas na cultura greco-romana, com práticas feministas contemporâneas.

Em um texto disponibilizado em seu *blog*, em 1997, Paulino diz

Sempre pensei arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul...No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher negra. (PAULINO, 2017)

A partir dessa observação de Rosana Paulino, é possível perceber que, para a artista, existe a necessidade primária de expressar, através da sua obra, aquilo que lhe toca verdadeiramente. A arte aparece como agente de uma reflexão histórica de nós mesmos que nos leva a um estado de

questionar nossas estruturas sociais e a realidade em que vivemos no tempo presente. Falar a verdade sobre si, seja através da escrita ou da confissão, ou da prática artística, contribui para a autoconstrução do sujeito; são registros de si que moldam e transformam o eu.

Práticas de si têm em vista a transformação; são métodos que direcionam o indivíduo a criar um relacionamento consigo mesmo, se conhecer, cuidar de si e se fortalecer para enfrentar o mundo e aperfeiçoarem suas virtudes morais.

Acredito que, ao desenvolverem seus trabalhos artísticos, as artistas contemporâneas mencionadas acima tenham vivenciado um processo de se produzir, se apresentar e elaborar suas experiências de vida através da colagem. Trata-se de uma operação que gera algo como uma arte autobiográfica. Esta pode ser entendida como um dispositivo feminista do *Eu*, porque cada uma, individualmente, desempenha uma função significativa em sua própria constituição.

5

Interloquções e trocas com as colagistas

*Na História, as bruxas foram enforcadas
porém eu e a História
temos toda a bruxaria de que precisamos
todo dia entre nós.
Emily Dickson*

Nesse capítulo, trago relatos a respeito das entrevistas – aqui, prefiro chamar de conversas – com três artistas colagistas. Duas delas são membras do Clube de colagem BSB, um coletivo para estudo e prática da colagem em Brasília, e uma é membra da sociedade Brasileira de Colagem, coletivo do qual faço parte e que hoje tem núcleos em São Paulo e Rio de Janeiro.

Mapeei as artistas através do *Instagram*, rede social por onde todas passamos a nos acompanhar devido ao interesse comum pela colagem.

Em 2020, participei de um encontro (de forma remota, pois estávamos no ápice da pandemia) com as artistas do clube de colagem BSB, e foi a partir desse encontro que comecei a acompanhá-las com mais frequência.

O objetivo das conversas foi o de compreender como o feminismo impacta (se impacta) as criações de cada uma dessas artistas. Além disso, procurava investigar se, ao menos, conscientemente, elas fazem uma associação entre colagem e feminismo quando estão criando. Também me interessava descobrir como outras mulheres artistas pensam a colagem, como conciliam a demanda da arte e da vida doméstica e familiar, quem ou o que as inspira artisticamente, se preferem criar no coletivo ou sozinhas em silêncio, que tipo de materiais utilizam, e outras curiosidades dessa natureza.

Não há, aqui, qualquer necessidade de provar algum ponto. Nessas sessões de conversa, o que me estimulou foi investigar a vida, também no aspecto artístico, de outras mulheres que compartilham o mesmo entusiasmo pela técnica da colagem.

As conversas duraram cerca de 2h cada, de forma remota pelo *GoogleMeet*, já que estávamos em cidades distintas. Optei por fazê-las individualmente para proporcionar a cada artista um espaço seguro de fala e trocas. Todos os encontros foram gravados por áudio, pelo meu celular, que era posicionado de forma a captar tudo o que seria dito e, claro, com o consentimento das participantes. Ao fim de cada conversa, eu ouvia toda a gravação e imediatamente transcrevia para o meu arquivo de fichamentos no computador.

O processo de ouvir para transcrever me fez perceber que, durante as sessões, algumas vezes surgiam outros questionamentos a partir do que estava sendo dito e eu me controlava para não interferir e quebrar o fluxo de pensamento delas porque, apesar de ter adotado uma postura horizontal de compartilhamento, me interessava sobre tudo o que elas tinham a dizer.

A princípio, elaborei um roteiro não tão rígido, com perguntas norteadoras como estratégia metodológica e trouxe para as conversas trechos do texto *Artistas mulheres – o processo criativo* (1995), da escritora bell hooks. Iniciei cada conversa explicando um pouco a minha pesquisa e

também sobre o termo de consentimento que precisariam assinar para o comitê de ética. De forma muito casual e espontânea, pedi que compartilhassem um pouco sobre como e quando surgiu o interesse pela colagem. Esse pedido inicial foi a porta de entrada para todos os outros compartilhamentos que vieram a seguir. Eu elaborava o que seria perguntado a partir das respostas que elas me davam.

Um comentário que achei interessante na fala das colagistas foi o fato de todas, no começo da vida artística, nutrirem um sentimento de despreparo para fazer colagem e uma dificuldade para se enxergarem como artistas. Todas compartilharam que pensavam ser necessário ter alguma instrução, ou um certificado, ou uma formação, que por fim validasse estarem aptas para fazer arte. Havia o desejo esmagador de criar a partir da colagem, mas o medo de não terem as habilidades necessárias as paralisava a ponto de não se acharem suficientes para começar. Esses relatos me trouxeram à memória o trecho de um texto publicado por bell hooks (2022), que diz “como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens”. (HOOKS, 2022, p.35)

Não à toa, estamos sempre questionando nossas habilidades, competências e importância, por isso considero fundamental desafiar o pensamento patriarcal em relação ao trabalho científico e artístico feito por mulheres. Além de produzir um espaço em torno de nós que nos impulse na criação de um movimento educacional de massa, precisamos pensar na educação feminista como um instrumento essencial para transformar a sociedade.

Um outro detalhe compartilhado por todas foi a alegria e motivação para criar coletivamente. Achei muito curioso, pois há diferenças enormes em relação ao meu processo artístico que, necessariamente, requer silêncio e isolamento. Além disso, eu frequentemente busco um espaço que me permita ter total foco e concentração, de modo a reduzir ao máximo as distrações.

Para Sacha, Letícia e Naiara – finalmente apresento aqui minhas três colegas artistas e parceiras nessa jornada de investigações – opera-se um mecanismo de reciprocidade e troca no fazer artístico com outras

peças; uma arte que estimula e inicia outra arte, inclusive no intercâmbio de recortes e fragmentos. Sacha comenta que as colagens que mais gosta e têm mais significado para ela são as que surgem da troca de materiais com amigos e parceiros do coletivo de colagem. Imagens que não foram escolhidas por ela, mas que, por algum motivo, despertaram a atenção do outro e chegaram até ela. São trabalhos que surgem do completo acaso, mesmo que um acaso provocado. No rastro desse pensamento, Fernando Fuão comenta:

Na collage a máxima filosófica do 'eu penso logo existo' não existe, o melhor seria dizer: 'as figuras me pensam ao acaso. Tudo na collage surge quase que por acaso, golpe de sorte. Ela é o próprio acaso. (FUÃO, 2011, p.76).

São esses encontros inesperados que instauram outras perspectivas de re-fazer, re-criar, re-montar. É como se na troca de recortes e materiais houvesse uma sentença implícita: eu compartilho com você o meu olhar para que você narre para mim essa história. Sobre o olhar do outro voltado para a sua criação artística, Letícia conta que esse movimento a ajudou a se enxergar como artista. Foi quando começou a participar de feiras independentes e imprimir suas colagens para venda que percebeu não estar fazendo algo somente para si. Essa interação com o público rompeu uma barreira pessoal e isso deu um novo peso e significado para a sua produção artística. Afinal, sua arte estava ressoando em outras corporalidades.

Ao ler a transcrição da conversa que tive com Naiara, percebi que também há em seu processo artístico essa motivação para produzir em coletividade. A disposição para trabalhar em conjunto é tão forte para Naiara que, em parceria com Letícia, criou o Clube de Colagem BSB.

Naiara e Letícia fundaram juntas o Clube de Colagem BSB, em 2018, quando eram colegas numa pós-graduação em fotografia. Naiara vinha se questionando a respeito da sua profissão e, nessa época, trabalhava como fotógrafa no Palácio do Planalto. Sentia-se desmotivada por não conseguir se expressar livremente através de suas imagens. Além do cenário político que já era pesado, o ambiente de trabalho majoritariamente masculino e sexista a empurravam para um lugar sombrio

criativamente. Ela tinha conhecimento de que Letícia já trabalhava com colagens e sentia muita vontade de experimentar, mas havia um bloqueio; não conseguia criar sozinha e conta que nem sabia como começar. Um dia, decidiu convidar Letícia para um encontro artístico, cujo objetivo era libertar seu arquivo de fotografias impressas para colagens. O encontro durou 2h. Naiara narra que, nesse dia, produziu cerca de 10 colagens e, enquanto criava, percebeu a potência do coletivo. Foi um desbloqueio de criatividade que jorrou como uma barragem rompida. Após esse encontro, Letícia conta que na madrugada recebeu várias mensagens de Naiara pedindo que se encontrassem novamente e, a partir daí, a semente do coletivo foi plantada. Inicialmente, não pensaram em criar um grupo exclusivamente feminino; queriam que todos e todas pudessem participar e contribuir com percepções diversas. Entretanto, as pessoas que se interessavam em participar eram mulheres e, no entendimento de Naiara, esse movimento orgânico aconteceu porque as mulheres são, naturalmente, mais corajosas a experimentar. Para ela, a natureza feminina se permite vivenciar, testar, investigar com uma simplicidade que é pouco encontrada na natureza masculina:

Há nos homens, na maioria das vezes, a busca por processos complicados e elaborados, e a colagem manifesta um lado de experimentações que pode ser considerado simplório e infantil; talvez, esse lugar de fragilidade e amadorismo, os afaste.

Sacha, Letícia e Naiara não dependem financeiramente integralmente de suas criações artísticas, já que exercem outras profissões em áreas que não estão diretamente relacionadas à arte. Sacha é graduada em arquitetura e menciona que é a primeira em sua família a concluir um curso universitário. Ela trabalha como gerente de projetos na cidade de São Paulo. Letícia é graduada em Letras e trabalha como professora de português na secretaria de educação de Brasília, enquanto Naiara é graduada em agronomia e trabalha como engenheira agrônoma no Ministério da Agricultura em Brasília. Todas são unânimes em dizer que é extremamente difícil viver integralmente como artista no Brasil, não só pela instabilidade financeira, remuneração escassa e desregularização do

campo mas especialmente por estarmos inseridas numa sociedade patriarcal e machista que nos subtrai o luxo do tempo para contemplar, exercitar a criatividade em ócio, pensar sem interrupções, organizar os pensamentos calmamente, já que as demandas da vida doméstica e familiar são extenuantes e consomem o nosso tempo e energia. Citando Maria Ruído (2003), artista e pesquisadora espanhola

E se, além disso, somos mulheres, quem sabe “teremos sorte” (citando o coletivo estadunidense *Guerrilha Girls*) de poder escolher entre maternidade, ou tempo para nós mesmas e uma profissão absorvente, sem férias nem pagamentos adicionais, uma prova contínua exigindo sempre um eterno recomeçar. (RUÍDO, 2003, p.26)

Adrienne Rich (1929- 2012) comenta a necessidade desse tempo livre em seu livro: *What is found there: notebooks on poetry and politics* (o que lá se encontra: cadernos de poesia e de política), enfatizando que muitas vezes ele é aproveitado com culpa:

A maior parte dos nomes que conhecemos na poesia da América do Norte, se não todos, são de pessoas que tiveram acesso a liberdade de tempo - privilégio de alguns que é uma necessidade de todos. (RICH, 2022, 237)

Bell hooks (2022) complementa:

Apesar do pensamento e da prática feminista, as mulheres continuam a se sentir divididas quanto a alocação do tempo, energia, compromisso e paixão” e no mesmo fluxo de pensamento completa: “Há muito anos, decidi que, se quisesse conhecer as condições e circunstâncias que levaram homens à grandeza, deveria estudar a vida deles e compará-la com a vida das mulheres. Li biografias de homens de diferentes etnias, classes e nacionalidades que nossa cultura declarou pensadores criativos e artistas grandiosos ou importantes. Descobri que as pessoas envolvidas na vida deles (pais, amigos, amantes etc.) não só aceitavam, como também esperavam que precisassem de espaço e tempo reservado para que o trabalho diário florescesse, para que se empenhassem em uma renovação de espírito. (HOOKS, 2022, p.238)

Ao ouvir esses depoimentos de minhas colegas e ler os textos que menciono acima, penso imediatamente em minha própria vida como artista, mulher, pesquisadora, mãe e tantos outros papéis que desempenho. Eu mesma já ouvi de pessoas próximas o seguinte comentário publicado por

Maria Ruído num texto escrito pela artista, a partir das suas próprias experiências como mulher feminista:

É melhor fazer um concurso, querida... você é tão inteligente... podia ter qualquer carreira... não sei... talvez tenha vocação, mas podia fazê-lo como *hobby*, não? Você é quem sabe..., mas vai morrer de fome! (RUÍDO, 2003, p.25)

Tenho a impressão de que sempre estou me sentindo sobrecarregada quanto à divisão do meu tempo e energia e conjeturo que muitas mulheres artistas compartilham da mesma culpa e exaustão. E, claro, há também a constante preocupação de não dar o cuidado suficiente que acredito ser necessário para a minha família. É uma conta que nunca fecha. Por isso, cada vez mais tenho valorizado os grupos, clubes e coletivos artísticos criados por mulheres com o objetivo também de ser um lugar para descarregar as bagagens que não damos conta de levarmos sozinhas.



Figura 35: Imagem da minha mesa de trabalho criando uma colagem em 2021. Fonte: acervo pessoal



Figura 36: Sumaya Fagury – Sem título, 2021. Fonte: acervo pessoal

Sacha, Letícia e Naiara falam do quanto esse momento de sair de casa para criar, ter um grupo que se une no mesmo propósito artístico em um espaço seguro para além da prática artística, onde é permitido verbalizar suas dores, compartilhar experiências, trocar, ouvir e ser ouvida, ver e ser vista, é essencial para que continuem criando e explorando o universo artístico que as estimula. Apesar de termos rotinas e demandas diferentes, todas sentem o peso da vida cotidiana que muitas vezes esmaga nossas inspirações. Nesse sentido, a colagem ocupa um lugar de refúgio e bálsamo. Sacha comenta:

Quando estou fazendo colagem, é um momento de respiro na minha rotina tão cheia de demandas e cobranças, quase como uma meditação, sinto até que tem um lado terapêutico.

Naiara compartilha do sentimento:

Tenho um trabalho muito burocrático que me mantém e me permite ter uma vida tranquila financeiramente, mas se eu não tivesse a colagem, seria uma pessoa muito amarga, sempre reclamando da vida... então, a colagem ocupa esse lugar de manifestar o que estou sentindo, expressar o que quero dizer, que, às vezes, as palavras não alcançam e nem convém alcançar... de deixar de ser a Nayara só servidora pública, para ser a Nayara que produz coisas criativas.

Nesse ponto da conversa, já que estávamos falando especificamente sobre o espaço que a colagem ocupa na vida de cada uma delas, eu ouço atentamente cada frase, mas me permito investigar questões de ordem mais práticas do processo criativo delas e pergunto que tipo de materiais elas gostam de utilizar quando estão criando.

Sacha conta que gosta de misturar técnicas, utiliza a aquarela, acrílica, usa cola branca ou transparente, não gosta de cola bastão. Gosta de experimentar diversos tipos de tesoura de tamanhos e pontas distintas. Às vezes usa o bisturi. Não usa estilete porque observa que danificam alguns papeis de revista. Para suporte, usa papéis coloridos, preferindo os de gramatura maior, e que, para ela, deixam a arte com um aspecto mais sofisticado. Papel cartão também. Utiliza revistas para encontrar imagens, nunca as compra, pensa que a compra vai contra o fluxo do que acredita – que a colagem deve ser feita com materiais que iam ser descartados, materiais que as pessoas olham e não querem mais, ou recortes escolhidos por outro olhar que não o dela. Prefere o processo de encontrar algo que ia para o lixo, e que, na verdade, é o que mais interessa a ela na colagem.

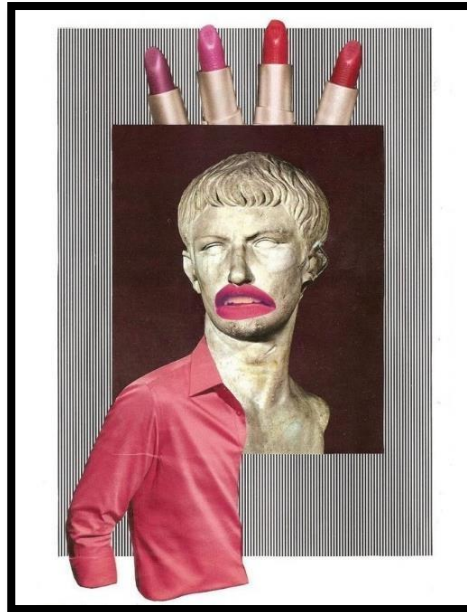


Figura 37: Colagem analógica sobre papel cartão, Sacha – Queer, 2017. Fonte: acervo da artista

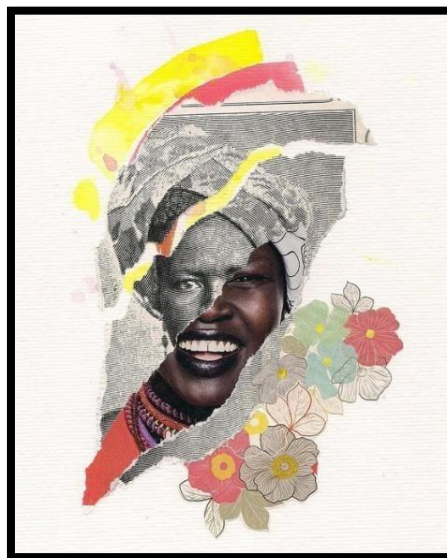


Figura 38: Colagem analógica, Sacha – Marcas, 2018. Fonte: acervo da artista

Naiara faz uso de revistas variadas: *Claudia*, *Época*, *Traços*. *A Piauí*, usa algumas vezes só para cortar palavras, porque acha as imagens muito grandes, mas a que mais aprecia é uma revista francesa de fotografia da década de 80, chamada *Photo*. Ela é incisiva em dizer que nunca imprime imagens da *internet* para usar numa colagem. Assim como Sacha, também não compra revistas; todo o material que tem foi doado. Para corte, usa o

estilete de precisão, quase nunca tesoura, cola bastão, cola transparente e base de corte.



Figura 39: Mesa de Naiara, foto enviada pela artista.

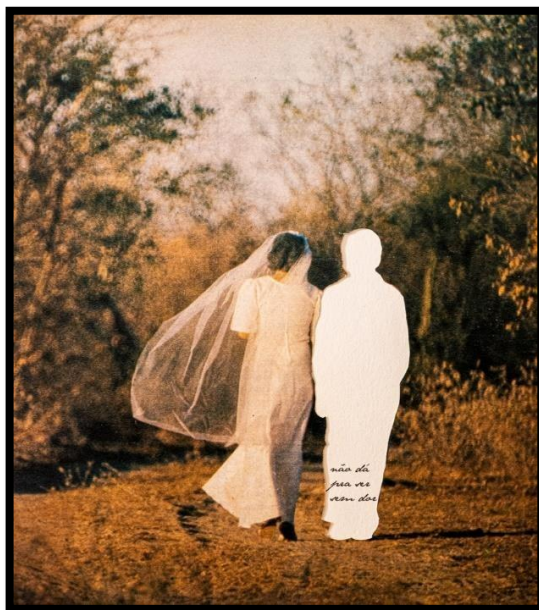


Figura 40: Naiara, colagem analógica – Não dá pra ser sem dor, 2020. Fonte: acervo da artista

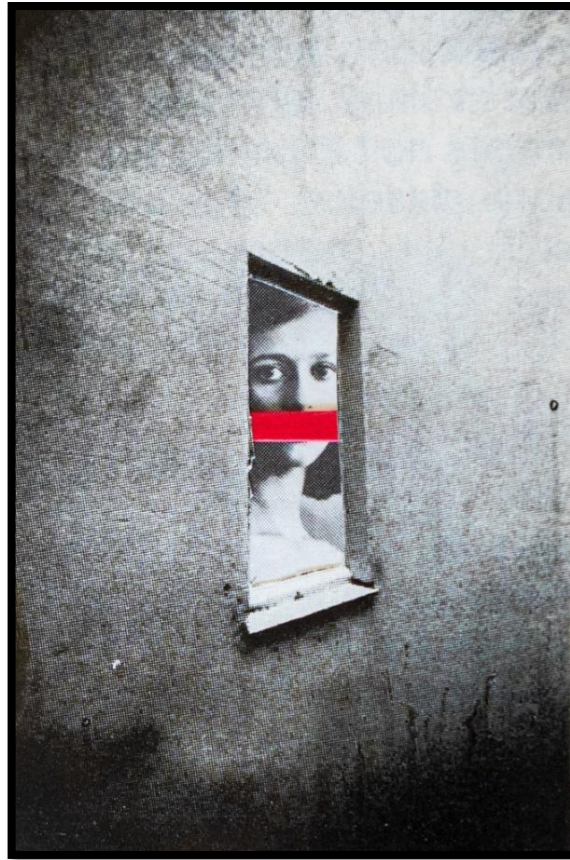


Figura 41: Naiara, sem título, 2020. Fonte: acervo da artista

Letícia raramente utiliza revistas. Gosta muito de enciclopédias e livros antigos, também utiliza o bisturi de precisão, porque descobriu que prefere a imagem muito bem cortada, usa régua, pinça para manusear imagens pequenas, cola bastão e cola transparente e, ao comentar sobre os materiais que utiliza frequentemente, faz uma reflexão curiosa:

Acredito que o fato de a colagem ser feita com materiais acessíveis, cola, revista, papel, tesoura - muitas pessoas veem isso com maus olhos, porque são materiais que todo mundo tem e, por isso, materiais considerados menores. Mas para quem faz colagem – e se pretende artista e se pensa nesse lugar – é um desafio interessante pensar como que você vai colocar a sua identidade em cima de coisas que já existem para expressar seus sentimentos pessoais. Esse exercício acaba sendo um desafio produtivo no sentido de se superar, ir além do “só juntar coisas” ... pensar na intenção que você tem com aquele trabalho.



Figura 42: Letícia, colagem analógica sobre papel cartão, tinta guache e giz de cera – Sem título, 2021. Fonte: acervo da artista

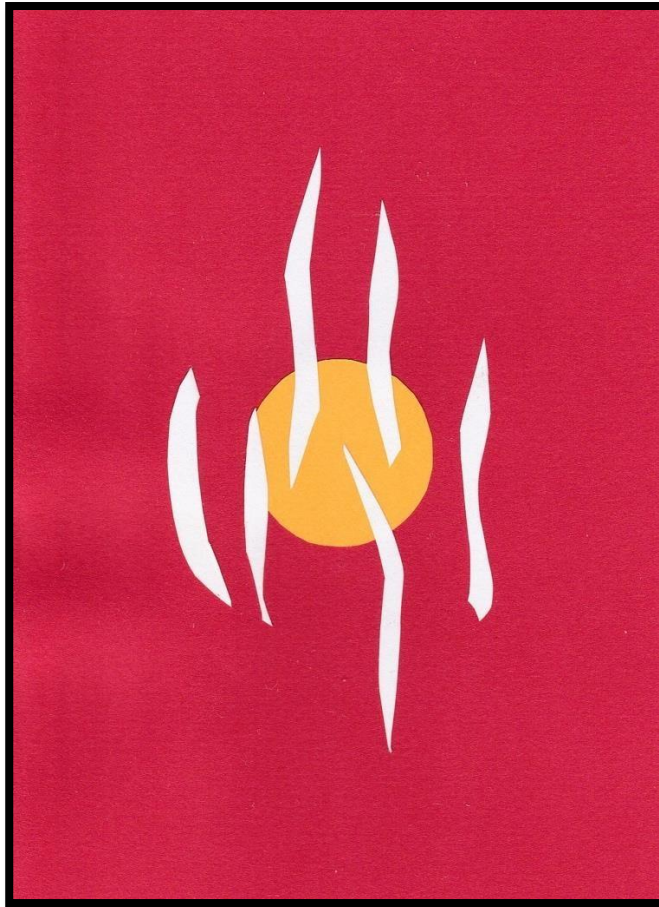


Figura 43: Letícia – Sem título, 2021. Fonte: acervo da artista

Essa reflexão que Letícia traz me leva a pensar que criar, conceber, inventar, projetar são ações políticas que atuam como instrumento de informação e significados através da representação da subjetividade do artista. Nesse sentido, a representação comunica (consciente ou inconscientemente) indicadores de raça, classe e gênero. Na minha percepção, não é possível conceber representação artística ou projetual neutra e universal. Afinal, nossas identidades e subjetividades são produtos das vivências, influências e dos contatos que temos. Sobre isso, o filósofo Michel Foucault conceitua processos de subjetivação como “os diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos se tornam sujeitos” (FOUCAULT, 1995, p.231)

Quando Letícia diz “Ir além do ‘só juntar coisas’ e pensar na intenção que você tem com esse trabalho” – me salta aos olhos o termo ‘*intenção*’. Vamos investigar o que diz o dicionário Michaelis sobre o significado desse vocábulo: *substantivo feminino, 1- o próprio fim a que se visa; 2- aquilo se*

pretende fazer; o que se almeja; intento, propósito, tenção; 3- pensamento secreto e reservado; 4- objetivo que justifica uma ação.

Quem tem uma intenção, busca alcançar um ideal, tem algo a dizer, pretende passar uma mensagem. Desconfio dos discursos normativos, neutros e universais tão bem enraizados no design, que fatalmente estamos destinados a reproduzir se não treinarmos nossas habilidades para conceber estratégias que questionem e tensionem o campo. Guilherme Altmayer (2016) diz:

Ora, se até aqui procuramos tensionar o campo do design, torna-se imperativo pensar também o papel do designer como agente político em seus processos de enunciação. Desde a instauração de uma sociedade de redes, alicerçada na cultura digital globalizada através das tecnologias de comunicação e informação, evidencia-se a necessidade de o design - enquanto ciência, não somente aplicada, mas também responsável social e politicamente por sua atuação — localizar os saberes que gera, assumindo sua implicação enquanto dispositivo que, além de operar discursos, projeta suas formas. (ALTMAYER, 2016, p.153)

Na esteira dessas reflexões, Mario Moura (2021) contribui para o debate dizendo que:

O design não se limita apenas a decisões silenciosas sobre formas, é também uma disciplina que gere todo um discurso, todo um modo de falar sobre decisões formais, um modo de as argumentar, de as hierarquizar, de lhes atribuir um valor social. (MOURA, 2021 p.25)

Intenciono, portanto, através dessas interlocuções, repensar narrativas da atividade projetual e artística construídas sob códigos epistemológicos bem definidos, uma vez que assuntos como raça, gênero e classe, cada vez mais têm sido discutidos dentro e fora do meio acadêmico. Dito isso, acredito ser necessário o despertar de uma consciência política no campo.

Seguindo na conversa com as colagistas, pergunto se são (ou não) feministas e peço que me falem de que forma o feminismo atravessa (se atravessa) os trabalhos artísticos que criam. Sacha e Nayara são enfáticas em dizer que são feministas - sim, com certeza! Entretanto, refletem um

pouco antes de responderem de que maneira o feminismo fala através de suas colagens. Naiara diz:

Acredito que o feminismo atravessa a minha arte, mas não tão explicitamente (...) Tento fazer colagens muito políticas e óbvio que a política passa pelo feminismo (...) na verdade, tenho várias séries sobre mulheres que tento comunicar a questão da objetificação dos corpos femininos (...) [silêncio] (...) até essas proibições de não poder postar mamilo no *Instagram*. Por que o corpo feminino é tão igual, mas é tratado de forma tão diferente do corpo masculino? Acredito que ser mulher, por ser mulher, por fazer colagem, por estar me juntando a outras mulheres, subvertendo essa lógica de mulheres que se odeiam e têm que competir que, na verdade, eu via muito quando trabalhava com fotografia, subverter, e nos unirmos, estarmos juntas, conversarmos, sairmos para tomar uma cerveja, tudo isso tem a ver com o feminismo. É deixar as nossas famílias, maridos, filhos, e ter esse espaço, um lugar de encontros.

Sacha menciona que se considera feminista porque o feminismo combate às desigualdades de gênero e, em seguida, completa:

Somos muito prejudicadas na sociedade patriarcal que vivemos (...) mas acho que nunca vi a arte que faço por um viés feminista (...) acho que tenho que parar e pensar como as imagens aparecem (...) [silêncio] (...) se bem que pensando aqui, ao observar as revistas, noto que a imagem da mulher é sempre muito mais explorada em propagandas e até mesmo em minhas colagens, mas não gosto de utilizar imagens que a mulher aparece sexualizada de alguma forma, sempre evito. E mais uma coisa: noto que alguns homens gostam de utilizar imagens de mulheres nuas em colagens, me sinto desconfortável e incomodada com isso (...) [silêncio] (...) noto também que as revistas sempre apresentam corpos padrões brancos, por isso busco trazer para minhas colagens corpos negros, corpos gordos (...), corpos indígenas são mais difíceis de encontrar em revistas, mas tenho buscado desconstruir padrões em minhas colagens.

Letícia diz que se considera feminista, entretanto, tem algumas questões com essa afirmação:

Sempre que alguém me pergunta se me considero feminista eu respondo que sim, mas sempre reflito sobre o que significa ser uma mulher negra, o que significa o feminismo negro (...) enfim, são dúvidas internas que em algum momento serão resolvidas.

Pergunto se ela gostaria de falar mais a respeito dessas questões e ela prontamente responde:

Assim, quando penso em raça, reconheço que vários artistas, militantes e ativistas que vieram antes de mim fizeram o trabalho

de achar um caminho no meio do nada, buscando um caminho que fosse possível para as pessoas, e produzindo artes que fossem bem incisivas no sentido de mostrar o que é ser uma pessoa negra, delimitar um espaço muito bem definido. Mas desde que comecei a me enxergar como artista, comecei a pensar que não gostaria de ser colocada nesse lugar rotulador - uma artista negra que necessariamente precise fazer um trabalho que fale sobre ser negro no Brasil. Quando eu penso no feminismo na minha arte, tem a ver como uma coisa chamada escolha. A minha escolha é: eu vou fazer arte e falar sobre as coisas que me interessam. Às vezes são figuras geométricas, às vezes são silhuetas, às vezes temas voltados para coisas que eu sinto, que têm a ver com ser uma mulher negra. Eu penso na minha escolha de falar como é ser isso (uma mulher negra) de um outro lugar, que não é falando exclusivamente de raça e ser mulher o tempo todo. Escolher não falar sobre raça é também falar sobre raça.

Nesse momento, percebo pela postura corporal e pelo tom de voz que esse assunto é muito marcante para Letícia. Ela para um pouco após essa longa fala, respira e, em seguida, compartilha uma situação incômoda que viveu, ao ser chamada por uma empresa para produzir uma colagem para o mês das mulheres:

Eu estava lá, fazendo a colagem, e de repente veio esse *insight* de que nunca mais seria chamada para um novo trabalho em outras datas tipo dias dos pais, natal etc. Senti que havia tipo essa coisa da cota, esse discurso do vamos chamar uma artista negra para dar uma mascarada e fingir que nos importamos, sabe? Na época, eu fui porque os trabalhos de revisão estavam poucos e eu precisava do dinheiro, mas me senti muito refém dessa situação.

Esse relato de Letícia me lembrou uma reflexão de Sara Ahmed (2022) “Você repara em algo, porque seu corpo coloca você em um mundo diferente”. (AHMED, 2022, p.212) Talvez, esse *insight* de que Letícia fale tenha sido desencadeado por algum tipo de comentário, ou olhar, ou forma como foi tratada, ou até mesmo pelo fato de ser a única mulher negra no ambiente. Um conhecimento próprio adquirido por diversas experiências de quando o pertencimento não é pressuposto.

Enquanto ela narrava esse acontecimento, eu me senti muito envergonhada por não compartilharmos os mesmos benefícios sociais. As palavras de Audre Lorde ficaram ecoando em mim “É inconcebível, para mim, que certa parte da minha identidade possa se beneficiar com a opressão de outra” (LORDE, 2019, p. 235). O fato de Letícia ser uma mulher negra, automaticamente a coloca numa situação de ter que batalhar

a mais pelo mesmo espaço que eu. Sara Ahmed diz que “o privilégio é um dispositivo que economiza energia. É necessário menos esforço para ser ou fazer”. (AHMED, 2022, p. 210). Nesse sentido, eu compreendo o quanto o simples fato de existir no mundo é um exercício político, porque a sociedade questiona determinadas existências mais do que a outras, algumas corporalidades pelejam em pertencer a categorias que abrigam outras com facilidade. Por isso a necessidade de reconhecermos as diferenças de raça, para que não sejamos presas de armadilhas que buscam enfraquecer a mobilização de forças do movimento feminista.

Após ter escutado todos os áudios e revisitado minhas anotações e impressões, tive um sentimento muito claro de satisfação por ter conseguido cumprir o propósito dessas interlocuções, que era o de compartilhar experiências no campo pessoal e artístico, tangenciando o campo político. Eu sempre pensei o feminismo como uma forma de impulsionarmos umas às outras, descobrindo estratégias para nos apoiarmos de modo mais igualitário, a fim de não reproduzir a lógica patriarcal. Tenho consciência de que há muito trabalho a ser feito, se quisermos avançar num movimento mais unido e forte. Acredito que um movimento feminista é um movimento político de coletividade. Isso ficou ainda mais claro para mim a partir das narrativas que ouvi.

Nesses encontros com minhas colegas colagistas, conexões foram estabelecidas, trocas de experiências artísticas, relatos de situações difíceis e felizes. Através de cada narrativa eu pude encontrar o feminismo na voz de cada uma delas. Como diz Sara Ahmed (2022) “mais importante do que descobrir onde está o feminismo, é descobrir em quem está”.

Nunca intencionei com esse capítulo e toda essa experiência apresentar apenas a minha visão e história. Como artista, pesquisadora e feminista, me interessa contar outras histórias feministas, a história das nossas dificuldades, das nossas conquistas, do que defendemos, das estruturas que nos aprisionam. É importante termos em mente o que nos aprisiona: o sexismo, o racismo, a exploração sexual, porque quando começamos a viver uma vida baseada no feminismo, descobrimos que existem muitos mecanismos na sociedade que não estão interessados em reconhecer a existência do que queremos combater. Daí a importância de

contar outras histórias, dar voz e visibilidade a quem tem sido considerado desimportante.

Ursula Le Guin (1929-2018), em seu texto *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986) – traduzido no Brasil como *A ficção como uma cesta - uma teoria*, nos alerta da necessidade urgente de contarmos uma outra história que não as “sobre lanças, espadas, as coisas para bater, perfurar e açoitar, as coisas longas e rígidas” “A História da Ascensão do Homem, o Herói”.

É a história que faz a diferença. É a história que escondeu minha humanidade de mim, a história que os caçadores de mamutes contavam do Herói, sobre atacar, empurrar, estuprar, matar. A maravilhosa, venenosa história do Botulismo. A história do assassino. Algumas vezes parece que essa história está se aproximando de seu fim. E antes que não se conte mais nenhuma história, alguns de nós aqui, na colheita dos cereais em campos de milhos alheios achamos que é melhor começar a contar outra história, com a qual, talvez, as pessoas possam seguir quando a antiga acabar.

Talvez. O problema é que todas nós nos deixamos fazer parte da história do assassino [*killer story*] e, por isso, podemos acabar junto com ela. Desta maneira, é com certo sentimento de urgência que procuro a natureza, o tema, as palavras da outra história, a que não foi contada, a história vital [*life story*]. (LE GUIN, 1988, p.33)³²

É árduo narrar com verdade. Temos, nós feministas, o desafio de não esmorecermos no propósito de contar histórias que reivindiquem o fim de instituições que tentam nos silenciar. Nenhuma voz deve se perder ao vento.

³² It is the story that makes the difference. It is the story that hid my humanity from me, the story the mammoth hunters told about bashing, thrusting, raping, killing, about the Hero. The wonderful, poisonous story of Botulism. The killer story. It sometimes seems that that story is approaching its end. Lest there be no more telling of stories at all, some of us out here in the wild oats, amid the alien corn, think we'd better start telling another one, which maybe people can go on with when the old one's finished.

Maybe. The trouble is, we've all let ourselves become part of the killer story, and so we may get finished along with it. Hence it is with a certain feeling of urgency that I seek the nature, subject, words of the other story, the untold one, the life story.



Figura 44: Reunião do Clube de Colagem BSB, 2018, acervo de Naiara.



Figura 45: Reunião do Clube de Colagem BSB, 2019, acervo de Naiara.

6

Considerações Finais

Permaneço no quarto em que estou escrevendo estas palavras. Ponho um pé na frente do outro. Ponho uma palavra na frente da outra, e para cada passo que dou acrescento outra palavra, como se para cada palavra a ser dita aqui houvesse outro espaço por atravessar, uma distância que meu corpo devesse preencher no que se move por este espaço.

Paul Auster. Espaços em branco.

Quando iniciei esta pesquisa, não fazia ideia dos caminhos que percorreria; eu tinha uma noção clara de que um mestrado envolvia dedicação, investigação, muitas leituras e análises críticas, mas fui surpreendida com o volume de informações e o caminho pelo qual elas me conduziam. Utilizando uma comparação rudimentar, era como se eu estivesse ganhando uma daquelas bonequinhas russas *matrioska* e, ao abrir, percebesse que dentro dela havia outra bonequinha, e, dentro da segunda bonequinha, surgisse uma terceira, e, da terceira, uma quarta, e depois uma quinta, me arrebatando cada vez mais.

Agora escrevo em janeiro de 2023 e quando penso sobre os meus questionamentos iniciais em relação à pesquisa, em 2020, em meio a uma pandemia que nos forçou ao isolamento social, e também durante um governo fascista incorporado de uma política de morte e violência, percebo que alguns conceitos foram cristalizados em mim durante esse período duro e complexo; outros, ainda preciso remoer, porque são reflexões que certamente se completarão à medida que meu repertório interpretativo e crítico for alargado. Afinal, dois anos é um tempo curto para abarcar a quantidade de ideias e descobertas que me atravessaram. O que eu posso dizer hoje é que, por meio desta dissertação, pude construir a minha definição (em devir) de feminismo e, a partir desta definição, articular uma relação entre colagem, design e feminismo, sempre olhando para as manifestações desses objetos: as imagens, narrativas, movimentos feministas e trocas que nutriram o coração da minha pesquisa.

Um dos meus objetivos ao começar era o de encontrar no design na arte e no feminismo, uma realidade compartilhada que me permitisse traçar caminhos, sem pretensão de oferecer um repertório completo ao campo, para a importância da conscientização de que a política não é algo lá fora, mas algo aqui dentro. Como propagava o lema feminista da década de 60, “o pessoal é político”, que serviu de alicerce para tantas mulheres encontrarem no compartilhamento de narrativas orais, através dos grupos de *consciousness raising*, força e ferramentas simbólicas para produzirem um tipo de arte que se opunha ao pensamento eurocêntrico, hegemônico e patriarcal, num período em que a legitimidade dos estudos de gênero ainda encontrava muita resistência, e as experiências femininas não eram consideradas um assunto adequado para a arte.

Os grupos de conscientização conferiram a essas mulheres uma ferramenta política, pois ligava explicitamente as narrativas pessoais a estruturas e instituições sociais e políticas. Mulheres compartilhando suas experiências não era o objetivo final. Conscientização nunca foi terapia, o objetivo final era gerar uma transformação na sociedade, ou seja, a ação política era o efeito esperado e, ao término de cada sessão, diretrizes eram traçadas para trabalhar na exposição das normas sociais sexistas e opressoras que afetavam a vida pessoal de cada uma. A *womanhouse*, *pattern and decoration* e tantos outros movimentos artísticos e culturais feministas são exemplos de práticas de resistência que produziram mudanças dentro de um contexto social.

Eu penso essa metodologia de *re-visar* nossas narrativas e conceitos como uma extensão do processo de conscientização. Digo “processo”, porque “o despertar da consciência não é como atravessar uma fronteira, um passo e se está em outro país” (RICH, 2017, p. 82); são práticas diárias do cuidado de si, de falar a verdade, de aprender a nomear, de lembrar e compartilhar nossa herança. Acredito que, a partir da renovação do nosso entendimento, é que se manifesta a transformação.

Ao olhar para o legado artístico e intelectual de todas as mulheres que me inspiraram nesta jornada de pesquisa, consigo materializar a

esperança de que há uma genealogia feminista sendo criada. Mesmo que diariamente sejamos extintas e os programas de políticas sociais voltados para mulheres tenham muito no que avançar, sinto que existe um movimento, ainda que lento, que se desloca na intenção de produzir conhecimento, arte e modos de existência que ultrapassem as fronteiras da normatividade. Um claro exemplo que me atravessa a memória neste momento (e me remete a duas mulheres valiosas para o desenvolvimento desta dissertação: Carolina Maria de Jesus e Estamira) é a imagem da catadora de materiais recicláveis, Aline Sousa, uma mulher negra, periférica, a terceira geração da sua família a trabalhar catando materiais recicláveis, entregando a faixa presidencial ao atual presidente da república, Luís Inácio Lula da Silva. A construção simbólica desse gesto me faz crer que parece estar se formando uma resistência às formas de apagamento da história das mulheres e de outras corporalidades consideradas “minorias”, que nos estimula a “começar a enxergar e a nomear – e, portanto, a viver – de uma nova maneira” (RICH, 2017, p 66-67).





Figura 46: Aline Souza entrega a faixa presidencial ao atual Presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva, janeiro 2023. Fonte: Ricardo Stuckert, 2023.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. São Paulo: Ubu editora, 2022.

ALTMAYER, G. **Por um arquivo transviado: notas para uma queerização do design**. In: BECCARI, M.; PRANDO, F. *Bordas: Transversalidades discursivas em arte e design*. Rio de Janeiro: Áspide, 2020.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Tradução: Édna de Marco. Revista Estudos Feministas, ano 8, 1o semestre de 2000.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie (escritos escolhidos)**. Seleção e apresentação: Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CANTON, Katia. **Da política às micropolíticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009

CÉLEM, Eva. **Descolando Gênero e Sexualidade: uma investigação sobre processos feministas de subjetivação e o fenômeno do Consciousness-Raising**. 290 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Artes & Design, 2020.

Clearing the Haze: Prologue to Postmodern Graphic Design Education through Sheila de Bretteville. Disponível em <https://walkerart.org/magazine/clearing-the-haze-prologue-to-postmodern-graphic-design-education-through-sheila-de-bretteville-2#ftn10>. Acesso em: 25 maio 2022.

CHICAGO, Judy. **Judy Chicago on Womanhouse**. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z9muNnozFGY&ab_channel=NationalMuseumofWomenintheArts. Acesso em: 15 maio 2022.

CÔRTEZ, Nina. **Diálogos e oficinas feministas: reflexões sobre movimentos contemporâneos e a prática do design**. (Dissertação (Mestrado em Design) – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Artes & Design, 2022.

COSTA, Luiz Claudio da. **A Condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

D'AMICO, Tereza. **Trabalhos 1957-1965**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita**. Publicado no livro *Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Marcos Antônio Alexandre (org.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p 16-21.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**, volumes 1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo: Design e Sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Tradução de: Pedro Maia Soares.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Ed. Paz & Terra, 9 ed. 2014.

_____. **História da Sexualidade 3: o cuidado de si**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque, São Paulo: Paz e Terra, 2014e.

_____. **Ética, sexualidade, política. Ditos e escritos V**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004.

_____. **Dizer a verdade sobre si**. São Paulo: Ubu editora, 2022.

_____. **Subjetividade e Verdade: Curso no Collège de France (1980-1981)**. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes. 2016.

FUÃO, Fernando Freitas. **A colagem como trajetória amorosa**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2011.

GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar escrever esquecer**. Editora 34: São Paulo, 2006.

_____. **Walter Benjamin. Os cacos da história**. Brasiliense: São Paulo, 1982. Tradução Sônia Salsztejn.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244

HARAWAY, Donna J. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. USA: Duke University Press, 2016.

HERESIES collective. **Heresies: A feminist publication on arts and politics**, Vols 1 e 4. USA: Heresies Collective, 1978

HOLLANDA, Heloisa. **Explosão feminista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.**; tradução Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

HOOKS, bell. **Women artists: the creative process**. Originalmente publicado em *Arto on my mind*. New York: New York Press, 1995, pp 125 - 132.

ITAÚ CULTURAL. **Rosana Paulino – Diálogos Ausentes**. Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/rosana-paulino-dialogos-ausentes-2016-2>>. Acesso em: 31 julho de 2019.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2000.

KAMENSZAIN, Tamara. **Bordado e costura do texto**. Buenos Aires, Paidós, 2000.

LORDE, Audre. **Idade, raça classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença**. São Paulo: Bazar do tempo, 2018.

MELO, Camila Olivia. **Itinerâncias Zine-Feministas: Um mergulhar em datilografias de fúria & saudade**. 2019 205 f. Tese (doutorado em design) - PPG Artes & Design. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MOURA, Mario. **O design que o design não vê**. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

MULLINS, Charlotte. **A little feminist history of art**. London: Tate Enterprises, 2019.

NOGUEIRA, Pedro; PORTINARI, Denise. **Por um design político**. *Estudos em Design*, v.24, p. 32-46, 2016.

PAULINO, Rosana. **Textos de minha autoria**, 2009. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/textos-de-minha-autoria/>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

PERLOFF, Majorie. **O momento futurista. Avant- garde, avant guerre, e a linguagem da ruptura.** São Paulo: Ed-USP, 2018.

PRADO, Marcos. **Jardim Gramacho.** Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

PRADO, Marcos. **Estamira.** Rio de Janeiro: RioFilme/Zazen, 2004. Filme

PORTINARI, Denise. **Queerizar o design.** Arcos Design, Rio de Janeiro, Edição especial Seminário Design.Com, pp. 1-19, 2017.

Rosana Paulino: a costura da memória / curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma - São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

RÚIDO, Maria. **Mamãe quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora.** Tradução, Gisele Ribeiro. Publicado em Revista Poiésis, n 15, p. 25-39, jul. de 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

VARDA, Agnes. **Les glaneurs et la glaneuse.** França: Mubi, 2000.

WESCHER, Herta. **La historia del collage. Del cubism a la actualidad.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

WOMANHOUSE. Direção de Johanna Demetrakas. USA: 1974. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xx0ZPfLrsfk>. Acesso em: 15 maio 2022.