

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA  
PROLAM-USP

Ana Carolina Rodrigues

Arte e coletividade: reflexões sobre identidades culturais

São Paulo  
2018

ANA CAROLINA RODRIGUES

**Arte e coletividade: reflexões sobre identidades culturais**

**Versão original**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestra em Ciências.

Área de concentração: Comunicação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Renato Braz Oliveira de Seixas

São Paulo  
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Rodrigues, Ana Carolina

Arte e coletividade: reflexões sobre identidades culturais / Ana Carolina Rodrigues; orientador, Renato Braz Oliveira de Seixas. – 2018  
124f.

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018  
Área de concentração: Integração da América Latina.

1. Arte Contemporânea - América Latina. 2. Identidade Cultural. 3. Criação coletiva. I. Seixas, Renato Braz Oliveira de, orient. II. Título.

Versão original

Nome: RODRIGUES, Ana Carolina

Título: Arte e coletividade: reflexões sobre identidades culturais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestra em Ciências.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_.

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr(a): \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr(a): \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr(a): \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

*À irmã querida, que me ensinou a amar e a escrever livros.*

## Agradecimentos

Às amigas Camila Feltre e Kryslei Cipriano com quem compartilhei ideias, sonhos e projetos, e aprendi diferentes sentidos de ser educadora.

À amiga Camila Feltre pela delicadeza com que defendeu a sua dissertação de mestrado, com a leitura de uma carta, expressando caminhos possíveis para a pesquisa acadêmica, envolvendo práticas educativas e experiências de diálogo e de contato.

Aos amigos Aline Reis, Thiago Salvatti, Raquel Oliveira Jordan e Laura Lemmi de Natale por suas leituras, opiniões, conselhos e companheirismo.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina - PROLAM, por todo o apoio e compreensão, os conhecimentos compartilhados e as ações em parceria.

Ao Prof. Renato Braz Oliveira de Seixas, por suas leituras, correções e indicações, e também por sua paciência, disponibilidade e motivação.

À Capes e à Universidade de São Paulo por apoiarem esta pesquisa.

Aos meus pais e à minha irmã, por me ajudarem a sonhar com novas perspectivas e caminhos.

*Se pensamos que para entendermos a nós próprios é útil conhecer o que nos é estranho, perceber que outros seres humanos podem viver - às vezes até melhor do que nós - com costumes e modos de pensar diferentes, devemos concluir que esta estratégia de esconder o diferente é uma maneira de confirmar cegamente o que somos e o que temos.*

(Néstor García Canclini, 1983)

## RESUMO

RODRIGUES, Ana Carolina. **Arte e coletividade: reflexões sobre identidades culturais**. 2018. 124f. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

Esta dissertação investigou algumas experiências artísticas em projetos coletivos, envolvendo pessoas com diferentes formações, artistas e não-artistas. A pesquisa foi desenvolvida com o método de estudo de casos, aplicado a duas coletividades: o coletivo de mulheres bolivianas Mujeres Creando, com projetos de performance e intervenção urbana, pintura, vídeo e instalação; e o Movimento Mães de Maio, de São Paulo, a partir do projeto realizado entre Clara Ianni e Débora Maria da Silva, representante do movimento, para a elaboração do vídeo *Apelo* (2014). A pesquisa objetivou compreender as motivações para a atuação coletiva nos dois casos escolhidos, bem como explorar os elementos culturais que emergem em algumas de suas propostas, que apresentam perspectivas de resistência em relação ao contexto social, cultural e político em que estão inseridos. A análise sobre cada caso foi pautada no método de leitura cultural, com a exploração do contexto em que se inserem, e a perspectiva de protagonismo anônimo, que se refere à exploração de múltiplos pontos de vista e à possibilidade de criar relações e produzir ressonâncias para outros sujeitos e grupos. Também foi utilizado o método de observação experiência e a realização de entrevistas semi-estruturadas com sujeitos relacionados aos estudos de caso. A partir do uso da metodologia, a pesquisa concluiu que as práticas dos coletivos definidos para estudo de caso inserem perspectivas de resistência no cotidiano social, e elaboram imagéticas e problemáticas que podem produzir ressonâncias em outros contextos e culturas.

Palavras-chave: Identidades culturais. Práticas artísticas coletivas. América Latina.

## RESUMEN

RODRIGUES, Ana Carolina. **Arte y colectividad: lecturas sobre identidades culturales**. 2018. 124f. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

La investigación examinó algunas experiencias artísticas en proyectos colectivos, involucrando a personas con diferentes formaciones, artistas y no-artistas. La investigación fue desarrollada con el método de estudio de casos, aplicado a dos colectividades: el colectivo de mujeres bolivianas Mujeres Creando, con proyectos de performance e intervención urbana, pintura, video e instalación; y el Movimiento Mães de Maio, de São Paulo, Brasil, a partir del proyecto realizado entre Clara Ianni y Débora Maria da Silva, representante del movimiento, para la elaboración del video *Apelo* (2014). La investigación pretendió comprender las motivaciones para la actuación colectiva en los casos escogidos, así como explorar los elementos culturales que emergen en algunas de sus propuestas, que presentan perspectivas de resistencia en relación al contexto social, cultural y político en que están insertos. El análisis sobre cada caso fue pautado en el método de lectura cultural, con la exploración del contexto en que se insertan, y la perspectiva de protagonismo anónimo, que se refiere a la exploración de múltiples puntos de vista y a la posibilidad de crear relaciones y producir resonancias para otros sujetos y grupos. También se utilizó el método de observación experiencia y la realización de entrevistas semiestructuradas con sujetos involucrados a los casos. A partir del uso de la metodología, la investigación concluyó que las prácticas de los colectivos definidos para estudio de caso inserta perspectivas de resistencia en el cotidiano social, y elaboran imágenes y problemáticas que pueden producir resonancias en otros contextos y culturas.

Palabras-clave: Identidades culturales. Prácticas Artísticas Colectivas. América Latina.

## ABSTRACT

RODRIGUES, Ana Carolina. **Art and collectivity: readings on cultural identities**. 2018. 124f. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

The research investigated some artistic experiences in collective projects, involving people with different formations, artists and non-artists. The research was developed with the method of case study, applied to two collectivities: Bolivian women 's collective *Mujeres Creando*, with projects of performance and urban intervention, painting, video and installation; and *Mães de Maio* Movement, from São Paulo, Brazil, with a project carried out by Clara Ianni and Débora Maria da Silva, representative of the movement, for the elaboration of project *Apelo* (2014). The research aimed to understand the motivations for collective action in the two cases chosen, as well as to explore the cultural elements that emerge in some of its proposals, which present perspectives of resistance in relation to the social, cultural and political context in which they are inserted. The analysis on each case was based on the method of cultural reading, with the exploration of the context in which they are inserted, and the perspective of anonymous protagonism, which refers to the exploration of multiple points of view and the possibility of creating relationships and producing resonances for other subjects and groups. We also used the method of observation and semi-structured interviews with subjects related to the case studies. Based on the methodology, the research concluded that the collective practices defined for case study insert perspectives of resistance in social daily life, and elaborate images and problems that can produce resonances in other contexts and cultures.

**Keywords:** Cultural Identities. Collective artistic practices. Latin America.

## Índice de imagens

Fig. 1 – Graffiti em El Alto. Fonte: Mujeres Creando, 2016. ....	76
Fig. 2 - Graffiti em El Alto. Fonte: Mujeres Creando, 2016. ....	76
Fig. 3 - Graffiti pela despenalização do aborto. Fonte: Mujeres Creando, [2010] .....	77
Fig. 4 - Graffiti pela despenalização do aborto. Fonte: Mujeres Creando, [2010] .....	77
Fig. 5 – Mujeres Creando: Graffiti. Fonte: Nodal Cultura, 2015. ....	78
Fig. 6 - Mujeres Creando: Graffiti. Fonte: Arte-sur, [2015]. ....	78
Fig. 7 – Presentación de los hijos de Evo Morales. Fonte: Théo Bonin, Mujeres Creando, 2016. ....	79
Fig. 8 - Presentación de los hijos de Evo Morales. Fonte: Théo Bonin, Mujeres Creando, 2016. ....	80
Fig. 9 – Gráfica feminista. Fonte: Mujeres Creando, 2015.....	81
Fig. 10 – Performance: La Ekeka de la Suerte. Fonte: Arte-sur, n. d. ....	84
Fig 11 – La Ekeka: primeira versão. Fonte: Blog Tejiendo & Pensando, 2014. ....	85
Fig. 12 - La Ekeka: primeira versão. Fonte: Flores Cossio, 2013. ....	86
Fig. 13 - La Ekeka: segunda versão. Fonte: Mujeres Creando, 2009. ....	86
Fig. 14 – Instalação Espacio para abortar na Bienal de Arte de São Paulo. Fonte: Mujeres Creando, 2014. ....	89
Fig. 15 – Intervenção realizada pelo coletivo Mujeres Creando em La Paz. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. ....	89
Fig. 16 – Mulheres retirando a estrutura de metal durante a 31ª Bienal. Fonte: Mídia Ninja, 2014. ....	90
Fig. 17 – Intervenção realizada pelo coletivo Mujeres Creando em São Paulo. Fonte: Mídia Ninja, 2014. ....	90
Fig. 18 – Projeto Apelo (2014). Fonte: Prêmio Pipa, 2016. ....	103

Fig. 19 - Projeto Apelo (2014). Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. ....	104
Fig. 20 - Projeto Apelo (2014). Fonte: SP Cultura, 2017. ....	104
Fig. 21 - Projeto Apelo (2014). Fonte: Blog Esfera Pública, 2015. ....	105

## SUMÁRIO

Preâmbulo .....	14
<b>1 Introdução .....</b>	<b>16</b>
1.1. Metodologias e percursos de pesquisa .....	18
1.2. Estudos de caso .....	20
<b>2 Capítulo 1: Identidades culturais na América Latina contemporânea .....</b>	<b>24</b>
2.1. Identidades culturais em contexto de globalização.....	24
2.2. Identidades: conexões e conflitos.....	26
2.3. Identidades culturais na América Latina .....	28
2.4. Identidades culturais e artes visuais.....	40
<b>3 Capítulo 2: Experiências sociais e coletivas na arte sul-americana .....</b>	<b>45</b>
3.1. O que são coletivos? .....	45
3.2. Experiências coletivas na América do Sul .....	46
3.3. Reabertura política e novos cenários de atuação .....	53
3.4. Anos 2000: virada dos coletivos .....	57
3.4.1. Tendências conceituais .....	59
<b>4 Capítulo 3: Estudos de caso: Mujeres Creando e Movimento Mães de Maio .....</b>	<b>63</b>
4.1. Mujeres Creando.....	65
4.1.1 Linguagens políticas e estéticas de atuação .....	74
4.1.2.1. <i>La Ekeka de la suerte</i> .....	82
4.1.2.2. <i>Espacio para abortar</i> .....	88
4.2. Débora Maria da Silva e o Movimento Mães de Maio .....	94
4.2.1. Introdução .....	94
4.2.2. Movimento Mães de Maio .....	97
4.2.2.1. <i>Apelo</i> .....	101
4.3. Considerações sobre os estudos de caso .....	108
Considerações finais .....	109
Referências Bibliográficas.....	111
Apêndice A – Conversa com Maria Galindo .....	118
Apêndice B – Narração projeto Apelo .....	123

## Arte e coletividade: reflexões sobre identidades culturais

### Preâmbulo

Este trabalho nasceu de experiências teóricas e práticas, que se iniciaram com a atuação individual e coletiva em Teatro, passou à realização da graduação em História e começou a tomar corpo a partir de exercícios de mediação de propostas artísticas em instituições culturais. Estes eventos não significaram apenas a aproximação com os assuntos relacionados à pesquisa, mas compreenderam experiências pessoais de criação e de atuação em coletividades.

A reflexão sobre práticas artísticas coletivas se iniciou com os estudos para o trabalho em mediação cultural durante a 31ª Bienal de Artes de São Paulo, em que boa parte das propostas artísticas apresentadas foram elaboradas em coletivo, com a participação de artistas e não artistas.

O título *Como (...) coisas que não existem* indicou o tema norteador para a escolha dos trabalhos que passaram a integrar a exposição, propondo a reflexão sobre as relações sociais, os costumes e crenças que poderiam conduzir a diferentes formas de ocultamento, silenciamento e invisibilização de identidades e elementos culturais, ou ao relacionamento dos sujeitos com dimensões não-visíveis, como a espiritualidade e a religiosidade, no âmbito público ou privado.

O espaço em aberto no título, representado pela sinalização de reticências entre dois parênteses, propunha o preenchimento desta lacuna com um verbo que desse sentido à frase, por exemplo: falar, refletir, nomear, criar, tratar, combater, encontrar, partilhar, guardar, acreditar [em], conviver [com], buscar, etc. A indicação de um verbo para completar a frase, além de atribuir um significado à sentença, sugeria, indiretamente, uma ação que reconhecesse a existência material ou simbólica do conteúdo “que não existe”, pois ao *nomear* ou *criar* algo que não existe, se reconhece, conseqüentemente, a possibilidade de sua existência.

A amplitude e profundidade do tema incluiu projetos que versavam sobre os âmbitos espiritual, filosófico, identitário e político na exposição, que integrou principalmente trabalhos coletivos ou realizados em parceria. A curadoria propôs a realização de projetos partilhados entre sujeitos e coletividades que ainda não haviam trabalhado em conjunto e/ou estabelecido

qualquer tipo de contato, mas que possuíam traços de atuação em comum, caso da obra *Mujawara* (2014), realizada a partir de parceria entre o coletivo brasileiro Contrafilé e os artistas palestinos Sandi Hilal e Alessandro Petti. Este trabalho contou também com a contribuição de TC Silva, ativista dos movimentos quilombola, indígena e sem-terra (Fundação Bienal de São Paulo, 2014).

A exposição também acolheu propostas estéticas e políticas de movimentos sociais, que apresentaram trabalhos próprios ou em parceria com outros artistas, coletivos e/ou movimentos ativistas. Nem todos os autores dos projetos apresentados na exposição tinham uma trajetória de criação e expressão artística, o que sinalizou a abertura de diálogo com proposições estéticas construídas no cotidiano social.

A respeito da escolha em integrar processos realizados de forma coletiva na exposição, o guia de apresentação das obras participantes indica:

Esta não é uma Bienal fundada em objetos de arte, mas em pessoas que trabalham com pessoas que, por sua vez, trabalham em projetos colaborativos com outros indivíduos e grupos, em relações que devem continuar e desenvolver-se ao longo de sua duração e talvez mesmo depois de seu encerramento. (Fundação Bienal de São Paulo, 2014, p. 25).

Os estudos para o trabalho na exposição, bem como o diálogo com a equipe de educadores, com artistas, coletivos e movimentos sociais, e o compartilhamento de reflexões com o público visitante me despertaram diversas questões, tais como: o que motiva a criação artística em coletivo? Como é possível o desenvolvimento de propostas entre sujeitos que se encontram em contextos e condições bastante diversas para a realização e circulação de seu trabalho? Como as expressões artísticas podem contribuir para instaurar a dialogia entre indivíduos e coletividades com identidades culturais distintas?

Estas questões motivaram a construção do projeto de pesquisa, junto à disposição em realizar uma investigação que contemplasse práticas e expressões sociais sobre o mundo contemporâneo, que pudesse integrar reflexões e conceitos produzidos no meio acadêmico e também elaborados a partir da atuação de sujeitos no meio social.

Para tanto, optei por observar as práticas artísticas coletivas no contexto sul-americano, buscando possíveis relações entre ações e propostas realizadas em um contexto determinado, mas cujo conteúdo pudesse ultrapassar as fronteiras culturais regionais ou nacionais, e produzir sentido para outras coletividades.

A pesquisa voltou-se para práticas artísticas coletivas, cujos autores estavam em atividade no presente, de forma que fosse possível buscar o contato com os participantes, acompanhar a realização e repercussão de algumas de suas atividades, de forma presencial ou virtual, explorar aspectos da relação entre os parceiros de trabalho e também observar as suas propostas de interação e diálogo com a sociedade. Para tanto, foram escolhidas duas experiências para a realização de estudos de caso, o coletivo de mulheres artistas e ativistas Mujeres Creando, com sede nas cidades de La Paz e Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia, e o Movimento Mães de Maio, de São Paulo, Brasil.

## **1. Introdução**

Desde o seu surgimento em meados do século XX, os movimentos artísticos coletivos ou em colaboração contaram com um viés político acentuado. Claudia Paim (2009) aponta que essas práticas se iniciaram a partir de movimentos estético-políticos como o dadaísta e o situacionista. Desde o princípio, as práticas artísticas coletivas trouxeram questionamentos sobre o “sistema das artes”, refletiram caráter experimental, muitas vezes desalinhado aos programas institucionais, propuseram a integração entre diferentes linguagens artísticas, e reuniram criadores com experiências de formação e de atuação social diversificada.

Ao longo das últimas décadas, no contexto sul-americano, as políticas governamentais acolheram em grande parte a conceitualização e a argumentação crítica postulada por artistas e coletivos desde as décadas de 1960 e 1970, e ampliaram as possibilidades de financiamento e apoio a práticas artísticas desenvolvidas na região. Este fator estimulou a elaboração de propostas artísticas em diferentes linguagens e também a formação de coletivos, uma vez que algumas experiências tiveram suas ações reconhecidas no meio cultural, e passaram a interagir de forma mais constante com projetos institucionais.

A prática artística em coletivos se tornou uma possibilidade de trabalho bem mais palpável e com maior facilidade de circulação no século XXI, em relação ao contexto em que se constituíram os coletivos atuantes entre os anos 1960 e 1990, em que a realização de projetos em coletivo era uma opção política e de sobrevivência material e simbólica que contrastava com as práticas institucionais de forma geral.

Na atualidade, ainda que o cenário político e cultural tenha se modificado substancialmente, a prática de diversos coletivos ainda é permeada pela atuação política e por

iniciativas de diálogo e interação com a sociedade. Esta pesquisa pretendeu se dedicar a explorar esse tipo de experiência, em que as práticas contemporâneas conversam com as táticas e os conceitos propostos em iniciativas coletivas do passado e procuram inserir processos estéticos problematizadores do cotidiano social.

A pesquisa objetivou, primeiramente, analisar quais são as motivações para a atuação coletiva nos dois casos escolhidos, ou seja, como são construídos os sentidos que motivam e vinculam os participantes de cada coletivo definido para estudo de caso, e os levam a elaborar e a realizar as ações artísticas integradas às suas práticas políticas.

Pretendeu, ainda, verificar quais são os *elementos culturais*<sup>1</sup> contidos nas práticas artísticas escolhidas para a análise, que representam práticas de resistência dos coletivos em relação ao contexto social, cultural e político em que estão inseridos.

Desta forma, a problemática de pesquisa pode ser definida por meio das seguintes questões:

- a) O que motiva a criação artística em coletivo? Como as expressões artísticas podem contribuir para instaurar a dialogia entre indivíduos e coletividades com identidades culturais distintas?
- b) Os elementos culturais presentes nas práticas artísticas do coletivo Mujeres Creando e do Movimento Mães de Maio representam expressões de identidades culturais latino-americanas compartilhadas, e que, por esta razão, sejam transcendentais aos grupos locais envolvidos nessas manifestações?

O desenvolvimento da pesquisa se deu a partir da exploração das seguintes hipóteses:

- a) Dado o contexto latino-americano e, mais especificamente, os contextos em que os dois coletivos escolhidos atuam, as práticas artísticas são práticas de resistência à ordem social, política, econômica vigente, e que propõem, ou não, alternativas àquela ordem vigente.
- b) É possível que as propostas artísticas sejam dotadas de uma maior capacidade de transposição de fronteiras, devido ao seu caráter aberto e múltiplo para a atribuição de

---

<sup>1</sup> Segundo Seixas, os elementos culturais contemplam os “valores sociais e os modos de pensar, os costumes e o estilo de vida, as instituições, a história comum, os grupos étnicos, o meio ambiente natural e cultural, os pressupostos filosóficos subjacentes às relações sociais”, entre outros aspectos (2008, p. 98).

significados. Por esse motivo, podem ter maior facilidade de circulação e de identificação em contextos diversos.

### 1.1. Metodologias e percursos de pesquisa

Para proceder à investigação das problemáticas de pesquisa, foi realizado um levantamento bibliográfico no intuito de conhecer as práticas artísticas de coletivos atuantes na América do Sul, bem como a história sobre o surgimento de coletivos em propostas de artes visuais e as formas de atuação que optaram ao longo do tempo, em especial em meados do século XX até o presente. Foram consultados diferentes tipos de fontes, como: matérias em blogs e periódicos virtuais relacionadas às ações artísticas, entrevistas com autores e participantes publicadas na internet, textos e registros de instituições culturais onde os trabalhos foram expostos ou comentados, e materiais produzidos pelos próprios autores sobre as ações que realizaram<sup>2</sup>. As fontes foram utilizadas tanto para contextualizar o cenário de atuação de artistas latino-americanos na contemporaneidade, quanto para construir um relato mais aprofundado sobre as práticas dos dois coletivos selecionados para os estudos de caso.

A pesquisa tem natureza exploratória e se baseia em estudos de casos, que não necessariamente representam qualitativa e estatisticamente universo mais amplo. Para a realização dos estudos de caso e a análise dos dados relacionados a eles, foi utilizado o método de *leitura cultural*, que busca identificar os referenciais culturais em um grupo ou contexto determinado, para proceder à interpretação sobre o conjunto mais amplo de significados em que ele se insere (Seixas, 2016).

A metodologia de leitura cultural foi desenvolvida por Cremilda Medina, com o objetivo de problematizar e orientar os processos de construção da reportagem no trabalho jornalístico. Medina compreende que o repórter é um mediador cultural. Segundo a autora:

Não há narrativa nem matéria jornalística que não seja produção cultural, o que se diz da realidade à nossa volta é representado simbolicamente no discurso jornalístico. E

---

<sup>2</sup> Neste caso, me refiro a textos, relatos, vídeos e registros produzidos por artistas sobre o seu próprio trabalho. A inserção deste tipo de conteúdo pretendeu relacionar os acontecimentos históricos e políticos com a dimensão pessoal e coletiva vivida pelos atores sociais, na perspectiva do protagonismo anônimo, relacionado ao método de leitura cultural. Estes relatos foram utilizados de forma mais pontual no capítulo voltado à contextualização sobre a atuação em coletivos na América do Sul (incluindo alguns pontos de vista de artistas sobre diferentes momentos históricos e políticos), e de forma mais abrangente nas explorações sobre os estudos de caso (em relatos sobre práticas artísticas e políticas realizadas nos últimos anos).

quem interpreta a realidade é um leitor da contemporaneidade que produz sentidos, produz significados perante o acontecimento social, econômico, político, artístico, esportivo, científico, ambiental etc. O leitor cultural observa, colhe informações dos acervos e de fontes vivas, cria elos de contexto e elege o protagonismo daqueles que vivem a situação de sua narrativa. E aí se consuma a humanização como eixo central da leitura cultural. (MEDINA, 2007. In: LINDOSO, 2007, p. 32)

Assim, a leitura cultural propõe o mergulho sobre as realidades que se deseja explorar, procurando conhecer o contexto em que os sujeitos de estudo estão inseridos e buscar o diálogo com os atores sociais relacionados ao tema de pesquisa, de forma que seja possível a construção de uma reportagem ou de uma investigação, em sentido mais amplo, que contemple a polissemia e a polifonia a respeito do objeto de pesquisa.

Considerando a viabilidade desta metodologia para o estudo de práticas e manifestações culturais e políticas contemporâneas, pesquisadores de outros ramos da comunicação social e das ciências humanas também começaram a adotar a leitura cultural como metodologia em suas pesquisas.

A leitura cultural compreende, no âmbito desta pesquisa, a apresentação do contexto em que cada coletivo definido para estudo de caso está inserido, a coleta de informações e relatos que contemplam diferentes pontos de vista, incluindo perspectivas próprias aos sujeitos de pesquisa, e a contextualização sobre os sujeitos participantes de cada coletivo e sobre algumas de suas ações.

Assim como o jornalista e o pesquisador, de forma geral, Medina observa que os artistas também podem atuar como leitores culturais. Segundo a autora “a questão da arte é muito importante porque revela uma sintonia mais fina com a realidade. A leitura cultural mais desafiadora e mais inspiradora é a que os artistas fazem do seu povo, da sua sociedade” (2007, p. 33).

Desta forma, a leitura cultural também pautou a análise sobre as práticas artísticas realizadas pelos coletivos definidos para o estudo de caso, com o intuito de investigar se as atividades artísticas estudadas contemplam ou não a polifonia e a polissemia da sociedade em que se inserem, de modo que outras pessoas possam se reconhecer ou se ver representadas nestas práticas e, assim, serem protagonistas anônimas dessas manifestações.

O desenvolvimento da pesquisa contemplou a procura de diálogo com participantes dos dois coletivos definidos para os estudos de caso e de seus parceiros de trabalho a partir da realização de entrevistas semi-estruturadas e da observação experiência, a fim de conhecer as suas motivações e perspectivas sobre os projetos desenvolvidos e também explorar os aspectos que julgam coerentes e necessários à sua organização e às suas formas de atuação.

A motivação para a realização de estudos de caso, incluindo estudos de campo e conversas com pessoas envolvidas na composição de obras e ações artísticas, resultou do desejo de inserir relatos e narrativas próprias aos participantes sobre as suas práticas, de forma a integrar estas vozes ao trabalho.

### **1.1.1. Estudos de caso: explorações e motivações**

A escolha de cada caso ocorreu ao longo do desenvolvimento da pesquisa. De início, o projeto de pesquisa pretendeu contemplar o estudo de três coletividades, sendo uma brasileira, uma boliviana e uma colombiana. A escolha deste recorte se pautou no desejo de investigação de experiências brasileiras em diálogo com contextos e processos estéticos e políticos sul-americanos. A pesquisa também se pautou em experiências urbanas, inseridas em grandes cidades, de forma que este fosse um elemento comum para a reflexão sobre as ações em cada coletividade.

A opção pelo contexto boliviano se deu por diversos fatores, entre eles, a observação de que existem poucos estudos que procuram relacionar experiências brasileiras e bolivianas, a despeito da grande presença de migrantes bolivianos no Brasil, e de migrantes brasileiros na Bolívia. No caso colombiano, a escolha se pautou na proximidade entre as dinâmicas raciais das sociedades brasileira e colombiana, com a presença de uma grande população negra e afrodescendente, característica que está presente majoritariamente nestes dois países, em relação ao contexto sul-americano.

Considerando a temática e os locais definidos para a pesquisa, a investigação teve como ponto de partida a procura por experiências artísticas coletivas que envolvessem propostas de interação com a sociedade. A exploração partiu de experiências que faziam parte de meu repertório como pesquisadora e educadora, e de levantamentos sobre outras experiências brasileiras e estrangeiras que pudessem integrar o corpus de pesquisa.

A participação em eventos relacionados ao trabalho artístico em coletivos, voltados ao debate, à apresentação e exposição de conteúdos e obras, proporcionou conhecimentos e perspectivas de contato com sujeitos participantes neste tipo de proposta, como Nazaré Brasil, artista integrante da Ocupação São João, no centro de São Paulo; Mauro Neri, grafiteiro e pixador, membro do coletivo Imagens, no bairro do Grajaú, na periferia paulistana; gestores do espaço Matilha Cultural, também em São Paulo; gestores do espaço Ateliê Aberto, em

Campinas; membros do coletivo Mapa Teatro, em Bogotá, Colômbia; gestores do espaço Lugar a Dudas, em Cali, Colômbia; e integrantes do coletivo boliviano Mujeres Creando.

Contudo, as iniciativas de aproximação com os sujeitos e espaços de interesse relacionados ao tema de pesquisa, foram seguidas, na maior parte das vezes, pela ausência de respostas ou por uma receptividade inicial ao diálogo, que dificilmente alcançava a continuidade da comunicação e a articulação de uma visita ou entrevista. As dificuldades de contato pautaram o direcionamento da investigação para casos que apresentassem maior disponibilidade de informações e reflexões, oferecendo subsídios para a reflexão sobre suas práticas, a partir de relatos e registros próprios e também de materiais produzidos por outros atores, como pesquisadores, agentes culturais e jornalistas.

A partir deste direcionamento, foram definidos três casos de interesse: o coletivo boliviano Mujeres Creando, o coletivo colombiano Mapa Teatro e o Movimento Mães de Maio, de São Paulo, com base na parceria realizada entre o movimento e a artista Clara Ianni. Estes coletivos partilham algumas características, como a atuação há mais de dez anos, o que poderia se traduzir em maior quantidade de registros, documentos e publicações sobre suas ações; a atuação a partir de diferentes vias, como a manifestação artística e política, a elaboração de textos, vídeos, livros, e materiais de registro, contendo perspectivas teóricas e práticas sobre suas ações, bem como a realização de parcerias com atores sociais diversos. Ademais das características em comum, se tratavam de coletividades com práticas que eu havia acompanhado com maior proximidade nas posições de educadora, pesquisadora e também de público para suas intervenções.

Ao longo do trabalho, o corpus de pesquisa foi reduzido, devido à dinâmica do curso de mestrado e à necessidade de realizar recortes na investigação, e voltou-se à exploração sobre o coletivo Mujeres Creando e o Movimento Mães de Maio, somente. Essa escolha se pautou no reconhecimento de maior proximidade entre os dois casos, cuja atuação estética está vinculada às ações enquanto movimento social, além de ambos contarem com ações promovidas principalmente por mulheres.

Ademais das características já apontadas sobre os dois casos, é possível acrescentar que ambos os coletivos atuam a partir de conteúdos e demandas que estão presentes no âmbito local e regional, por explorarem temas e linguagens que problematizam elementos culturais que são compartilhados nestes contextos, mas cujo conteúdo pode suscitar ressonâncias nas reflexões que pautam as identidades em perspectiva nacional e, possivelmente, também internacional.

A definição destes coletivos como sujeitos de estudo também se deu por sua capacidade de articulação social e de integração em diferentes pautas, costurando ações e relações intersetoriais e inter-regionais. Também foram consideradas as proposições artísticas como formas de mobilização, de elaboração e exposição de conteúdos, e de ocupação de diferentes espaços e instituições<sup>3</sup>.

A presente pesquisa se justifica por explorar manifestações culturais e políticas que advém da sociedade civil, refletindo leituras múltiplas sobre o repertório simbólico que permeia o cotidiano social. Se tratam de interpretações sobre o contexto urbano, econômico, social e político que muitas vezes não são acionadas e contempladas pelos meios de comunicação de grande circulação, e se constituem como formas de comunicação e expressão que procuram problematizar, contextualizar ou oferecer novas perspectivas sobre conteúdos cuja reflexão se encontra empobrecida, minimizada ou desmerecida nas expressões da grande mídia, e no debate social, de forma geral.

---

A dissertação está dividida em três partes ou capítulos. O primeiro capítulo propõe uma reflexão sobre os elementos que concorrem para conformar e deslocar as identidades culturais na América Latina na contemporaneidade. A partir de uma introdução sobre o impacto dos processos de globalização para as identidades culturais, são apresentados alguns elementos que concorreram para a construção de identidades culturais na América Latina, desde a ocupação do continente, passando às relações entre as populações nativas e migrantes com as empresas coloniais, e os desdobramentos políticos e culturais que passaram a caracterizar as relações entre as identidades culturais nas sociedades latino-americanas após os processos de independência e de construção e consolidação dos estados nacionais.

Após a exploração sobre as identidades culturais na América Latina, é apresentada uma reflexão sobre a interação entre as artes visuais e as representações de identidades culturais em perspectiva nacional, alinhada aos interesses de Estado, e a partir do processo de mudança de

---

<sup>3</sup>Em relação aos trabalhos artísticos, o coletivo *Mujeres Creando* logrou inserir trabalhos em programações de outros países (realizou atividades e expôs trabalhos nas cidades de Bogotá, Quito e São Paulo, por exemplo), e participou de exposições artísticas com grande visibilidade internacional, como a 31ª Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo (2014) e a Bienal de Veneza (2015). O Movimento Mães de Maio possui parcerias com movimentos sociais e de comunicação, como o Matilha Cultural, o Ponte Jornalismo e o Mídia Ninja. Por meio de parcerias, o movimento Mães de Maio publicou três livros até o momento, apresentando reflexões sobre a formação do coletivo, o seu histórico de mobilização e o contexto de atuação. Realizou parceria com a artista Clara Ianni para a elaboração do vídeo *Apelo* (2014).

perspectiva entre os artistas latino-americanos, com o despertar para a representação de referenciais culturais mais abrangentes.

O segundo capítulo apresenta reflexões sobre as práticas artísticas coletivas na América do Sul, no decorrer de processos políticos e culturais que repercutiram sobre as formas de criação e de organização de artistas. O capítulo também apresenta elementos para a reflexão sobre as motivações pessoais e coletivas para a formação de coletivos em diferentes contextos e temporalidades, e o repertório conceitual que caracteriza as práticas artísticas coletivas que propõem inserções e problematizações no tecido social.

O terceiro capítulo apresenta a análise sobre as práticas do coletivo Mujeres Creando e do Movimento Mães de Maio, na perspectiva da leitura cultural. Explora o contexto de formação e de motivação destas coletividades, e o repertório que fundamenta a sua atuação no âmbito artístico e político. Apresenta algumas de suas ações e obras, procurando refletir sobre o repertório cultural que se apresenta nestas criações, relacionando-os ao contexto geral de sua atuação.

## Capítulo 1: Identidades culturais na América Latina contemporânea

### 2.1. Identidades culturais em contexto de globalização

O debate sobre a constituição e a fragmentação de identidades culturais foi reavivado nas últimas décadas, junto às interpretações e leituras a respeito dos efeitos da globalização sobre as identidades culturais.

A globalização não é um fenômeno tão recente. Segundo Hall, a modernidade já continha os embriões de uma perspectiva de integração e de abertura entre culturas. O que vivenciamos na contemporaneidade, segundo o autor, é um efeito de compressão do espaço-tempo marcado pelo ritmo acelerado de fluxos e relações entre as nações que, desde a década de 1970, aumentaram significativamente (2002, p. 69). De acordo com Woodward, o efeito global se caracteriza na atualidade por uma “convergência de culturas e estilos de vida nas sociedades que são expostas ao seu impacto” (2012, p. 22).

Segundo Parés i Maicás, levando-se em consideração o estado atual de permeabilidade das sociedades, é impossível desconsiderar as influências externas que podem intervir sobre elas (1999, p. 19).

Stuart Hall aponta três consequências da globalização sobre as identidades culturais. A primeira é a “desintegração” de identidades nacionais, como parte de um processo de homogeneização, que se relaciona com a ideia de “convergência” indicada por Woodward. A segunda é o reforço de identidades regionais e particularistas, em um processo de resistência ao fenômeno global. A terceira corresponde ao surgimento de identidades híbridas, resultantes da fragmentação de identidades nacionais e da conformação de outras configurações e combinações, em seu lugar. (2002, p. 69)

Segundo Hall, as identidades nacionais não se encontram ameaçadas ou em vias de destruição, mas passam por transformações relacionadas às novas configurações de circulação econômica e cultural entre países. As mudanças nas formas de comunicação e a interdependência entre diferentes territórios impactaram sobretudo o universo simbólico e de representações, que amparam a noção de pertencimento cultural dos indivíduos e das comunidades. Na atualidade, as identidades locais, regionais e comunitárias estão adquirindo maior relevância, assim como os laços de identificação que transcendem fronteiras geográficas e noções culturais delimitadas, como a identidade cultural nacional.

O processo definido como "homogeneização" por Hall está relacionado à projeção de elementos culturais em escala universal, permeados por objetos, estilos de vida, imagens

veiculadas pela mídia, entre outros. Algumas sociedades conseguem inserir bens materiais e culturais nas redes globais de forma mais ampla que outras. Segundo Hall, “os artefatos e as identidades da modernidade ocidental, produzidos pelas indústrias culturais das sociedades 'ocidentais' dominam as redes globais” (2002, p. 79).

Apesar de as trocas materiais e simbólicas se realizarem de forma desigual, as sociedades que predominam na “exportação” de elementos de sua cultura também recebem elementos de outras culturas, tendo suas matrizes de identidade cultural também deslocadas pela presença e interferência da alteridade.

A segunda consequência apontada por Hall - o reforço de identidades particularistas - pode ocorrer em reação à presença de uma cultura imigrante, como resistência a elementos culturais globais homogeneizantes (neste caso, em reação a elementos culturais estrangeiros que se impõem ou se encontram em expansão), e também de forma defensiva, quando se tratam de identidades que sofrem *racismo cultural* e procuram reafirmar sua cultura originária como forma de coesão e resistência (Hall, 2002, p. 81-87).

A terceira consequência citada por Hall - o surgimento de identidades híbridas - se relaciona com a noção de desterritorialização. Segundo Kathryn Woodward (2012), a globalização produz e incentiva a migração, espontânea ou forçada. A desterritorialização pode desestabilizar as identidades culturais, a presença do migrante em territórios “outros”, por sua vez, também pode ser um elemento desestabilizador de identidades no território de destino. Woodward observa que o contato e a relação entre indivíduos com diferentes referenciais culturais pode produzir a integração entre elementos culturais díspares, resultando em “identidades plurais”, ou podem ocasionar conflitos, produzindo uma espécie de reação e contestação de identidades, que pode resultar em hostilidades e relações discriminatórias entre os indivíduos.

Canclini dedicou o livro *Culturas híbridas* ao debate sobre a hibridização de culturas no contexto latino-americano, que ele nomeia hibridação. Segundo o autor, corresponde a “processos socioculturais nos quais estruturas que existiam de forma separada se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2007, p. xix). Pode ocorrer em consequência de processos migratórios e também de outras formas de contato entre culturas, como o intercâmbio econômico, o turismo, e as trocas comunicacionais, e pode surgir, ainda, a partir da “criatividade individual e coletiva, não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico” (p. xxii).

Para Canclini, as cidades são o centro de fomento e irradiação da hibridação, onde são definidas e propiciadas as condições para que ela ocorra, devido ao seu potencial para o

encontro e o conflito entre culturas, e a abertura para a criatividade cultural, a partir da reunião de elementos culturais diversificados em um mesmo espaço (2007).

## 2.2. Identidades: conexões e conflitos

Seixas (2016) compreende que as identidades culturais se constituem e se reformulam a partir da combinação de diversos fatores, que se iniciam com o reconhecimento da existência de uma *alteridade* entre dois indivíduos ou grupos. A partir da percepção sobre o outro, o sujeito ou grupo passa a tomar consciência sobre si mesmo, em comparação ou em *contraste* com o outro, na qual ocorre a observação de semelhanças e diferenças entre eles.

Tal encontro se dá em um lugar e tempo determinados, que pode ser “físico/cronológico, virtual ou simbólico”. Segundo Seixas, “a partir de seu próprio repertório simbólico cultural cada um dos sujeitos atribui ou não significação ao encontro que acontece entre eles” (2016, p. 25), Com base neste repertório, “os indivíduos ou grupos podem dizer se compartilham ou não o mesmo sistema simbólico; se são ou não pertencentes a uma mesma comunidade” (2016, p. 17).

A perspectiva de Seixas encontra paralelo com a de Woodward, que compreende que a construção de identidades possui um caráter *relacional*, pois ocorre em relação à alteridade (2012, p. 9-13). As identidades culturais se constituem por elementos culturais compartilhados por uma coletividade. Segundo Seixas, os elementos culturais contemplam os “valores sociais e os modos de pensar, os costumes e o estilo de vida, as instituições, a história comum, os grupos étnicos, o meio ambiente natural e cultural, os pressupostos filosóficos subjacentes às relações sociais”, entre outros aspectos (2008, p. 98).

As identidades também são marcadas por simbolismos (Woodward, 2012): a maneira de fazer as atividades, as funções desempenhadas por cada indivíduo, gênero ou camada social em um determinado grupo, e também os objetos materiais que são escolhidos para as práticas de uma coletividade.

No processo de configuração de identidades, alguns elementos culturais podem prevalecer em relação ao conjunto. Segundo Woodward (2012), os sistemas de representação, que atuam produzindo significados, envolvem relações de poder, que podem impactar a percepção sobre as identidades, e contribuir para a legitimação ou a deslegitimação de uma determinada comunidade, a partir dos elementos culturais que compartilham e dos significados associados a sua cultura.

Vários elementos podem contribuir para a valorização e a desvalorização de identidades e culturas, no interior de um território ou nação, ou entre povos ou países distintos. Ticio Escobar considera que, apesar dos avanços quanto ao reconhecimento dos direitos humanos e o fortalecimento da noção de igualdade entre os povos durante o século XX, a tensão entre *centro* e *periferia*<sup>4</sup> todavia persiste no campo das relações globais, ainda que as zonas de influência se definam por muros dispersos, móveis e invisíveis (2004).

Escobar utiliza como exemplo para o reforço das categorias de diferenciação entre centro e periferia o *endurecimiento* das fronteiras globais e a definição de *novas* políticas de segurança, como os princípios adotados pela União Europeia, no início do século XXI, que, segundo o autor, “alteran unilateralmente grandes principios del orden mundial, de espaldas a tratados, códigos y convenciones que aseguraban valores básicos de igualdad a mucho costo conquistados” (p. 10).

Tal oposição não ocorre apenas em decorrência de medidas de diferenciação e encastelamento promovidas pelos territórios considerados “centrais”, mas se pronuncia em diferentes formas de essencialismos e fundamentalismos em vários pontos do planeta. Segundo Escobar:

[...] vuelve a fracturarse el mundo en secciones bipolares inconciliables y vuelven a reconfigurarse en forma antagónica identidades esenciales de formato universal: megaidentidades reactivas, reaccionarias, imposibles de ser confrontadas en ninguna instancia de mediación (2004, p. 14).

As estruturas de identificação e de segregação cultural operam na dimensão social e coletiva e também na dimensão pessoal e individual. Enquanto a globalização favoreceu a circulação de mercadorias e o avanço tecnológico encurtou as distâncias e aperfeiçoou os meios de transporte, a circulação de pessoas permaneceu mais ou menos restritiva de acordo com a origem regional, religiosa ou étnica de cada indivíduo. Os fatores que propiciam a circulação de mercadorias contrastam com as estruturas que inviabilizam a circulação de *determinadas* populações. Nas palavras de Ticio Escobar, “existen aún ciudadanos de primera y de segunda, o ciudadanos y no ciudadanos” (2004, p. 10).

Escobar vislumbra alguns modos de “identidades mundiais” ademais deste cenário de fraturas, que nomeia *nuevos modelos de ciudadanía global* (p.14). Tais modelos são permeados

---

<sup>4</sup> As noções de centro e periferia foram desenvolvidas, originalmente, por Immanuel Wallerstein, considerando as relações coloniais entre a Europa e a América, permeadas pelas relações comerciais com a África atlântica. Wallerstein considerava que as relações do período eram globais e que os países europeus metropolitanos ocupavam o lugar de centro. Posteriormente, a noção de centro e periferia passou a ser utilizada em referência a relações que não estavam necessariamente relacionadas com a colonização da América, referindo-se a diferentes períodos históricos em que a disparidade de poder impactava as relações entre territórios.

pelas redes de comunicação global, que permitem a troca de informações sobre conjunturas de diferentes regiões. À medida que os elementos e a diversidade culturais se tornaram mais visíveis com a transformação das redes de comunicação e da internet, ampliou-se a possibilidade de correspondência entre realidades distantes geograficamente, mas que podem conter traços sociais, culturais e políticos em comum.

A dimensão global que um fenômeno local pode adquirir, a partir da correlação que se tornou cada vez mais possível devido às transformações nas tecnologias de comunicação e na aproximação entre culturas diversas na contemporaneidade, foi definida por Roland Robertson como “glocalidade”. O termo refere-se ao enlace das palavras “global” e “local”, utilizado inicialmente para indicar a persistência ou reafirmação de identidades locais, frente ao avanço de perspectivas de sociedades e de identidades globais, também pode sugerir a aproximação entre questões locais cujo conteúdo pode ultrapassar os limites regionais e dialogar com situações vividas em outras localidades e culturas, possibilitando uma visão ampliada de problemáticas que, consideradas as particularidades, estão presentes em diferentes territórios.

O conhecimento sobre determinados fatos pode contribuir para que ocorra a identificação com o seu conteúdo em outras regiões, e incentivar a constituição de redes de contato, interação e apoio, amparadas no reconhecimento de referenciais e na correspondência entre identidades culturais.

As identidades culturais se constituem por diferentes elementos de identificação que remetem à família e à comunidade, ao local de nascimento, à língua, à religião, entre outros. Segundo Woodward, trata-se de uma questão “tanto de ‘tornar-se’ quanto de ‘ser’” (2012, p. 28). Tanto as redes de solidariedade quanto a constituição de uma esfera pública transnacional, amparada em modelos de cidadania global, apontam para a possibilidade de escolha e de aproximação entre identidades culturais díspares, mediadas por significados que mobilizam repertórios de valorização e desvalorização no âmbito sociocultural. Segundo Woodward, “existe, na vida moderna, uma diversidade de posições disponíveis [...] [permeadas por] graus variados de escolha e autonomia” (2012, p. 30).

### **2.3. Identidades culturais na América Latina**

Tecer uma exploração sobre as identidades culturais na América Latina não é uma tarefa simples, pois trata-se de uma região formada por uma extensa faixa territorial, com

características físicas, geográficas e humanas diversas, e com elementos culturais heterogêneos, ainda que estejam inseridos em um mesmo Estado.

A denominação América Latina foi adotada em referência ao contexto histórico, político e cultural da macrorregião que compreende a América do Sul, a América Central, o México e o Caribe. Segundo Ballesteros (2003), essa denominação foi utilizada, inicialmente, para denominar apenas os povos de língua (e colonização) espanhola, pouco tempo depois, passou a incluir também o Brasil e, posteriormente, o Caribe, agregando ilhas de língua francesa, inglesa e holandesa. Existem controvérsias a respeito do uso do termo “América Latina”, principalmente porque essa denominação desconsidera o passado pré-colonial da região quando destaca apenas a herança cultural “latina”, de origem europeia, de que também faz referência o termo “América”, atribuído em homenagem a Américo Vespúcio, navegador e geógrafo italiano, pioneiro na constatação de que as terras alcançadas nas expedições não eram parte de regiões periféricas da Ásia, mas sim um outro continente, até então desconhecido pelos europeus.

Apesar das críticas que a origem deste nome causou, o termo América Latina adquiriu caráter político e reivindicatório de um repertório comum relacionado à história e às características das populações e das sociedades da região. O reconhecimento de uma relativa unidade desta região também se baseou na comparação (e na diferenciação) com os territórios de colonização anglo-saxã na América, associada à reação ao poderio econômico e a políticas imperialistas que passaram a exercer sobre os países latino-americanos.

Segundo Ballesteros (2003, p. 33):

Esta vasta región, macro-región que coincide con un subcontinente ocupa el mismo lugar en el ‘proceso civilizatorio’, comparte una misma formación socioeconómica, ha sido sometida al mismo tipo de conquista en el mismo período. [...] En general, y a pesar de las diferencias, se ha procedido a una generalización y a una homogeneización, tal como ha sucedido con el Estado-nación, aunque se han intentado varias clasificaciones. En todo caso se han relevado las diferencias (en términos de contraste la mayor parte de las veces) con la América de cultura anglosajona.

A ideia de unidade foi postulada inicialmente no século XIX, no curso das reivindicações e processos independentistas (Ballesteros, 2003) e a noção de identidades culturais partilhadas na região foi elaborada de diferentes maneiras ao longo do tempo e dos processos históricos. Elsa Ballesteros destaca “el arielismo, el ‘pensamiento salvaje’, [...] el realismo mágico, la herencia indígena, el mestizaje como base étnico-cultural, la dialéctica dominación-dependencia, [...] propuestas de premodernidad persistente o de posmodernidad ‘avant la lettre’” (2003, p. 33), para designar momentos e movimentos que se voltaram à

interpretação e à tentativa de desenhar pressupostos culturais, sociais, econômicos ou políticos comuns à região.

Considerando que existem alguns elementos históricos e culturais compartilhados por populações e sociedades na América Latina, os trechos a seguir pretendem desenvolver algumas reflexões relacionadas ao debate sobre as identidades culturais na região. Por tratar-se de uma abordagem e investigação sobre eventos que ocorrem na contemporaneidade, as explorações sobre os períodos históricos mais recentes foram priorizadas, buscando apresentar elementos que possam contribuir para situar a reflexão sobre as identidades culturais latino-americanas no presente.

\* \* \*

Seixas (2008) elenca quatro fases importantes para abordar as identidades culturais na América Latina: a primeira corresponde ao processo de ocupação do continente; a segunda, ao período de consolidação das grandes civilizações; a terceira corresponde ao período de colonização pelos europeus; e a quarta, à fase atual de globalização.

Segundo o autor, no processo de ocupação do continente, a literatura especializada no tema destaca a interrupção do Estreito de Bering e, conseqüentemente, o fim do processo de migração e do contato das populações americanas com culturas externas ao continente como um fator que pode ter levado a um “desenvolvimento cultural autônomo” nas Américas, pois as populações teriam desenvolvido um repertório cultural diversificado, desprovidas de referenciais culturais e de organização social de culturas exteriores (2010, p. 6).

No período de ocupação do continente, Seixas observa que o nomadismo favoreceu as disputas e a concorrência entre diferentes povos para a garantia de sua sobrevivência. O autor aponta este fator como um possível princípio motivador de relações, conflitos e estratégias de dominação entre culturas distintas na América.

Em sua exploração sobre as identidades culturais na América Latina, Seixas também aponta a diversidade geográfica da região como fator que caracteriza a sua heterogeneidade. Segundo o autor, existem quatro subsistemas principais que compõem o território latino-americano. São eles: o subsistema amazônico, a América Central e o Caribe, o subsistema andino e o subsistema platino. Cada um possui características bastante diversas em relação aos outros, que podem caracterizar desafios de sobrevivência, de adaptação ao clima, à vegetação e à altitude, e modos de vida diferenciados para as suas populações. Segundo Seixas (2008, p. 96):

Essas diferenças geográficas influenciaram, em grande parte, o desenvolvimento de culturas e civilizações também distintas entre os grupos humanos que habitavam cada sub-região na fase pré-colonial. Esses povos adotaram diferentes formas de organização política, social, econômica e cultural.

Seixas observa que, ademais dos indícios de que as culturas pré-colombianas possam ter se desenvolvido de forma autônoma, ainda assim, apresentaram diversos elementos culturais que possuíam traços comuns a outras culturas, de outros continentes e regiões, tais como: “princípios de organização política do Estado, estrutura social classista, separação entre trabalho intelectual e braçal, sistema produtivo, cobrança de tributos, instrumentos de dominação ideológica” (2010, p. 6). Para o autor, apesar da similaridade com os princípios adotados por outras civilizações, as sociedades americanas imprimiram características próprias e particulares em seus modos de organização social.

A segunda fase, a de consolidação de grandes civilizações, é determinada pela expansão das civilizações maia, asteca e inca, em especial, e da complexificação de sua organização social. Para Seixas, este período se caracteriza por conter uma cosmogonia que sustenta as relações sociais. Segundo o autor “as narrativas míticas e simbólicas faziam parte do cotidiano desses povos porque estavam intimamente associadas a todo o sistema produtivo e às estruturas e instituições sociais” (2010, p. 14). Seixas assinala a grande importância da agricultura para esses povos, e o desenvolvimento que promoveram no sistema agrícola. Essas sociedades também apresentavam rígida estratificação social, e contavam com estruturas de organização religiosa e social, embasadas por preceitos religiosos.

Essas civilizações se caracterizaram pela expansão de seus domínios e territórios, exercendo poder sobre populações de etnias e culturas diversificadas. A submissão desses povos que originariamente não compartilhavam as identidades culturais das civilizações dominantes impactou culturalmente essas populações, mas não significou a destruição de seus repertórios culturais. A civilização inca se utilizava da preservação de parte do repertório cultural dos povos dominados como meio de facilitar a sua aceitação quanto ao domínio externo. Posteriormente, durante o processo de conquista, os espanhóis se utilizaram de recursos semelhantes, procurando preservar e ocupar algumas instâncias de controle de trabalho e pagamento de impostos que já eram praticadas e reconhecidas entre os povos americanos (Santos, 2008).

A fase de conquista tem pontos comuns e também diversos nas várias regiões que compõem a América Latina, devido às características de cada lugar e das várias populações que habitavam o território, ao tipo de contato e relação entre os estrangeiros e os povos nativos, das

atividades que foram empreendidas no princípio e no decorrer dos processos de colonização. Esses processos foram, portanto, heterogêneos.

No princípio da colonização as relações eram de maior negociação entre as populações nativas e estrangeiras, e a faixa litorânea foi a mais explorada e de maior fixação dos colonos. O conhecimento sobre o território era um fator de negociação e proteção das populações nativas, nas terras brasileiras, por exemplo, as comunidades indígenas avançavam para o interior do continente à medida que se viam ameaçadas pelos estrangeiros. Em algumas regiões, como a Floresta Amazônica e parte da Cordilheira dos Andes, a dificuldade de acesso também representou um contato entre culturas mais tardio.

Considerando a diversidade de práticas e de condições durante o período de colonização, Maria Nazareth Ferreira (2008) observa que a religião católica foi um elemento comum nas diferentes estratégias de dominação e colonização na América Latina. A religião foi um elemento de dominação cultural e espiritual, e um dos principais fatores utilizados para embasar a “necessidade” de colonização e também para justificar a dominação das populações não-cristãs.

As instituições religiosas cristãs-católicas, junto às demais estruturas de colonização, procuraram promover a “substituição” de elementos culturais e religiosos das diferentes etnias nativas e também dos imigrantes africanos pelos referenciais e doutrinas próprios à sua cultura. Nem sempre estas instituições lograram inculcar tais parâmetros sobre as demais crenças e práticas ritualísticas, mas a sua proibição e a perseguição aos cultos e às práticas religiosas não-cristãs produziram o silenciamento e ocultamento em diferentes contextos. Algumas vezes essas práticas assumiram formas sincréticas, e perduraram com outra roupagem, mas de forma a conservar a sua essência.

O esforço de “apagamento” e esvaziamento se voltou também a outros referenciais culturais, que não estavam necessariamente ligados às práticas religiosas (Ferreira, 2008). Assim, os africanos escravizados foram proibidos de comunicar-se em suas próprias línguas e de manter penteados nos cabelos, de praticar danças e outras tradições culturais próprias; etnias indígenas foram proibidas de utilizar vestimentas tradicionais e de manter determinadas práticas agrícolas, familiares e sociais, apenas para citar alguns exemplos.

Também o repertório de conhecimentos dessas populações foi reprimido, em certa medida apropriados ao pensamento colonizador e deslegitimados no interior das culturas de origem. Aníbal Quijano considera que tais medidas representaram um esforço de controle “de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento” (2000, p.126).

[Los colonizadores] reprimieron tanto cómo pudieron [...] las formas de producción de conocimiento de los colonizados, sus patrones de producción de sentidos, su universo simbólico, sus patrones de expresión y de objetivación de la subjetividad (Quijano, 2000, p. 156).

Isso não significa, contudo, que essas culturas foram sumariamente apagadas, porque as populações resistiram e procuraram manter suas tradições ainda que de forma velada ou no íntimo de seu núcleo familiar ou mesmo de sua individualidade, quando não podiam compartilhar ou demonstrar os elementos de sua cultura. Tampouco podemos dizer que sobreviveram intactas, pois uma grande carga de negatividade e inferioridade foi atribuída às culturas não-brancas durante o processo de colonização.

Em contrapartida, o pensamento europeu produziu teorias para fundamentar a sua superioridade, e o seu direito sobre as populações e culturas qualificadas como inferiores (Ferreira, 2008). Tal pensamento se desenvolveu durante todo o período de colonização da América e se reformulou durante o século XIX, quando as teorias raciais<sup>5</sup> adquiriram caráter científico na Europa central, e foram utilizadas como base para justificar a continuidade de práticas de colonização, desta vez nos continentes africano e asiático. Para Aníbal Quijano, a noção de raça foi forjada durante a colonização da América e tornou-se parte da estrutura de dominação. Segundo o autor (2000, p. 122):

La formación de relaciones sociales fundadas en dicha idea [de raza], produjo en América identidades sociales históricamente nuevas: indios, negros y mestizos y redefinió otras. Así términos como español y portugués, más tarde europeo, que hasta entonces indicaban solamente procedencia geográfica o país de origen, desde entonces cobraron también (...) una connotación racial. Y en la medida que las relaciones sociales (...) eran relaciones de dominación, tales identidades fueron asociadas a jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes (...). En otros términos, raza e identidad racial fueron establecidas como instrumentos de clasificación básica de la población.

A definição de raças e de diferenças hierárquicas entre elas no desenvolvimento social foi utilizada na organização social colonial. Assim, as atividades relacionadas ao trabalho braçal, mineiro, agrícola, entre outras ocupações, foram atribuídas aos indivíduos classificados em raças consideradas inferiores. As atividades desvalorizadas socialmente deveriam ser

---

<sup>5</sup> As teorias raciais surgiram no século XIX, na Europa. Surgiram como um ramo das ciências naturais que procurava relacionar o sucesso econômico e político dos países europeus com a hereditariedade, sugerindo uma correspondência entre o povo europeu e uma maior habilidade e capacidade de vencer. Junto à noção de hereditariedade, considerou-se também o clima e o local, como elementos que poderiam determinar a superioridade e a inferioridade dos povos. Foi a partir das teorias de Darwin, contudo, que as teorias racialistas se consolidaram, pois a teoria de evolução das espécies uniu diferentes vertentes ocupadas em definir e explicar as distinções entre as raças. Segundo Rangel (2015) também foi a partir do pensamento de Darwin que o conceito de raça passou a assumir uma conotação social e cultural, e não somente biológica, como os pensadores haviam considerado até então.

desempenhadas por populações igualmente desvalorizadas. Este pensamento afetou toda a organização social e o repertório cultural das populações, em que a origem determinava o grau de valorização e desvalorização do indivíduo e de sua cultura na sociedade. Para Quijano (p. 124) “el control de una forma específica de trabajo podía ser al mismo tiempo el control de un grupo de gente dominada”.

Considerando-se que o período de colonização perpassou séculos da história latino-americana (do século XVI a princípios do XIX, de forma geral), a persistência das estruturas de dominação e de submissão, ao lado da institucionalidade da escravização em parte do território por um longo período, levou ao enraizamento da condição marginal da população negra e afrodescendente e também da população indígena. Quijano observa que “una nueva tecnología de dominación/explotación, en este caso raza/trabajo, se articuló de manera que apareciera naturalmente asociada” (p.124).

As designações dos lugares sociais, assim como a perspectiva das teorias raciais, transcenderam fronteiras à medida que as nações colonizadoras alcançaram novos territórios e ocuparam lugares de dominação em diferentes regiões. Assim, a noção de superioridade da população branca e de inferioridade das populações não brancas adquiriu dimensões mundiais, assim como a discriminação racial.

Yolanda dos Santos (2008) observa que a miscigenação foi um elemento marcante na colonização da América Latina. Santos aponta que o grande número de homens, em relação a uma baixa população branca feminina, favoreceu as relações inter-raciais, que, ademais de transmitirem a ideia de convivência entre raças, se realizaram no escopo de relações de violência, dominação e submissão, características do processo de colonização.

A miscigenação também foi afetada pela hierarquização de raças, a relação inter-racial poderia representar uma perspectiva de ascensão social para o mestiço, quando se tratava de uma mistura entre a raça branca e uma raça “inferior”, e também poderia representar a perda de status, dependendo das etnias que se relacionavam e do valor social atribuído a cada uma delas (Rangel, 2015).

Santos observa que alguns mestiços teriam sua identidade cultural definida pela “negação de suas referências étnicas”, em decorrência do “sistema de valores” existente (2008, p. 46). Segundo a autora, a mistura racial poderia produzir uma diferenciação entre a identidade racial e a identidade cultural do indivíduo: “enquanto no plano racial se é índio; no cultural, se é mestiço ou ocidental, segundo os elementos incorporados no processo aculturativo” (p. 42).

Ao lado da perspectiva de hierarquização racial nas colônias, havia também a diferenciação da coroa espanhola em relação aos *criollos*, população branca, não-mestiça, de

descendentes de europeus nascidos na América. Apesar de responderem ao fenótipo de maior valor, a coroa proibiu que os *criollos* ocupassem os cargos mais altos da administração colonial (Santos, 2008), criando, assim, uma distinção entre a população branca de origem europeia e a de origem americana.

O mestiço estará presente em todos os grupos sociais, apesar de que alguns se definiam precisamente por não assumir esta posição, com a perda de referências étnicas específicas, facilitada pelo sistema de valores, o que veio a permitir a progressiva identificação [com o] *criollo* (Santos, 2008, p. 46, 48).

A população *criolla* constituía uma camada social elitizada, com possibilidade de exercer o controle sobre algumas instituições e de acessar parte das estruturas de poder das colônias. Por compartilhar a origem americana e possuir maior contato com os diferentes grupos sociais presentes nas colônias, passou, progressivamente, a ser reconhecida de forma distinta que a população branca europeia entre a população colonial, e também a reivindicar a ampliação de seus poderes. A distinção, de início prejudicial aos seus interesses, passou a ser progressivamente reivindicada pelas oligarquias *criollas*, à medida que as tensões entre as colônias e a metrópole se elevavam, e as suas chances de assumir o poder, por meio de um processo de independência, se tornavam tangíveis.

Apesar de os processos de independência contarem com a mobilização de diferentes grupos sociais, nos diversos contextos e regiões da América Latina em que ocorreram, na maioria das novas nações, as elites *criollas* e as famílias de descendentes de europeus lograram ocupar as instâncias de poder e, conseqüentemente, de elaborar os certames de construção dos estados nacionais.

Isso significou uma relação de continuidade com os parâmetros de organização social, política, cultural e religiosa que haviam sido empregados pelas metrópoles no processo de colonização, pois as novas classes políticas não romperam essencialmente com a cultura de tradição europeia, nem se propuseram a questionar o "sistema de valores" em que as raças haviam sido definidas e classificadas<sup>6</sup>. Talvez por esse motivo, Seixas (2008) não considere o período que compreende o processo de independência e a construção dos estados nacionais como uma fase significativa para pensar as identidades culturais na América Latina.

---

<sup>6</sup> Houve exceções quanto à configuração do processo de independência e de construção do novo governo, como o caso do Haiti, que foi duramente reprimido. No caso brasileiro, a independência foi conduzida pela família real portuguesa, que permaneceu no poder e manteve a institucionalidade da escravidão negra, que foi definitivamente extinta apenas em 1888. Em 1889, com a proclamação da república, houve finalmente a ruptura com a corte portuguesa, mas os parâmetros de organização social, cultural e religiosa de tradição europeia permaneceram nas bases políticas, econômicas e sociais do estado.

Até a escolha do formato de organização política nas novas nações, seguindo o modelo de estado-nação, de acordo com as características definidas pelas nações europeias, demonstra que a base cultural e política metropolitana havia se tornado uma referência, e que a ruptura se dava mais no exercício do poder do que propriamente na construção de novos parâmetros de sociedade.

Conseqüentemente, as identidades culturais que haviam sido desvalorizadas durante o processo de colonização, as matrizes religiosas não-cristãs e as bases epistemológicas divergentes ao conhecimento de tradição europeia, que não se alinhavam às noções de modernidade que haviam sido forjadas na Europa central e que propunham um modelo único de desenvolvimento econômico e social para as nações, permaneceram ausentes ou com baixa representatividade nos projetos de construção das identidades nacionais, ainda que a presença de grupos raciais e culturais diversos fosse reconhecida como fator constitutivo das sociedades latino-americanas.

A mistura racial e a presença destas identidades desvalorizadas foi compreendida por alguns teóricos latino-americanos durante o final do século XIX e o princípio do XX, como fator desqualificador das novas sociedades, que caracterizavam a sua dificuldade em alcançar o progresso<sup>7</sup>. Tal compreensão embasou políticas de Estado para restringir o acesso de populações indígenas, africanas e afrodescendentes à posse de terras, e a sua participação social e política, de forma geral<sup>8</sup>.

As identidades culturais africanas e afroamericanas encontraram ainda mais obstáculos para serem reconhecidas ou mesmo consideradas, em relação às culturas indígenas (Hooker, 2006). Inicialmente, porque havia a compreensão sobre a ocupação ancestral das populações indígenas ao território americano, diferente da população negra, cuja relação de hereditariedade e permanência ao território não era tão óbvia. Outro fator relevante foi a chegada e a presença da população africana e afrodescendente associada à escravidão, que, no imaginário social e

---

<sup>7</sup> Um desses teóricos foi o jovem liberal argentino Domingo Sarmiento, que, em 1845, publicou uma série de artigos em que defendia que os caudilhos, os *gauchos* e os indígenas representavam a barbárie e os maiores empecilhos à consolidação do liberalismo na Argentina. Os escritos de Sarmiento foram utilizados pelos liberais argentinos nas campanhas para expulsar os indígenas do sul de suas terras, durante a Guerra do Paraguai. (Passetti, 2008)

<sup>8</sup> Em alguns casos, como o brasileiro, o governo empreendeu políticas de imigração visando ao "embranquecimento" da população e à substituição dos trabalhadores outrora escravizados, fator que prejudicou a integração da população negra na sociedade (Ribeiro e Piovesan, 2008). Aliada à política de recepção de imigração europeia, o governo ofereceu aos ex-escravos, após a abolição em 1888, em especial àqueles que haviam chegado nas décadas mais recentes ao Brasil, a possibilidade de retornarem aos seus países de origem. Também na Argentina não houve política de integração social para acolher a população negra após a abolição, que foi preterida pela mão-de-obra de migrantes brancos. Em relação às medidas de restrição, podemos citar a promulgação da Lei de Terras no Brasil, em 1850, que dificultava a posse da terra por usucapião e facilitava a concentração fundiária entre as famílias que já eram proprietárias.

político contribuía para reduzir a sua “humanidade” em relação às demais populações. Tratava-se de uma população desterritorializada e também des-historicizada por conta da migração forçada e da associação à escravidão, que vigorou por mais tempo que a indígena, de forma geral.

Este panorama de compreensão sobre as identidades culturais constitutivas das novas nações concorreu para a definição das identidades nacionais, que, de forma geral, representaram a opção pelo reconhecimento majoritário da herança cultural de matriz europeia, em detrimento aos elementos culturais das etnias não-brancas. Em alguns casos, como o do México, apresentou-se a proposta de integrar elementos das identidades culturais indígenas à identidade nacional desde o início da conformação do estado, ao lado de perspectivas que compreendiam a participação cultural indígena como depreciativa e inviável para o alcance do progresso nacional (Santos, 2018).

Segundo Ballesteros (2003, p. 32):

El paradigma Estado-nación, conformado en Europa y adoptado en América Latina [...] requiere un territorio específico y aplica criterios de unificación y de homogeneización que procuran neutralizar las diferencias regionales o locales de diverso tipo - étnicas, sociales, culturales, lingüísticas, históricas, geográficas, etc -, en aras de un tipo 'nacional'. Estos procesos están determinados por una cierta necesidad de 'universalización' [...] [que] no implica solo nivelar en principio las diferencias, sino también seleccionar hechos o situaciones que se aíslan y se imponen como representativos [...] en desmedro de otros.

Nas primeiras décadas do século XX, a consolidação dos estados nacionais, bem como a ascensão de governos com orientação nacionalista, aliada ao desenvolvimento de novas perspectivas sobre as identidades culturais, advindas de pesquisas de artistas e intelectuais latino-americanos sobre a multiplicidade cultural da região, ocasionaram a reabertura do debate sobre as identidades nacionais.

No Brasil, a iniciativa de inserção de elementos culturais das populações indígenas e afrodescendentes alcançou expressividade a partir dos anos 1930, durante o governo ditatorial de Getúlio Vargas. Tendo por base um projeto nacionalista de desenvolvimento, Vargas assumiu iniciativas no âmbito social e cultural, visando integrar a população ao projeto nacional. Assim, alguns elementos culturais foram selecionados para compor a “brasilidade”, pressupostos culturais que deveriam servir para nortear a “cultura brasileira”. Dentre os elementos, foram escolhidas algumas manifestações da cultura afro-brasileira, como o samba e a capoeira, e a cultura indígena foi afirmada como raiz da cultura brasileira (Zanelatto, 2007).

Zanelatto observa, contudo, que o governo Vargas construiu uma perspectiva infantilizada do índio. A “integração” do índio aos símbolos da cultura nacional se realizava a

partir de uma visão estereotipada do governo, que convidava pesquisadores a validarem sua iniciativa e a construir os parâmetros segundo expectativas já constituídas. Segundo o autor, “alguns povos indígenas se engajaram ao projeto governamental (carajás e xerentes), outros, porém, o rejeitaram completamente (xavantes)” (2007, p. 3).

Neste processo de reconhecimento e legitimação da participação dos povos originários e dos afrodescendentes na constituição das identidades culturais nacionais, o movimento se restringiu à escolha de algumas manifestações ou traços culturais, muitas vezes isolados ou descontextualizados de sua história e simbologia originais, de forma que a sua inserção não representava necessariamente o reconhecimento destes elementos culturais e de seu repertório, pois ainda eram percebidos com ressalvas e exotismo. Seu conteúdo e complexidade eram, assim, atenuados e desprovidos de uma relação de igualdade com as instituições culturais, religiosas e políticas de tradição europeia. Zanelatto aponta que, ao mesmo tempo em que os elementos da cultura afro-brasileira eram ressaltados para a construção da identidade nacional, a população negra continuava a ser compreendida como problema social nas instituições de estado.

Apesar da parcialidade que embasou esta inserção, ela foi importante para dar suporte a algumas práticas culturais e para permitir que se mantivessem dentro e fora de seus locais de origem. Enquanto alguns elementos eram incorporados às culturas oficiais, e de certa forma, descaracterizados, ou “amenizados” em seu conteúdo, evitando choques com as camadas sociais mais elevadas, os artistas e criadores traziam perspectivas críticas ao seu trabalho, inseridas de forma mais ou menos explícita, mas que mantinham elementos “proibidos” em rebeldia à “pureza” cultural pretendida pelo estado.

Ao partir da segunda metade do século XX, a atuação de movimentos com viés identitário amplificou a problematização sobre as representações e identidades culturais, trazendo complexidade ao debate e o alargamento das referências de identidade nacional.

Maria Nazareth Ferreira observa que “no caso da América Latina [...] a construção da identidade cultural é parte integrante das lutas pela igualdade social” (2008, p. 22). Para a autora, a *cultura subalterna*, ou a *cultura das classes subalternas* - termo de origem gramsciana, que se refere ao patrimônio cultural do povo, em relação à cultura “oficial”, definida pelo estado - foi a principal formadora da identidade cultural latino-americana.

Do início da conquista até o século XIX, refundiram-se culturas, costumes e crenças, solidificando um sistema cultural com características próprias, alheio à homogeneidade imposta pelas metrópoles ibéricas. Se é possível verificar que na expressão exterior predominaria o elemento europeu no direito, na religião e na técnica, tem-se que no

interior do pensamento, na ação e nas práticas cotidianas, prevalecem o substrato nativo, as crenças coletivas, a memória oral etc (Ferreira, 2008, p. 22).

Ferreira (2008) defende que, apesar de a cultura "das classes subalternas" não ter sido reconhecida de forma ampla nas perspectivas culturais oficiais dos estados latino-americanos, diversos elementos culturais persistiram e se mantiveram ativos nas práticas cotidianas da população. Segundo a autora, o cotidiano é também o espaço em que ocorre o reconhecimento e a "auto-valorização" entre os setores populares, diante da ausência de visibilidade e de legitimidade da cultura subalterna junto a outros setores da sociedade.

De acordo com Ferreira, também é na cotidianidade que se dão as relações entre as culturas subalternas e os elementos culturais hegemônicos, que as leva a produzir "formas adaptativas, de resistência e de recriação do uso das mensagens que recebem" (2008, p. 25). A autora observa que essa relação com os elementos culturais hegemônicos pode ser mais ou menos conflituosa, de maior ou menor integração, em que se somam elementos culturais ancestrais e de diferentes referenciais e temporalidades, que levam à multiplicidade de culturas entre as classes subalternas.

No contexto atual de globalização, Ferreira aponta o caráter transnacional dos meios de comunicação e a difusão de valores homogêneos de cultura e de consumo como um fenômeno que causa a "sobreposição de diferentes culturas, diferentes realidades, de quantidades inassimiláveis de informação disponíveis nos sistemas de comunicação" (p. 32). Segundo a autora, esse fenômeno pode provocar mudanças nos modos de vida e na cultura dos povos. Ela considera que as populações das regiões mais periféricas (em relação à desigualdade de trocas no mundo global) são as que podem ser mais afetadas em seus referenciais culturais. Para Ferreira (2008, p. 71):

Um dos efeitos dos *media* nas culturas chamadas populares é que [...] as formas diretas de interação social são substituídas por formas mediadas por um amplo sistema de comunicação, na maioria das vezes [...] estranho ou distante daquela realidade. Os mercados simbólicos são reorganizados de outra forma que não a tradicional [...]. Assim, [...] as culturas tradicionais [não são eliminadas, mas são transformadas substancialmente], diminuindo seu significado na sociedade.

Escobar aponta que a predominância de algumas nações e de grandes corporações vinculadas a elas na exportação de bens culturais e simbólicos, e na gestão de meios de comunicação de grande alcance, atua de forma determinante para a constituição de subjetividades e de modelos de reconhecimento na contemporaneidade (2004, p. 15).

Para Seixas (2010), o processo global de integração cultural é dialético, pois ao mesmo tempo em que incentiva a homogeneidade cultural, também ressalta as diferenças culturais. Apesar das tensões e disputas no âmbito cultural e da desigualdade de trocas econômicas, culturais e simbólicas no contexto global, Seixas compreende que a concretização de uma homogeneidade cultural na América Latina é impossível, devido à diversidade cultural da região, bem como à capacidade de interação das diferentes culturas com os elementos culturais hegemônicos, e de preservação, ainda que parcial, de seu repertório.

#### **2.4. Identidades culturais e artes visuais na América Latina**

A conceitualização da arte na América Latina tem origem na tradição europeia, assim como as diferentes linguagens do conhecimento que todavia fundamentam os parâmetros educacionais e de pensamento social, cultural e político na região, como a filosofia, a sociologia, a História, entre outros. Apesar da origem do estudo desses campos estar associada ao pensamento ocidental, ao longo do tempo, profissionais e estudiosos latino-americanos desenvolveram diálogos, críticas e inserções a partir destes referenciais ou de sua problematização.

Durante o período colonial e também no início do processo de consolidação dos estados nacionais, a perspectiva de universalidade do conhecimento de matriz europeia, amparada na noção de hierarquização cultural, de acordo com as reflexões que foram desenvolvidas anteriormente neste capítulo, também abarcou a compreensão a respeito da criação artística, definiu seus processos e produziu a classificação de obras e linguagens.

Segundo Ballesteros (2003, p. 32)

Al enfoque moderno-occidental se debió [...] no sólo la elaboración del concepto de Arte y sus relativas y sucesivas transformaciones, sino también la acumulación y clasificación de las obras, su encuadramiento en el marco de los estilos primero y de las vanguardias después, una exploración acabada de la visualidad y de las técnicas artísticas, la sistematización de las numerosas disciplinas que giraron en torno del fenómeno artístico, etc.

Durante o período de construção dos estados nacionais, artistas latino-americanos, em especial os de formação europeia, foram incumbidos pelos governos locais de elaborar representações para os grandes feitos que haviam sido escolhidos como referenciais para a história das novas nações, em que a criação visual se articulava às narrativas de construção de um passado grandioso e de um futuro promissor.

En el nacimiento y afianzamiento del Estado-nación las artes desempeñan (...) un papel fundamental, no solo documental en cuanto registro irremplazable de eventos y personajes históricos, sino también porque presentan determinadas interpretaciones de los mismos (...) y sobre todo porque con la selección de las poéticas las nuevas sociedades expresan qué lugar quieren ocupar en el campo 'universal' (Ballesteros, 2003, p. 33).

No início do século XX, as representações dos elementos de identidade cultural e nacional por artistas latino-americanos adquiriram maior amplitude, uma vez que haviam alcançado maior autonomia para elaborar propostas resultantes de pesquisas e narrativas próprias. Neste período, era comum que artistas latino-americanos, quando possuíam recursos para viajar, realizassem a sua formação no continente europeu e, a partir dos estudos e do contato com outros artistas, estabelecessem relações com movimentos e processos artísticos estrangeiros.

Este processo de convivência e de experimentação não se realizou apenas em decorrência do contato com artistas europeus, mas também a partir do encontro de artistas latino-americanos de diferentes nacionalidades nos meios culturais europeus.

Maria Helena Capelato considera que os artistas que se relacionavam com instituições culturais europeias e latino-americanas atuavam como “intermediários culturais nos processos dinâmicos de circulação internacionais”, característica que lhes “[permitia] apropriar-se de ideias e imagens produzidas em outros espaços, reelaborando-as de forma particular” (2005, p. 252).

O contato com as vanguardas artísticas europeias do final do século XIX e início do XX, formaram parte nos processos de renovação artísticos que ocorreram na América Latina nas primeiras décadas do século XX, protagonizados em boa parte pelos artistas “mediadores”. No entanto, Capelato observa que os movimentos de vanguarda não foram simplesmente assimilados pelos artistas latino-americanos, mas ressignificados e “adaptados segundo as idiosincrasias, o espírito inovador de cada artista” (2005, p. 252).

As criações das vanguardas europeias haviam sido fortemente influenciadas pela vivência das transformações políticas e econômicas, no decorrer dos processos de industrialização ocidental pelos artistas, assim como a percepção sobre as mudanças produzidas na paisagem das cidades, que passaram a caracterizar a ideia de modernidade. As linguagens artísticas e literárias se dedicaram à representação dos sentimentos de euforia, utopia e também de desencanto, diante das múltiplas realidades ocasionadas pela busca do progresso.

As vanguardas artísticas europeias, que deram origem ao chamado Modernismo

Europeu (Capelato, 2005), expuseram diferentes leituras sobre a vida nas cidades e passaram a representar *novos* atores sociais, que até então não costumavam figurar nas obras de arte. Os movimentos artísticos passaram a representar, de forma mais ampla, o universo das pessoas comuns e das multidões de sujeitos que habitavam as cidades. As obras apresentavam conteúdos de crítica ao progresso, aos conflitos bélicos, à vida urbana e suas misérias, e se abriram a formas mais variadas e complexas de representação da vida moderna e de organização das sociedades, refletidas não apenas na escolha dos temas, mas também nos modos de criação e de expressão artísticas.

Combinando influências de artistas e movimentos estrangeiros com esforços de aproximação e aprofundamento nas identidades regionais e históricas, muitos artistas latino-americanos se dedicaram a esboçar representações das diferentes populações e identidades culturais dos países de origem. Capelato se refere a esses artistas como “artistas intelectuais” porque, além da elaboração de propostas artísticas, “escreveram manifestos, criaram revistas, [...] e se preocuparam em refletir sobre a sua sociedade, os impasses e possibilidades de mudança com ênfase no campo cultural” (2005, p. 256).

As considerações de Capelato apontam para a abrangência das ações realizadas por esses artistas, que não pretendiam apenas promover uma renovação estética, mas repensar as sociedades e as identidades culturais latino-americanas de forma ampla.

No caso brasileiro, ampliaram-se as pesquisas sobre as culturas indígenas, buscando traços de seus modos de fazer, suas expressões artísticas e rituais. A identidade afro-brasileira também foi invocada em produções literárias e plásticas. Os movimentos artísticos de vanguarda no Brasil, na primeira metade do século XX, que integraram o modernismo, revelaram aspectos pouco antes valorizados da cultura brasileira, assinalada como um misto de culturas que até então haviam sido, em boa parte, ocultadas ou invisibilizadas, devido ao processo histórico de desmerecimento às identidades dos povos nativos e das etnias de origem africana e afrodescendente (Capelato, 2005).

No México, o movimento muralista criou narrativas sobre os acontecimentos da história nacional, procurando representá-la a partir do ponto de vista das populações indígenas, trabalhadoras e marginalizadas. Nas pinturas murais, estas populações foram retratadas enquanto sujeitos da história mexicana, e representaram, ao mesmo tempo, os espectadores que os pintores almejavam alcançar, buscando revelar a potência política de suas ações e de sua organização. Amaral ressalta que a pintura muralista mexicana foi pioneira em subverter a

imagem do “herói” da história nacional, representando, no lugar de “deuses, reis, chefes de Estado, generais heróicos [...], o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo” (2008, p. 20).

A respeito deste período, Ballesteros (2003, p. 33) comenta:

Muchas veces los artistas coinciden con literatos y con ideólogos en el compromiso de fijar los rasgos constitutivos de la identidad nacional respectiva, como sucede en México con el impulso dado por Vasconcelos a los muralistas, en Perú con los escritos de Mariátegui y su apoyo al indigenismo pictórico, en Brasil con la alianza entre Oswald y Mario de Andrade con los pintores de la ‘antropofagia’, etc.

Os movimentos artísticos do período elaboraram esteticamente representações das culturas marginalizadas, tradicionais ou contemporâneas, das zonas interioranas ou do conjunto urbano, apresentando-as em sua lógica particular, com leituras menos impregnadas de preconceitos, hierarquização e exotismo. As formas de expressão e representação também foram ressignificadas, em diálogo com as produções das vanguardas. Neste ínterim, começaram a aparecer personagens e referências pouco usuais até o momento nas linguagens e na pesquisa de artistas e literatos, que contribuíram para problematizar as concepções sobre as identidades nacionais.

Aracy Amaral (2008) associa o despertar de artistas para o universo cultural do cotidiano e dos sujeitos comuns com a compreensão de que existia uma grande distância entre o seu trabalho e a realidade social. Capelato (2005) observa que, durante a década de 1920, a partir de diálogos e relações entre artistas europeus e latino-americanos, ampliou-se o debate sobre o caráter político dos movimentos estéticos e a função social dos artistas.

Os movimentos estéticos pautados na complexidade das identidades culturais latino-americanas se desenvolveram também durante as décadas seguintes, buscando a representação do popular e a multiplicidade de culturas (Amaral, 2008). Diversas criações foram realizadas a partir de explorações e pesquisas desenvolvidas pelos artistas, de sua leitura e mediação sobre as manifestações de cunho popular e tradicional. Suas obras apresentaram expressões de práticas culturais, de produções estéticas e musicais, abordagens sobre culturas de periferias e guetos, trazendo à baila personagens e contextos marginais nas concepções de história e de cultura oficiais.

O segundo capítulo apresenta algumas problematizações que pautaram a reflexão e a atuação de artistas sul-americanos a partir da década de 1960, quando a criação coletiva se

ampliou, assim como as perspectivas de exploração de problemáticas sociais em ações artísticas. Como nas elaborações dos modernistas, os artistas e coletivos repensaram as formas de criação e de apresentação das propostas, e deram novos passos, como a perspectiva de interação e diálogo com o público, ou a diluição da separação entre artistas e público.

## Segundo capítulo: Experiências sociais e coletivas na arte sul-americana<sup>9</sup>

### 3.1. O que são coletivos?

Algumas linguagens artísticas possuem uma maior necessidade e tradição de serem praticadas em coletivo, como o teatro, a dança e o cinema. Nas artes visuais, com exceção da produção cinematográfica, a elaboração de processos em coletivo não era tão frequente até o início das décadas de 1960-70, além de a valorização da autoria individual se mostrar mais presente nestas linguagens do que nas artes cênicas, por exemplo. A atuação em coletividade se realiza, portanto, neste caso, por razão de escolha dos participantes, e não apenas por necessidade. Essa é uma das razões que motivaram a exploração nesta pesquisa sobre os elementos que instigam a formação de coletivos para a criação em artes visuais.

Segundo Claudia Paim, os coletivos são “agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não-hierárquica” (2012, p. 7). Os coletivos atuam para a realização de propostas que podem ser artísticas ou não (Paim, 2006). Se caracterizam por tomarem decisões de forma horizontal, o que torna a relação de produção artística diferente das estruturas de trabalho convencionais. Esse tipo de organização, na perspectiva de Paim, torna os processos decisórios mais ágeis e práticos.

Para Heloisa Buarque de Hollanda (2017), são as ações que definem os coletivos e não a sua formação ou o conjunto de integrantes, necessariamente. Claudia Paim, contudo, nomeia esse tipo de reunião para uma ação em específico como “iniciativa coletiva”, que a autora diferencia da atuação de coletivos: “iniciativas coletivas são projetos com autogestão de equipes, [...] que se constituem com um determinado fim e que não pretendem estabelecer vínculos como nos coletivos nem tem o propósito de formar um coletivo” (Paim, 2012, p. 8).

Os artistas que atuam em coletivos na atualidade também costumam realizar propostas individuais. As ações artísticas nos coletivos podem ser realizadas por pessoas que não possuem necessariamente uma formação acadêmica ou específica em artes. As propostas realizadas de

---

<sup>9</sup> Neste capítulo, optamos por delimitar a abordagem à região sul-americana. Essa escolha se justifica pelo recorte temporal que o capítulo pretende explorar (de meados do século XX até o presente) em que as condições históricas e políticas latino-americanas apresentaram maiores divergências e especificidades, apresentando maior dificuldade para a observação de relações entre as diferentes sociedades. A escolha também objetivou aproximar a abordagem do contexto mais específico de análise dos estudos de caso, que tratam de experiências de dois coletivos atuantes na América do Sul.

forma coletiva favorecem a atuação de pessoas com diferentes formações porque permitem que cada participante se dedique a diferentes técnicas e partes do processo criativo.

Na atualidade, os criadores costumam organizar e expor conteúdos, reflexões, registros e processos que se relacionam às propostas artísticas. São ações que contribuem para aprofundar os debates sobre os temas abordados e também para a circulação e divulgação das obras e do trabalho dos coletivos e artistas. A disponibilidade de recursos tecnológicos e de compartilhamento de informações via internet, em sites e redes sociais, contribui significativamente para a difusão desses conteúdos, que podem ser preparados e difundidos de forma autônoma pelos próprios autores.

Com base em textos e pesquisas de diferentes autoras, como Miranda (2014), Paim (2009) e Nunes (2013), que estudaram o surgimento e a organização de coletivos de artistas sul-americanos, este trabalho propõe a compreensão sobre a sua atuação em três momentos: durante as décadas de 1960 até meados da década de 1980; no decorrer das décadas de 1980 e 1990; e a partir do ano 2000 até o presente. Estes períodos apresentaram especificidades na atuação de coletivos, relacionadas a transformações nos contextos sociais e políticos, a perspectivas de interação com políticas culturais e institucionais, e mudanças quanto ao acesso e utilização de mídias e recursos tecnológicos ao longo dos anos. Apesar das especificidades de cada contexto, alguns elementos perpassaram diferentes temporalidades e conjunturas para a atuação em coletivos, e continuam sendo praticados na contemporaneidade. Os tópicos a seguir visam apresentar algumas características presentes em cada momento e também em relação ao conjunto de práticas cultivadas por coletivos em todo o período.

### **3.2. Experiências coletivas na América do Sul**

A organização de artistas em coletivos começou a se tornar comum a partir da segunda metade do século XX. Os coletivos começaram a conquistar visibilidade a partir de algumas experiências, como a do grupo Fluxus, que teve origem na Alemanha, em 1961, e contou com a participação de artistas de diferentes nacionalidades. A experiência se expandiu de forma simultânea em diversas regiões, em especial nos Estados Unidos e na América do Sul. Em geral, os coletivos apresentaram pautas políticas fortes em suas ações. Muitos destes grupos se dedicaram a ações em vias e espaços públicos, incorporando, desde o princípio, demandas de ocupação da cidade e de contato/interação com o público (Paim, 2009). Os coletivos de artistas

apresentavam variações em suas formas de criação e de organização, contando, por vezes, com uma estrutura fixa de participantes ou apresentando uma rotatividade entre os colaboradores, de acordo com o projeto em desenvolvimento (Paim, 2009).

Na América Latina, o crescimento de projetos e núcleos coletivos de artistas coincide com um cenário de grande efervescência política em diversos países. A ascensão de governos progressistas e mais engajados a pautas de esquerda, aliada à pressão popular pelo reconhecimento e ampliação de direitos inspirou sentimentos de expectativa de ampliação da participação política e de fortalecimento da democracia. Nos anos finais da década de 1950 as tensões se acirraram, culminando, posteriormente, em golpes militares sofridos em vários Estados, especialmente na América do Sul<sup>10</sup>. Este cenário produziu grandes efeitos nas atividades artísticas, em que a criação de obras e ações com propostas de formação ou de conscientização política se intensificou. Em resposta aos golpes e governos militares, a pauta da resistência política tornou-se ainda mais urgente, e a atuação por meio da arte engajada e militante se expandiu (Amaral, 2003).

As estratégias políticas de combate às ditaduras influenciaram fortemente as produções e os posicionamentos de artistas e deixaram heranças para o futuro, como rupturas institucionais e acadêmicas, destruição de registros e arquivos, articulação e desarticulação de coletivos e projetos.

Além do contexto político, o forte engajamento entre artistas era também um reflexo da polarização ideológica acentuada pelos governos ditatoriais, em que a ausência de posicionamento político poderia ser compreendida como omissão, indiferença aos crimes cometidos pelo Estado ou mesmo o apoio aos governos militares. Além disso, a opressão em diversos níveis – social, cultural e política - motivou muitos artistas (não apenas) a buscar meios de reagir, utilizando para isso diversos formatos de ações e obras de denúncia, de escracho, de conscientização, e também com ações diretas fora do âmbito artístico (Amaral, 2003). Sobre o impacto da ditadura sobre o universo de criação dos artistas, Suely Rolnik comenta:

---

<sup>10</sup> Ainda na década de 1950, Guatemala e Paraguai sofreram golpes militares. Durante a década de 1960 ocorreram golpes militares no Peru, na Bolívia, no Brasil e na Argentina. Apesar de existirem diferenças entre as situações vivenciadas na Bolívia e no Peru, em que os governos adotaram medidas nacionalistas, de forma diversa do que ocorreu nos demais países, Coggiola aponta algumas características comuns a todos esses casos, tais como: “dissolução das instituições representativas, falência ou crise aguda dos regimes políticos tradicionais, militarização da vida política e social em geral” (2001, p. 11). Na década de 1970, Chile e Uruguai passaram também pela tomada do poder e instauração de regimes militares, ademais de os países que já haviam sofrido golpes na década anterior enfrentarem novas instabilidades políticas que resultaram na ampliação do armamentismo e da violência nas instâncias de controle e repressão (COGGIOLA, 2001).

[...] [as] tensões se agudizam no corpo do artista, já que a ditadura incide em seu próprio fazer, levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora. Se este se manifesta mais obviamente na censura aos produtos do processo de criação, bem mais sutil e nefasto é seu impalpável efeito de inibição da própria emergência desse processo - ameaça que paira no ar pelo trauma inexorável da experiência do terror. Este leva a associar o impulso da criação ao perigo de sofrer uma violência do Estado, podendo ir da prisão à tortura e chegar até a morte (2009, p. 156).

A necessidade de unir forças influenciou a formação de coletivos e de experiências artísticas compartilhadas. O trabalho em conjunto era uma forma de fortalecer não apenas os indivíduos, mas também as ideias e os projetos, um meio de torná-los possíveis desde o planejamento até a sua possibilidade de realização e de somar recursos e forças para concretizá-los. Mesmo que alguns destes projetos nunca pudessem se realizar, o planejamento coletivo era uma forma de resistência aos impedimentos de conteúdo, forma e ação que estavam postulados pela censura e pelos regimes (Freire e Longoni, 2009).

O isolamento poderia ser bastante prejudicial para o artista em um contexto econômico e político que não favorecia as experiências artísticas. Na fala de Graciela Carnevale, participante da ação *Tucumán Arde*<sup>11</sup>, na Argentina, é possível ter uma ideia do significado que a ação coletiva poderia ter, e também das dificuldades em atuar de forma individual. Neste trecho, ela comenta sobre o momento de desarticulação do coletivo do qual fazia parte, por conta da pressão política, acirrada após o golpe de 1976:

A dissolução do grupo foi uma experiência traumática, porque o que tínhamos feito foi possível pela própria existência de um grupo. Ao interromper as condições e as formas de produção coletivas e ao ficarmos sem bases conceituais e teóricas para pensar as nossas práticas, as decisões passaram a ser individuais [...] Fiquei sem chão, à deriva, isolada, sem saber nem o quê, nem como fazer.<sup>12</sup>

A questão da coletividade não estava atrelada apenas a um grupo fechado, em que os contatos afetivos eram mais próximos. Além da aproximação por amizade e afinidades, havia também a ideia de constituição de redes, que poderiam ultrapassar os limites regionais (Najima, 2010). As redes permitiam a elaboração de conceitos e obras que não encontrariam meios de circulação entre as instituições artísticas tradicionais e que dispunham de visibilidade e recursos

---

<sup>11</sup> Série de ações artísticas realizadas em 1968, por coletivos de artistas argentinos, em decorrência dos protestos políticos iniciados na província de Tucumán.

<sup>12</sup> Entrevista concedida a Ana Longoni e Cristina Freire em 2007. In: FREIRE, Cristina e LONGONI, Ana; (orgs). *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Annablume, 2009. p. 68

no momento. Eram meios de promover ou permitir a existência de ações que não estivessem atreladas (ou submetidas) necessariamente aos programas institucionais ou governamentais. Não se tratava de relações restritas aos artistas, mas permeadas por pessoas com formações e experiências diversas, com perspectivas políticas ou de atuação estética em comum.

A relação entre artistas e entre coletivos permitia o aprendizado a partir das experiências de outros, a observação de estratégias, meios de ação e de respostas diante de dificuldades, constituindo uma forma de conhecimento compartilhado sobre as possibilidades de organização e permanência. Estrategicamente, a organização em coletivos representava um meio de atuação anônima, que desvinculava a identidade individual dos colaboradores das ações e das obras resultantes, com uma dupla função: despistar a censura quanto à identificação dos participantes, e também questionar a supervalorização da autoria no meio artístico (Cauquelin, 2005; Najima, 2010).

Entre as iniciativas para criação de redes de colaboração e de circulação de trabalhos artísticos está a “arte postal”, um movimento de divulgação e compartilhamento de obras desenvolvidas em diferentes linguagens entre artistas latino-americanos. A arte postal consistia em um sistema de envio de registros de obras, como fotografias, rascunhos ou cópias de documentos, seguindo um formato determinado, para os artistas-editores, responsáveis por reunir o material recebido de diferentes autores em uma publicação e enviá-la aos colaboradores e a outros membros da rede de circulação. Segundo Freire (2015, p. 27):

A arte postal foi uma atividade fundamental para a constituição de arquivos de artistas na América Latina e em outras partes do mundo. Arte postal, poesia visual e publicações de artista se misturavam nos anos 1960 e 1970. [...] O artista-editor organizava as publicações e as devolvia à circulação na forma de revistas [...] distantes de qualquer relação comercial.

Cada artista ficava responsável por inserir o próprio trabalho e, após receber a publicação, compartilhar nas redes mais próximas. Segundo Freire (2015, p. 27), “a arte postal representava um processo de descentralização artística no qual mensagens podiam ser enviadas para qualquer canto do mundo”. A coleção destes registros deu origem a publicações como as revistas *Diagonal Cero* (1962-1968) e *Hexágono* (1971), editadas pelo artista Edgardo Antonio Vigo, na Argentina, voltadas à divulgação da poesia latino-americana; as *Ediciones Mimbres*, periódico voltado às artes gráficas e à poesia visual, editado por Guillermo Deisler e publicado no Chile, as publicações *Buzón de Arte* (1976), *La pata del Palo* e *Cisoria arte* publicadas na Venezuela, e as revistas de poesia experimental *Los huevos del Plata* (1965-69), *OVUM 10*

(1969-72) e *OVUM* (1973-76), editadas pelo artista uruguaio Clemente Padín (Freire, 2015, p. 27-31).

Suely Rolnik observa que durante as décadas de 1960 e 1970 foi marcante a reflexão e a crítica sobre o papel das instituições artísticas e culturais nas pesquisas e na atuação dos artistas. Tal reflexão perpassou todo o “sistema das artes”, problematizando os lugares de criação e circulação, e também os pressupostos teóricos de base tradicional da história da arte, a separação em gêneros e outros meios de ordenação, classificação e qualificação de propostas artísticas. Segundo Rolnik “explicitar, problematizar e superar [essas] limitações passam a orientar a prática artística, como nervo central de sua poética e condição de sua potência pensante” (2009, p. 155).

O relacionamento de artistas com os espaços institucionalizados foi variado, por vezes pendendo ao afastamento radical, em outras, com tentativas de inserção e diálogo, ainda que de forma crítica. Nunes (2013) observa, considerando o caso brasileiro, que o cenário institucional de cultura possuía poucos recursos financeiros para amparar e possibilitar suas atividades, o que poderia se traduzir em dificuldades de acesso para os artistas. Além disso, o cenário cultural institucionalizado não tinha condições de oferecer espaço a toda a comunidade artística, pois havia uma carência de espaços, estando a maioria vinculada à administração pública.

Outro fator que limitou a atuação institucional no período foi a perspectiva de censura, e também o controle que a administração pública e privada poderia exercer sobre os cargos de funcionários e coordenadores nestes espaços. Ainda assim, algumas instituições se destacaram por encampar propostas abertas ao cenário experimental e a apoiar criações sem impor modelos ou limites aos propositores. Podemos citar o exemplo do Museu de Arte Contemporânea MAC-USP, museu público que foi inaugurado em 1963 na cidade de São Paulo. Sob a direção de Walter Zanini (de 1963 a 1978), estimulou práticas experimentais, favoreceu a criação e a participação de artistas em diferentes atividades promovidas pelo museu, bem como demonstrou abertura quanto à proposição de ações em seu espaço (Paladino, 2015).

Outra instituição que se mostrou receptiva à experimentação e participação de artistas e da sociedade, de forma geral, foi o Centro de Arte y Comunicación - CAYC, instituição privada, inaugurada em 1968 em Buenos Aires por Jorge Glusberg, que passou a dirigir o espaço. O CAYC se dedicava à integração de três eixos: a arte, a comunicação e a arquitetura, de forma interdisciplinar. Se propunha a constituir uma rede de integração entre artistas e profissionais

diversos, visando à circulação de trabalhos e informações, em perspectiva nacional e internacional (Paladino, 2015).

Durante a década de 1970, se somariam às aberturas institucionais iniciativas como a do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, com os Domingos de Criação, que propunha integrar novas linguagens e perspectivas de criação em projetos de livre participação do público, e o Núcleo de Arte Contemporânea - NAC, da Universidade Federal da Paraíba, voltado a processos de experimentação (Nunes, 2013).

Entretanto, estes casos representaram exceções diante da maioria das práticas adotadas no cenário institucional. As proposições institucionais com maior abertura à participação e inserção de artistas e do público, segundo Kamilla Nunes (2013) foram motivadas mais por uma compreensão entre diretores e equipes que estavam em exercício sobre o papel que as instituições culturais deveriam realizar junto à sociedade, do que por uma tradição própria a cada instituição. A diferença de atuação destas instituições também se deu no tocante à abertura conceitual diante da proposição de linguagens e estéticas novas, em relação a práticas e movimentos artísticos já consolidados e reconhecidos no panorama cultural nacional e internacional. A respeito das dificuldades de inserção de obras e propostas no cenário institucional argentino, em meados da década de 1960, Graciela Carnevale comenta:

As primeiras manifestações do grupo [Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario] tendem a disputar um lugar no campo artístico. Produções que não eram aceitas no espaço do museu, por serem obras experimentais, que se chocavam com as obras dos artistas que já eram reconhecidos e acolhidos pela instituição, obstruindo qualquer manifestação inovadora (In: Freire e Longoni, 2008, p. 61).

A falta de espaço na cena tradicional e também o perfil conservador e esteticamente restritivo que vigorava em algumas instituições, reduziram as perspectivas de trabalho, por um lado, mas influenciaram a criação de alternativas e a ocupação de novos espaços, por outro. Os primeiros espaços a serem ocupados e convertidos em locais de exposição e ações artísticas foram as ruas e os espaços públicos, de forma geral. A prática artística nestes locais representava uma escolha e não apenas uma possibilidade diante das dificuldades em acessar as instituições culturais tradicionais (Najima, 2010).

O debate sobre os limites e possibilidades apresentados na prática das instituições culturais foi permeado pela reflexão sobre as formas alternativas de circulação de obras e ações, e a relação entre artistas e público, de forma geral. A questão da comunicação e do alcance das

propostas artísticas se tornou uma preocupação crescente para os artistas, junto à reflexão sobre os possíveis papéis e significados que poderiam desempenhar e produzir na sociedade<sup>13</sup> (Amaral, 2003). Havia também a iniciativa de tornar os processos artísticos abertos, ou seja, passíveis de exploração e participação pelo público, que passava também a experimentar a posição de artista. Esse desejo de aproximação e compartilhamento do trabalho artístico propunha uma ruptura com a perspectiva de que as artes correspondiam a um campo de atuação elitizado e academicista, caráter reforçado por parte da comunidade artística, e pela prática de algumas instituições culturais e sociais.

As intervenções realizadas nas ruas e em locais públicos de grande circulação tinham como objetivo divulgar os trabalhos artísticos, promover o debate público, interagir com a população e romper com os espaços delimitados da arte e com a postura de recepção e contemplação a que o público estava limitado em boa parte das instituições culturais.

A busca dos artistas latino-americanos pela integração com os públicos e com a sociedade em geral motivou a pesquisa e a publicação do livro *Arte popular y sociedad en América Latina*, por Garcia Canclini, em 1977, cuja tradução em português recebeu o título de *Socialização da arte: teoria e prática na América Latina* (1980). Neste livro, Canclini explorou o contexto artístico, social e político das décadas de 1960 e 1970, procurando retratar “a efervescência da arte popular e da comunicação social” (2012)<sup>14</sup>.

Aracy Amaral descreve a proposta de “socialização da arte” como uma problemática que se configurou em três linhas: a preocupação do artista em “fazer com que o produto de seu trabalho [tivesse] uma comunicação com um público mais amplo”, que a obra pudesse atingir o contexto social, e que, eventualmente, pudesse contribuir para a transformação da sociedade (2003, p. 25).

A respeito das motivações para a interação entre os artistas e a sociedade, por meio de práticas artísticas, Canclini (1980, p. 2) defende:

A procura de uma arte popular, adequada às exigências sociais contemporâneas, tem já uma larga trajetória que poderia remontar a princípios do século. Entretanto, seu

---

<sup>13</sup> Não foi a primeira vez em que artistas, filósofos e literatos se dedicaram a refletir sobre a função social das artes. No contexto latino-americano esse debate produziu diferentes perspectivas ao longo do tempo, conforme aponta Aracy Amaral (2003). No entanto, nas décadas de 1960 e 1970 este debate perpassou o engajamento político e a reflexão sobre a integração do público nas propostas artísticas.

<sup>14</sup> Palavras de Garcia Canclini sobre o livro, em entrevista a Pedro Hellín, na Escola de Comunicação e Artes da USP. In: GARCIA CANCLINI, Nestor; HELLIN, Pedro. Não há um relato compartilhado que articule a nossa sociedade. *MATRIZES*. São Paulo, Vol. 6, n. 1, dez. 2012, p. 113-125. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Pedro\\_Antonio\\_Ortuno/publication/311426301\\_Nao\\_ha\\_um\\_retrato\\_compartilhado\\_que\\_articule\\_a\\_nossa\\_sociedade/links/5845a47408ae61f75dd7c987/Nao-ha-um-relato-compartilhado-que-articule-a-nossa-sociedade.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Pedro_Antonio_Ortuno/publication/311426301_Nao_ha_um_retrato_compartilhado_que_articule_a_nossa_sociedade/links/5845a47408ae61f75dd7c987/Nao-ha-um-relato-compartilhado-que-articule-a-nossa-sociedade.pdf). Acesso em: 16/03/2018.

desenvolvimento generalizado, na América Latina, ocorreu nos últimos dez ou quinze anos. Foi necessário que, além das experiências espontâneas da arte popular e dos esforços isolados de artistas de vanguarda para ‘aproximarem-se’ do povo, surgissem novas condições econômicas, sociais e culturais: o desenvolvimento industrial e tecnológico, a formação de grandes concentrações urbanas, o agravamento das contradições do capitalismo dependente e do sistema cultural burguês, e, sobretudo, o avanço da consciência política e dos movimentos de libertação.

Nas palavras de Canclini transparece o propósito de transformação da sociedade, e uma expectativa em relação ao papel que a arte, para o autor, a “arte popular”, poderia desempenhar como parte do processo social. A reflexão entre a comunidade artística produziu múltiplas interpretações a respeito do desejo de inserção entre as práticas sociais e cotidianas, algumas vezes considerando que a prática artística, a ocupação da função de sujeito criador, já representava em si um ato político e de empoderamento, assim como a integração da prática artística com a sociedade, desvinculada de quaisquer possíveis resultados.

Boa parte dos coletivos e espaços geridos coletivamente, que estavam em atividade entre as décadas de 1960 e 1980 não lograram uma existência duradoura, devido à carência de recursos humanos e financeiros, aos conflitos conceituais e de atuação entre os integrantes, e também devido às perseguições políticas, que se acirraram no decorrer dos governos ditatoriais, provocando não apenas o desmantelamento de alguns coletivos, como também a destruição de obras, registros de ações e outros documentos relacionados pelos próprios participantes, com o intuito de evitar a constituição de provas e processos contra os envolvidos (Freire e Longoni, 2009).

### **3.3. Reabertura política e novos cenários de atuação**

O final das ditaduras e os processos de reabertura política na América do Sul, nos anos finais da década de 1980 e no início dos anos 1990, revelaram sociedades bastante fragilizadas econômica e socialmente. O aparente crescimento e desenvolvimento das economias que passaram por ditaduras militares se deu com grande comprometimento de recursos e a aquisição de grandes montantes de dívida externa em vários países. Tal situação provocou o descrédito às instituições e políticas de Estado, que, no contexto sul-americano, perderam respaldo diante das diversas violações aos direitos humanos e políticos durante os regimes antidemocráticos e do desrespeito aos princípios constitucionais (Coggiola, 2001).

O momento político, nos países que passaram por ditaduras, e em uma dimensão mais ampla, no cenário internacional após a queda (real e simbólica) do muro de Berlim, é

caracterizado como um processo de crise em múltiplas dimensões, ensejando a perda de referência em teorias políticas universalistas, como as múltiplas teorias socialistas, que embasaram movimentos sociais e políticos e sustentaram governos revolucionários em diversas regiões do planeta durante o século XX. Estas teorias, aliadas a práticas e projetos políticos, haviam oferecido bases de análise sobre as estruturas sociais e de poder e sustentado perspectivas de mudanças e de melhorias na distribuição da riqueza e na ampliação da participação política. Tal situação de perda de referenciais e de perspectivas no campo teórico e político afetaram também a dimensão das relações sociais e afetivas, permeadas pela expansão de novos valores sociais, advindos do processo crescente de globalização.

Os processos de reabertura política representaram momentos de criação de novos espaço, com possibilidades mais livres de criação artística e política. Ao mesmo tempo, o final das ditaduras trouxe a visibilidade da crise econômica e o forte impacto social dos regimes. A própria memória do período, reafirmada pela necessidade do não-esquecimento, estava ameaçada pela ausência de documentação e registros que pudessem ampará-la, e pelo receio de remexer nas estruturas políticas, uma vez que a memória do medo e da impotência haviam deixado profundas marcas nas sociedades (Coggiola, 2001; Freire, Longoni, 2009). Segundo Claudia Paim, houve um impulso ao surgimento de coletivos e iniciativas coletivas a partir da década de 1990.

Foi [a partir dos anos 90 do século XX] quando tais práticas associativas receberam um impulso decorrente de alguns fatores históricos, sociais, políticos e econômicos: a retração do mercado (desestímulo ao trabalho solitário e voltado para galerias); o fim das ditaduras militares na América Latina e subsequentes movimentos de re-democratização com o fato de vir à tona várias micro-associações que serviram de base para a formação de organizações representativas e como exemplo de ação colaborativa (Paim, 2009, p. 16).

Paim também aponta a precariedade das instituições de cultura como fator que incentivou a formação de coletivos. Segundo Nunes (2015), no contexto brasileiro, o período foi marcado por uma restrição às verbas e às políticas culturais, situação que se agravou com o fechamento da Funarte em 1990, no governo de Fernando Collor de Mello. A Funarte havia representado um espaço de inserção e financiamento de projetos, e também uma iniciativa descentralizada de apoio à cultura (Nunes, 2015).

Em meados dos anos 1990, os jovens artistas brasileiros que se organizaram e criaram o Coletivo Contrafilé, consideravam estar vivendo um momento de carência nas perspectivas de futuro, com a descrença na possibilidade de mudanças no contexto social. Neste sentido, a

formação do coletivo significava um meio de “deixar de estar só” em relação à ausência de caminhos e possibilidades de sobrevivência material e simbólica enquanto artistas<sup>15</sup>.

De acordo com Rafael Leona, artista argentino, membro do GAC (Grupo de Arte Callejero), vivia-se um contexto de esvaziamento da ideia de coletividade e também do significado do espaço público. Esta perda de sentido apontada por Rafael pode estar relacionada ao esvaziamento das expectativas e crenças nas possibilidades de mudanças estruturais, à crise de teorias abrangentes e capazes de explicar e organizar o caos histórico e social no pós-ditaduras. Tal panorama é esboçado também por Kamilla Nunes (2015), que aponta a percepção de um certo “esvaziamento” nas propostas artísticas durante os anos 1990, em relação à década de 1980, quando o espaço público havia sido intensamente ocupado por atos e manifestações e também por ações artísticas.

Segundo Mussi (2014), desde o início de suas atividades, o GAC realizou diversas ações voltadas à exploração da memória da ditadura militar argentina dos anos 1976 a 1983, considerando a persistência de alguns de seus elementos institucionais, culturais e simbólicos após o período oficial em que o regime vigorou.

Junto a outros grupos e movimentos sociais, como Madres de la Plaza de Mayo, H.I.J.O.S. [Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido], MTD [Movimiento de los Trabajadores Desocupados], o GAC, desde o final da década de 1990 cria formas de dar visibilidade e legibilidade ao fato de que as forças repressivas continuam ativas e encontram-se inseridas no jogo de poder atual e não em um lugar abstrato, distante no tempo e no espaço, nos filmes e livros de história (Mussi, 2014, p. 127).

De acordo com Leona (2016, informação verbal), a opção pela organização coletiva foi compreendida entre os membros do GAC como possibilidade de não estagnação e resignação diante do cenário que se apresentava para as produções artísticas, e de criação de novos espaços de atuação em que fosse possível vislumbrar alternativas e criar condições para a sua existência.

Em um primeiro momento, os integrantes optaram por um afastamento radical das instituições, não apenas culturais, mas também de ensino, por acreditarem que não seria possível atuar politicamente nestes espaços, e recusarem os formalismos e os limites burocráticos e teóricos que vislumbravam nas práticas institucionais. Romperam também com o sistema de circulação artística, negando o contato com galerias, museus e outros espaços que

---

<sup>15</sup> Considerações a partir da apresentação de Joana Zatz Mussi e Rafael Leona no encontro organizado por Vera Pallamin, parte da disciplina “América Latina: Laboratório de Pesquisas” promovida pelo PGEHA/USP, em 17/06/2016.

integrassem a lógica de mercado nas artes. Mais adiante, vislumbraram a possibilidade de relacionar-se estrategicamente com as instituições e as políticas culturais, abandonando a crença de que tal atitude representaria a perda da coerência teórica e política que sustentava as suas ações. De acordo com Rafael Leona, o coletivo passou a compreender que as instituições eram “organizações permeadas por pessoas” e, portanto, passíveis de mudanças, e de disputas programáticas e políticas em seu interior, oferecendo possibilidades de parcerias e de realização de projetos, ainda que limitadas (2016, informação verbal).

A mudança de perspectiva em relação ao relacionamento com as instituições apontada por Leona, não se restringiu à experiência do GAC, mas pode-se dizer que foi partilhada por diversos artistas em atividade durante os anos 1990. Segundo Nicolas Bourriaud, durante a década de 1990, os artistas adotaram posturas menos radicais em suas perspectivas de atuação em relação às décadas anteriores, em que diversas produções e ações tinham como horizonte a expectativa de transformação política e social. De acordo com Bourriaud, as produções artísticas passaram a elaborar “modelos de universos possíveis”, e a apresentar possibilidades de existência “dentro da realidade existente” (2009, p. 18).

No final da década de 1990, Nicolas Bourriaud elaborou uma teoria para tratar das ações artísticas partilhadas entre artistas e público. Bourriaud nomeou este tipo de projeto artístico como *relacional*, e dedicou o livro *Estética relacional* (2009) à reflexão sobre os seus possíveis significados para as sociedades ocidentais naquele momento.

Para Bourriaud (2009), as práticas relacionais, definidas como momentos de convívio, interação e relação, são meios de redimensionar o contato entre pessoas nas sociedades globalizadas, em que as lógicas de produção e de consumo produzem efeitos sobre a vida privada e as relações de sociabilidade, produzindo lugares e momentos estereotipados e limitados de contato. A estética relacional é, então, um meio de problematizar as relações e de propor novas formas de contato entre sujeitos, a partir da interação proporcionada por meio da arte, compreendida como ambiente privilegiado para esta reflexão devido à natureza de suas práticas e às possibilidades que pode oferecer para experimentações sociais (2009, p. 12).

A proposição de Bourriaud dialoga com as práticas artísticas de coletivos sul-americanos quando propõe repensar a relação com o público como parte do processo de elaboração e realização da proposta artística, cujo formato está também integrado ao contexto social e político. A estética relacional voltou-se para projetos que exploravam linguagens abertas à experimentação, como a performance, e que compreendiam a prática artística como

processual, sem um fim ou resultado determinado, cujo desfecho seria, portanto, imprevisível. Este tipo de proposta também escapava à dimensão material que a obra poderia ter, pois os elementos da composição apenas passariam a constituir uma obra a partir de sua *ativação*, durante a interação entre pessoas, mediada por esses elementos. Este conjunto conceitual, em sua totalidade ou em parte, se manteve presente na prática de coletivos que se dedicaram à reflexão e proposição de trabalhos relacionados às dinâmicas sociais e políticas no contexto sul-americano.

As práticas artísticas coletivas permaneceram vivas e em expansão, mesmo em contextos supostamente menos restritivos para a expressão artística e política, nos anos que se seguiram aos processos de reabertura política, durante a década de 1990 e no início do século XXI. Além do significado da ação coletiva para os participantes, os coletivos se mantiveram como espaços alternativos e viáveis em relação aos programas e políticas culturais governamentais e institucionais. A prática autônoma fortaleceu o movimento para a abertura de espaços, em oposição à adequação profissional e estética a programas institucionais mais específicos e delimitados (Nunes, 2015).

### **3.4. Anos 2000: virada dos coletivos**

Diversos autores comentam sobre a virada para a produção de coletivos a partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000. Essa virada se caracterizou pela grande ampliação do número de coletivos, bem como de propostas artísticas organizadas coletivamente. Kamilla Nunes (2013) considera que esse movimento foi parte de um reconhecimento das práticas culturais promovidas por coletivos nas décadas anteriores, e da abertura de editais e iniciativas governamentais que incorporaram as demandas e os processos artísticos característicos da prática coletiva autônoma.

Em pesquisa sobre espaços artísticos com gestão autônoma no Brasil, Nunes (2013) defende que a atuação de coletivos produziu transformações nos parâmetros de atuação das instituições culturais, na reflexão sobre as práticas artísticas que poderiam ser acolhidas nas instituições, e também nas perspectivas sobre a relação do público com os espaços culturais. As criações fora do circuito institucional, ou em parceria com programas institucionais, **mas** com autonomia criadora, trouxeram visibilidade para diferentes propostas do fazer artístico, que contribuíram para problematizar o cenário e as políticas culturais.

Esse processo não está ligado apenas a ações realizadas entre as décadas de 1990 e 2000, mas se relaciona a práticas e problematizações postuladas por artistas desde as décadas de 1960 e 1970, que fundamentaram ações e iniciativas, em contextos mais e menos favoráveis ao seu desenvolvimento. Segundo Claudia Paim, nas práticas artísticas coletivas “o desejo por autonomia e liberdade alavanca ações propositivas e não apenas reativas ou responsivas às insuficiências do campo artístico e cultural” (2009, p. 32).

Kamila Nunes (2013) comenta que a interação de artistas com as instituições começou a se ampliar também por conta da mudança de organização e de postura das instituições, bem como do surgimento de propostas institucionais diferenciadas, que abarcavam mais possibilidades e meios para a inserção de projetos. Ela cita o exemplo da abertura da galeria *A Gentil Carioca*, segundo a autora, foi a primeira vez que uma galeria foi idealizada e gerida por artistas. Esta abertura e mudança de postura no meio institucional não significou uma aceitação absoluta de termos e políticas nesses espaços, mas representou o princípio de compreensão entre os artistas de que as condições de interação com as instituições estavam se modificando, junto ao aumento expressivo do número de espaços e de programas de fomento, com propostas mais abertas ao relacionamento com artistas e com a sociedade em geral.

De acordo com Fabiana Najima (2010, p. 50), “a partir de 2000, surge uma rede heterogênea, formada por iniciativas independentes geradas por redes de artistas, não-artistas e amigos”, que integrava “participantes [que estavam] há mais de dez anos em atividade no circuito das artes, seja individualmente ou em grupo”. A criação e o fortalecimento de redes e coletivos foi permeada por novas possibilidades de comunicação e informação proporcionadas pela internet, segundo Najima. A circulação de materiais e informações nos espaços virtuais favoreceu a ampliação do conhecimento sobre práticas em diferentes regiões, em dimensão nacional e internacional, e também o contato e a constituição de parcerias entre coletivos que estavam distantes geograficamente, mas cuja conceitualização e prática apresentavam proximidade.

Na atualidade, a prática de coletivos de artistas já se encontra bastante integrada a programas institucionais e políticas culturais, motivo pelo qual Nunes (2013) propõe a discussão sobre o termo “independente”, utilizado por alguns coletivos brasileiros para caracterizar a sua atuação. A adoção do termo possui uma conotação política, pautada no esforço em ressaltar a diferença entre as práticas coletivas autogeridas e as práticas institucionais. Também procura designar práticas e ações que são definidas a partir de decisões

não hierárquicas, em que os participantes podem opinar e atuar para a concretização de diferentes partes do processo. Para Nunes, possivelmente o uso do termo “interdependente” seja mais adequado pois, ademais de as práticas coletivas se realizarem, em muitos casos, contando com diferentes formas de apoio institucional (cessão de espaços, apoio financeiro, possibilidade de residência para desenvolver processos, materiais, etc), elas também contam com redes de apoio pessoal e profissional, que facilitam a inserção e o reconhecimento de práticas, não apenas no meio artístico.

### 3.4.1. Tendências conceituais

Claudia Paim (2009) considera que as práticas de coletivos costumam aportar posicionamentos e proposições de caráter político. Najima (2010) e Chaia (2007) observam que alguns artistas e teóricos da cultura utilizam o termo prática-política-estética para designar o trabalho de coletivos na atualidade. Tal denominação se baseia na compreensão de que, apesar de existirem práticas de coletivos que se desenvolvem em direções com menor caráter de contestação ou de reflexão ancorada no âmbito político, este viés prevalece em práticas e iniciativas coletivas, de forma geral.

Apesar de existirem diferenças quanto ao contexto político, e à relação que os artistas mantiveram com as políticas públicas e institucionais ao longo do tempo, alguns elementos permaneceram frequentes nas práticas de coletivos, como a ocupação e problematização do espaço público, e também a inserção de reflexões desestabilizadoras no debate social.

O que impulsiona a atuação dessa rede de colaboração na qual estão envolvidos os coletivos mencionados [MICO, Contrafilé, Grupo de Arte Callejero e Política do Impossível] é a possibilidade de disputar territórios materiais e simbólicos com os poderes hegemônicos. A prática artística se dá como uma tentativa de fazer emergir, como ao menos a ‘imagem da experiência de um devir’, outros projetos de sociedade, sendo a cidade o domínio no qual as múltiplas escalas em jogo na disputa por esse projeto se evidenciam, se encontram, se sobrepõem, se atualizam, se confrontam. (Mussi, 2014, p. 20)

As considerações de Mussi<sup>16</sup> sobre a promoção de atividades dos coletivos mencionados no espaço urbano sugerem uma perspectiva de construção do debate social de forma mais ampla

---

<sup>16</sup> Joana Zatz Mussi integrou o coletivo MICO e, posteriormente, fez parte da construção do Contrafilé, em que permanece até o momento. O Contrafilé mantém uma relação de proximidade e colaboração com o coletivo argentino GAC. O coletivo Política do Impossível também surgiu a partir do MICO, e ainda se encontra em

e compartilhada com a sociedade, em oposição aos veículos tradicionais de comunicação e às instâncias formais de decisão política, que frequentemente constroem versões unívocas sobre os fatos e as ações que impactam a sociedade, em detrimento da multiplicidade de opiniões e de argumentos sobre o assunto.

A perspectiva de Mussi também aponta para a construção de imagens, representações, em que é possível associar a dimensão subjetiva, com a qual uma proposta artística pode se relacionar. Suely Rolnik utiliza o termo “imagosfera” para se referir ao excesso de imagens em circulação no mundo contemporâneo que “se interpõem como filtro entre o mundo e nossos olhos, tornando-os cegos à tensa pulsação da realidade” (2007, p. 21). Rolnik se refere à reprodução de imagens acríticas, desprovidas de contextualização e reflexão, mas cuja repetição cristaliza interpretações sobre a realidade, e as impõe como verdade. Neste sentido, a construção de imagens possui um caráter essencialmente político, de inscrição na repetição ou de subversão de representações cristalizadas.

Segundo Rolnik, diante do impacto da “imagosfera” sobre a constituição de subjetividades, uma das estratégias adotadas pelos artistas é amparar-se em espaços de vida social, como os coletivos, e também em redes de coletividades, onde elaboram “dispositivos críticos” (Rolnik, 2007, p. 21), em que passam a explorar “formas de subjetivação não-programadas” (Paim, 2009).

[...] a arte resiste à instrumentalização da vida pelo poder tanto econômico como político. Esta instrumentalização ocorre pela produção de subjetividades pré-modeladas, ou seja, representações articuladas “fora” de cada sujeito representado. Justamente estas representações é que levam os indivíduos ao consumo de um leque de produtos materiais e simbólicos que as reforçam e corroboram. A arte é um meio de resistência para escapar a este programa, a este controle e à disciplina imposta.[...]. há o impulso criativo para “expandir” o modelo ou invalidá-lo. De que maneira a arte promove subjetivações não-programadas? Uma resposta possível é a da invenção de *modos de fazer* que provocam vazamentos nas ordens existentes (Paim, 2009, p. 92-93)

A busca por espaços de convívio social e a atuação em coletivos na contemporaneidade significa, para Paim, “uma subversão ao individualismo na sociedade” (2009, p. 93). As práticas coletivas preveem o contato, a interação e o confronto de perspectivas, não apenas entre os seus integrantes, mas também em relação à sociedade na qual insere suas imagens e representações.

Discutir os objetivos, as *maneiras de fazer*, ajustar os alvos, eleger táticas, experimentar: o realizar é apenas o aspecto final de uma longa tessitura de relações.

---

atividade. No livro *O espaço como obra* (2014), Joana Zatz narra o contexto de formação desses coletivos e o esboço conceitual que sustenta suas práticas.

Nestas trocas, além das idéias, o próprio tempo é compartilhado. Tempo despendido em conjunto. Tempo longo pela necessidade da conversa, pela superação do choque entre diferentes, pelo que o confronto exige de cada um (Paim, 2009, p. 76).

Na perspectiva da coletividade estão também inseridos os movimentos sociais, que se inter-relacionam com outros coletivos, artísticos ou não. Segundo Najima (2010), o compartilhamento de perspectivas políticas propicia relações e parcerias entre artistas e ativistas; ou mesmo a união dos dois elementos em torno ao mesmo sujeito ou ao coletivo: ativista e artista. Também a perspectiva de construção e desconstrução de imagens e recursos de subjetivação são parte das preocupações dos movimentos sociais, em que se insere o desejo de auto-representação (Leite, 2014).

#### Segundo Rolnik:

A dimensão macropolítica que se ativa nesse tipo de práticas artísticas [coletivas, com perspectivas críticas quanto à construção de imagens] é o que as aproxima dos movimentos sociais na resistência à perversão do regime em curso. Tal aproximação encontra sua recíproca nos movimentos sociais, que por sua vez, são levados a incorporar uma dimensão micropolítica a seu ativismo tradicionalmente limitado à macropolítica. Isso acontece na medida em que, no novo regime, a dominação e a exploração econômicas têm na manipulação da subjetividade via imagem uma de suas principais armas, senão a principal. Sua luta, portanto, deixa de restringir-se ao plano da economia política, para englobar os planos da economia do desejo e da política da imagem (2007, p. 21).

Joana Mussi acrescenta às dimensões da coletividade, a ação de “colocar-se em risco”, na perspectiva do sujeito que insere propostas no espaço público.

[Em] situações criadas pelo MICO e pelo GAC nas quais o *corpo* chama para si a possibilidade de reinvenção do espaço social quando experimenta-se a cidade como espaço aberto, não acabado e que responde às provocações. Percebemos nesse processo o desenvolvimento da compreensão do ‘urbano’ como matéria prima e do corpo como potência que efetivamente singulariza, inventa e marca o espaço social (Mussi, 2014, p. 64).

As diferentes ferramentas de linguagem e de comunicação tomam uma dimensão especial no urbano, em que uma multiplicidade de símbolos está presente em seu cotidiano. As práticas artísticas na cidade constantemente dialogam com o caráter fugidio e fragmentário do cotidiano contemporâneo: o excesso de transformações na paisagem, as políticas de impacto pessoal e coletivo, a persistência de traços culturais do passado nas dinâmicas que integram as relações sociais no presente, que delineiam a urgência em elaborar formas de reflexão e ação

sobre problemáticas que tão logo surgem e abalam a sociedade, perdem o sentido e são substituídas por outras.

Para o coletivo *Contrafilé*, a intervenção pública no espaço urbano pode instaurar a problematização de situações do cotidiano e propor a ruptura com formas já consolidadas de leitura sobre a realidade.

A intervenção na via pública, para nós, é uma prática que permite [...] trazer à superfície e colocar em discussão o que estava presente em um determinado contexto, mas por algum motivo não estava sendo dito ou visto. Possibilita gerar um estranhamento de situações normalizadas dando lugar, nesse movimento, a uma mudança de chave de leitura sobre essas situações. (MUSSI, 2014, p. 25; apud *CONTRAFILÉ*, 2007).

No contexto da globalização, artistas e coletivos produzem trabalhos cujo conteúdo se mostra capaz de ultrapassar as fronteiras geográficas de onde surgiram e produzir ressonâncias em outras localidades, sem precisar, necessariamente, atravessar fisicamente as fronteiras.

Isto pode ocorrer nos limites do traçado latino-americano, mas não apenas, pois as redes de comunicação global tem permitido ampliar as possibilidades de integração e reconhecimento entre populações com diferentes referenciais étnico-culturais, políticos e religiosos.

As produções artísticas podem representar mediações, formas de contato e tradução possíveis entre culturas. Outra noção que pode contribuir a esta reflexão é a de glocalidade, em que aspectos relacionados a um determinado local e ao seu repertório sociocultural podem se tornar globais ou estabelecerem conexões com o global, sem perder as suas especificidades.

Segundo Mussi:

Essas imagens que surgem a partir de determinadas situações ou problemáticas locais tem, por sua vez, um potencial de iluminar questões em outros contextos situados, na medida em que tanto nomeiam - criando formas de tornar visíveis e legíveis - acontecimentos estratégicos na produção do espaço social contemporâneo, quanto ampliam a visibilidade e legibilidade deles, transformando-os em imagens que circulam e, assim, inserindo-os efetivamente em um 'território circulatório' mais amplo. (2014, p. 20-21).

### **Capítulo 3: Estudos de caso: Mujeres Creando e Movimento Mães de Maio**

Este capítulo apresenta explorações sobre a prática do coletivo Mujeres Creando e do Movimento Mães de Maio, com a perspectiva da leitura cultural. O capítulo procura refletir sobre o contexto em que cada coletividade se desenvolve e os temas que mobilizam em suas ações; as formas como elaboram e realizam as ações artísticas e políticas; como se dão as relações entre estas coletividades e outros atores sociais e instituições; e as motivações dos integrantes para a atuação coletiva.

O método de leitura cultural, que foi apresentado brevemente no tópico de Introdução desta dissertação, contempla a contextualização sobre cada caso, ou seja, como este caso se relaciona à sociedade ao qual está inserido, bem como ao repertório cultural e simbólico que os envolve (Seixas, 2016), também procura analisar os elementos culturais que emergem nas narrativas e representações que são elaboradas por estas coletividades.

Uma vez que o método de leitura cultural compreende o pesquisador como um mediador (Medina, 2007), que atua com a produção de pontos de vista, interpretações e sentidos múltiplos, propõe a perspectiva do protagonismo anônimo em sua base. Esta perspectiva apresenta duas vertentes: a primeira se relaciona à busca por contemplar pontos de vista de sujeitos que não costumam ser ouvidos em boa parte das abordagens jornalísticas e investigativas, e também a dar visibilidade a atores e contextos que são pouco estudados e compreendidos em sua complexidade (Souza, 2016).

Segundo Marcelle Souza, pesquisadora que adotou esta metodologia em sua investigação de mestrado, “as narrativas de protagonismo são capazes de aproximar o tema em debate do cotidiano do leitor, de contribuir para um olhar com mais empatia sobre o que acontece na vida do sujeito retratado” (2016, p. 49). O trecho citado contempla a segunda perspectiva relacionada ao protagonismo anônimo: a possibilidade de criar narrativas cujo conteúdo permita que outras pessoas se reconheçam ou se sintam representadas por elas.

Em abordagens sobre questões pouco exploradas por pesquisas e meios de comunicação em geral, a perspectiva do protagonismo anônimo junto à metodologia de leitura cultural se torna mais potente, pois pode contribuir para a análise de fenômenos a partir de dimensões diferenciadas, desde o ponto de vista de indivíduos e grupos ou, em um contexto mais amplo, a partir da dimensão social. Desta forma, pode contribuir para apontar a dimensão pessoal de um fenômeno compreendido como social, e também o inverso, ou seja, apontar a dimensão social de um fenômeno compreendido como individual. Segundo Souza (2016, p. 50):

Ao deslocar o protagonismo da notícia de fontes já conhecidas — como políticos, especialistas, governos, instituições e seus representantes — para pessoas que estão nas sombras do exercício diário do jornalismo, o repórter mostra que aquela situação poderia ter ocorrido com algum familiar ou amigo do leitor, é ‘usar o microscópio’ para ver histórias cotidianas, de ‘gente comum’, e relacioná-las a coisas maiores, sentimentos e emoções universais [...].

O método de leitura cultural procura expressar a polifonia, quer dizer, a exploração de diferentes pontos de vista sobre o assunto, bem como a polissemia, que compreende a existência de diferentes formas de interpretação e criação de sentidos sobre os temas relacionados aos sujeitos de pesquisa.

A metodologia de observação experiência, que compreendeu a iniciativa de contato com sujeitos relacionados aos coletivos, bem como com algumas de suas atividades e propostas estéticas, teve como princípio motivador criar relações entre conhecimentos, práticas e reflexões de sujeitos no cotidiano social, com teorias, pesquisas e considerações provenientes do universo acadêmico. Também pautou-se pelo reconhecimento da necessidade e importância de que os sujeitos pesquisados formassem parte nas considerações que seriam desenvolvidas a partir de suas práticas e dos materiais que elaboraram<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> O termo “materiais” aqui utilizado refere-se a obras, textos, vídeos, relatos, livros, entre outras fontes relacionadas às atividades de cada coletividade.

#### 4.1. Mujeres Creando

*Locas, agitadoras, rebeldes, desobedientes, subversivas, brujas, callejeras, graffiteras, anarquistas, feministas. Lesbianas y heterosexuales; casadas y solteras; estudiantes y oficinistas; indias, chotas, cholas, birlochas y señoritas; viejas y jóvenes; blancas y morenas, somos un tejido de solidaridades; de identidades, de compromisos, somos mujeres, MUJERES CREANDO.*

Helen ALVAREZ, [2001]

O movimento Mujeres Creando se formou oficialmente em 1992, a partir de algumas experiências promovidas por Maria Galindo e Julieta Paredes em parceria com outras mulheres bolivianas desde os anos 1990.

Galindo e Paredes haviam retornado do exílio em 1990. Ambas haviam integrado movimentos de esquerda no contexto boliviano e também no contexto internacional. Retornaram à Bolívia com uma forte crítica à militância esquerdista, em que teriam identificado relações machistas, que garantiam a permanência da invisibilidade e o desvalor à palavra feminina. Também apontavam o caráter homofóbico destes organismos e o elitismo que vigorava em teorias e práticas de algumas vertentes do movimento feminista.

Neste ínterim, as ativistas pretenderam criar uma “comunidade de mulheres” (Alvarez, [2001]), que poderia se dar em um espaço físico ou não, mas cuja intenção era reunir mulheres em torno à militância para causas feministas e políticas, de forma geral. Inicialmente, instalaram uma casa em um bairro na periferia da cidade de La Paz, que contou com a participação de mulheres com atuação diversificada. Mais tarde, as integrantes vislumbraram a necessidade e também a vontade de ocupar o espaço público, com a perspectiva de ampliar as possibilidades de interação com a sociedade, que sentiam estar restrita ao bairro em que haviam se instalado<sup>18</sup>.

Essa iniciativa, contudo, gerou receios em parte das ativistas do coletivo. Segundo Alvarez, algumas integrantes se sentiam intimidadas pela atuação pública e outras consideravam que era desnecessário realizar esse movimento, uma vez que existiam instituições políticas, como ONGs, sindicatos, e outras organizações que poderiam acolher essas ações. O desejo pela ocupação do espaço e do debate público, em consequência, foi a característica

---

<sup>18</sup> Os acontecimentos narrados neste trecho resultam de informações colhidas no texto “El camino de Mujeres Creando: una sucesión de estridencias” [2001], de Helen Alvarez, publicado no site nodo50.com, em que a autora comenta sobre os primeiros dez anos de atuação do coletivo.

principal para nortear o coletivo ou movimento Mujeres Creando, a partir de então, aliado ao desejo de expressão de uma “voz própria” (2018, informação verbal)<sup>19</sup>, ou seja, a voz das mulheres, em sua multiplicidade cultural e política, expressada diretamente, e não mediada ou elaborada por outros sujeitos e instituições.

Ademais das críticas do coletivo ao feminismo<sup>20</sup>, as integrantes encontraram reciprocidade e identificação com as vertentes do pensamento feminista latino-americano. Este contato ocorreu principalmente a partir da participação de integrantes do coletivo Mujeres Creando em congressos e encontros reunindo coletivos e organizações feministas radicados na região.

Segundo Alvarez, [2001]:

[...] fue la participación en el encuentro en San Bernardo Argentina, (en 1990) la que esclareció esos elementos y nos empujó a declararnos feministas. Encontramos un feminismo latinoamericano que nos sedujo, que nos cobijó, estábamos consientes que era un espacio profundamente occidentalizado e invadido sobretudo por mujeres funcionarias de oenegés y pertenecientes a las clases medias, pero al mismo tiempo la presencia de lesbianas, de prostitutas, el discurso de lo público y lo privado, las metodologías de discusión, las plenarias de horas y horas sin tener que llegar a ningún acuerdo nos sedujo profundamente.

Nas palavras de Alvarez está presente a discordância entre as mulheres do coletivo sobre as formas de organização e de constituição do repertório teórico e prático de boa parte das associações políticas de esquerda, como partidos políticos, ONGs e sindicatos, nas quais o espaço para a inserção de interpretações e pontos de vista divergentes, e/ou para a revisão de pressupostos teóricos pelos participantes encontra-se, muitas vezes, delimitado em relação às linhas teóricas e políticas que norteiam sua prática de militância.

Esta interpretação se fez presente na formação e na atuação do coletivo Mujeres Creando, uma vez que as participantes apresentavam demandas variadas e estavam inseridas em contextos de atuação social, comunitária e política diferenciadas. Desta forma, as participantes optaram por não restringir o corpus teórico e político do coletivo em pressupostos fixos de organização, o que as levou a adotar modos anarquistas de gestão e atuação, passando a definir-se como movimento anarco-feminista (Leite, 2014). Segundo Galindo, as mulheres do coletivo possuem concordância quanto às práticas e metodologias adotadas, mas o repertório político e cultural das integrantes é diversificado e, por vezes, controverso.

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida por GALINDO, Maria. (jan. 2018). Entrevistadora: Ana Carolina Rodrigues. La Paz, 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no *Apêndice A* desta dissertação.

<sup>20</sup> As críticas formuladas pelo coletivo Mujeres Creando e por outras correntes de pensamento a alguns princípios e teorias feministas, bem como à sua apropriação por diferentes setores sociais e institucionais, serão exploradas e apresentadas mais adiante.

De acordo com Galindo (informação verbal)<sup>21</sup>:

Nosotras somos un feminismo en permanente construcción. Somos un feminismo que no cierra y termina el discurso, sino que es un discurso que hay que construir, reconstruir, reconstruir, y volver a construir cada vez de nuevo. A partir de qué se reconstruye a cada vez? A partir de cada mujer. Por lo tanto, no hay una uniformidad ideológica en Mujeres Creando. [...] Lo que nosotras hacemos es traducir nuestros discursos ideológicos, nuestras visiones, nuestro pensamiento en prácticas concretas feministas, prácticas que están al servicio de las mujeres de esta sociedad. Entonces, a eso le llamamos feminismo concreto, política concreta, que es un feminismo que puedes tocar, que es un feminismo útil.

A noção de “feminismo útil”, pautado em ações concretas, de acordo com o trecho citado por Maria Galindo, corresponde a ações empreendidas no coletivo com o objetivo de “produzir justiça”. Estas ações se pautam principalmente por enfrentamentos a opressões que não encontram respaldo e visibilidade na sociedade, envolvendo questões que são desmerecidas e desvalorizadas, de forma que se justifique a ausência de resposta e ação não apenas por parte do Estado, mas de toda a sociedade.

Algumas destas questões possuem legislação específica, como o combate à violência contra a mulher, ou mesmo a defesa aos direitos humanos, de forma geral, que não trata apenas de direitos femininos. A prática social, contudo, muitas vezes expressa a vulnerabilidade do texto jurídico, uma vez que as instituições de proteção por vezes demonstram atuação limitada, ou apresentam práticas que contrariam e dificultam a defesa destes direitos, de forma a produzir inseguranças quanto à sua capacidade de oferecer a proteção aos indivíduos e a garantia de que possam realmente exercer os seus direitos<sup>22</sup>.

Essas garantias se tornam mais falhas à medida que os indivíduos se encontram em situação de maior vulnerabilidade. No caso da América Latina, devido às opressões historicamente promovidas contra as populações indígenas e afro-descendentes, são elas que apresentam as condições de maior exclusão social e de menor acesso às instâncias de decisão e promoção da justiça e de políticas públicas. Em contrapartida, a população branca apresenta as condições sociais e de acesso às instituições de proteção e à prática política mais favoráveis (Quenan e Velut, 2014).

No contexto latino-americano, mas não apenas, essa exclusão social é mascarada no interior das sociedades, de forma que o Estado e os meios de comunicação de grande alcance, entre outras instituições, apresentam um panorama harmonioso de sociedade, minimizando os

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida por GALINDO, Maria. (jan. 2018). *op. cit.*

<sup>22</sup> Esta questão será retomada e esclarecida ao longo do texto.

conflitos e as disparidades existentes entre as diferentes populações, etnias e camadas sociais que constituem os países.

Essa expressão harmoniosa transmite uma imagem de que o conjunto de oportunidades e recursos se encontra, de forma geral, disponível a todos na sociedade e produz o ocultamento das relações de exclusão e de violência real e simbólica a que as populações não estão submetidas de forma igualitária.

O não reconhecimento da realidade das opressões, bem como da legitimidade de seu combate conseqüentemente concorre para a sua perpetuação e agravamento, pois à medida em que a sociedade as ignora, torna desnecessário o seu enfrentamento, tratando a emergência de situações agudas relacionadas a essas práticas “ocultas” como exceções, quando muitas vezes estão próximas da regularidade.

As questões femininas e feministas estão ligadas a múltiplas dimensões que não se relacionam apenas ao universo feminino, podendo ser afetadas por outros elementos, como a pobreza, a falta de estrutura social e familiar, a dificuldade de acesso à educação e às oportunidades de trabalho, que, por sua vez, podem se agravar quando somados a situações de machismo, racismo e homofobia nas práticas e relações sociais.

A partir da compreensão sobre a relação entre diferentes formas de opressão e de vulnerabilidade, surgiu a noção de “interseccionalidade” no pensamento feminista. Esta noção procurou problematizar as teorias feministas que se centravam apenas nas relações de gênero como contexto em que a opressão de mulheres poderia ocorrer, a crítica apontou que esta compreensão sustentava a noção de que “ser mulher” poderia consistir em uma categoria homogênea, de forma que todas as mulheres estivessem expostas ao mesmo tipo de opressões (Piscitelli, 2008).

A noção de interseccionalidade surgiu no final dos anos 1970, junto ao crescimento e reverberação de movimentos com viés identitário, especialmente os movimentos de luta anti-racista e de gênero (Leite, 2014). Segundo Hirata (2014), esta noção foi desenvolvida inicialmente pelo movimento feminista negro norte-americano, “cuja crítica coletiva se voltou de maneira radical contra o feminismo branco, de classe média, heteronormativo” (2014, p. 62).

Esta compreensão sobre o *feminismo branco*<sup>23</sup> foi discutida e ressignificada em diversas regiões do mundo. Esta definição foi atribuída devido à sua origem (remete a princípios do

---

<sup>23</sup> A expressão *feminismo branco* ou *feminismo ocidental* passou a ser utilizada a partir de análises críticas formuladas por movimentos feministas norte e latino-americanos para designar as linhas de pensamento que compreendiam as perspectivas de gênero a partir de uma noção homogênea sobre a vivência de mulheres. Os movimentos de crítica reconheciam parte do repertório teórico e político formulado nestas linhas de pensamento, e também os seus limites, uma vez que parte de sua exploração se voltava a contextos relacionados às mulheres

pensamento feminista europeu, principalmente), e também por seu conteúdo “de classe”, uma vez que o panorama que esboçava para as condições materiais e simbólicas femininas se aproximava de uma perspectiva social abastada. Os movimentos de crítica apontaram que algumas demandas reivindicadas por mulheres das camadas sociais médias, muitas vezes ignoravam demandas e realidades de mulheres imigrantes, negras, indígenas, e/ou em condições mais precárias de sobrevivência (Rodrigues, 2013).

A respeito das reflexões que pautaram a revisão nas teorias feministas a partir da perspectiva racial, Sueli Carneiro, militante e pesquisadora do movimento e do feminismo negro no Brasil, aponta (2011, p. [2]):

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto.

Em diálogo com o trecho citado por Carneiro, as perspectivas críticas indicaram, por exemplo, que enquanto as mulheres de classe média reivindicavam o direito ao trabalho e à renda, as mulheres de baixa condição social já estavam inseridas ao mercado de trabalho por necessidade, muitas vezes desprovidas de oportunidades de formação educacional e também de perspectivas de ascensão social por meio do trabalho.

Apontaram também a presença do racismo e da heteronormatividade nas perspectivas teóricas e na prática política das linhas de pensamento associadas ao “feminismo branco”. Compreendiam, por exemplo, que a perspectiva de conquista do mercado de trabalho para as mulheres de classe média não havia problematizado a transferência das atividades domésticas e de cuidado para outras mulheres, na condição de empregadas, babás, cozinheiras, governantas e cuidadoras, em situação trabalhista precarizada, não apenas em relação aos trabalhadores homens, mas também em relação às mulheres de classe média inseridas no mercado de trabalho.

Este debate motivou a interpretação no interior do feminismo negro norte-americano, e em outras vertentes teóricas em diálogo com essas premissas, como um possível indicador de

---

das camadas médias e altas. As perspectivas críticas se dedicaram às ausências desta forma de pensamento, passando a desenvolver teorias e reflexões que se pautavam na diversidade de experiências de mulheres, principalmente das camadas mais baixas, que, ademais de sofrerem as pressões da sociedade patriarcal, vivenciavam outras formas de violência e exclusão social, relacionadas à identidade étnico-racial, religiosa, sexual, entre outras.

racismo, uma vez que a ausência de problematização quanto à transferência dessas atividades poderia apontar que as mulheres de classe média não se reconheciam em relação de “equidade” com as trabalhadoras que passaram a ocupar as funções domésticas em seus lares, tampouco pretendiam dedicar-se a este tipo de trabalho, que passou a ser assumido, principalmente, por mulheres pobres, em sua maioria indígenas, negras e afro-descendentes e/ou imigrantes.

Tal situação de “substituição” da mulher responsável pelas atividades no lar mantinha a prerrogativa de que o trabalho doméstico era uma função tipicamente feminina, pouco valorizada financeira e socialmente, além de agregar o acúmulo de funções sociais para as mulheres, uma vez que a inserção no mercado de trabalho não as poupava ou reduzia a cobrança social a respeito das responsabilidades sobre o cuidado da casa e da família. Não problematizou, portanto, as funções desempenhadas por mulheres nas relações conjugais e familiares, em especial nas relações heteronormativas.

A revisão de alguns princípios e teorias feministas, além de explorar os aspectos contraditórios quanto à sua representatividade para as mulheres, de forma generalizante, também procurou desmistificar a validade de algumas de suas reivindicações para a liberação ou o empoderamento real de mulheres no contexto do capitalismo e dos pressupostos sociais ocidentais.

As perspectivas feministas associadas ao “feminismo branco” não foram completamente desconsideradas, mas compreendidas como insuficientes e parciais, além de criticadas quanto à sua perspectiva homogeneizadora (que se assemelhava às perspectivas culturais universalizantes, características das estruturas coloniais), que poderia contribuir para invisibilizar ou neutralizar condições diferenciadas e desiguais de vida entre as mulheres (Rodrigues, 2013). Este conjunto de elementos fundamentou a construção de teorias amparadas na inter-relação entre diferentes fatores, como gênero, raça, classe, entre outros elementos, que poderiam concorrer para caracterizar a existência e a sobrevivência das mulheres na sociedade.

Os exemplos anteriormente citados compreendem algumas das reflexões e críticas que pautaram a construção da noção de “interseccionalidade”, assim como outras que seguiram perspectivas semelhantes, como a “consustancialidade”, voltada especialmente à perspectiva de “classe” em relação a pressupostos e teorias feministas (Hirata, 2014). Estas noções interessam ao desenvolvimento das reflexões no presente trabalho por terem sido amplamente discutidas e integradas às perspectivas dos movimentos feministas latino-americanos, ainda que tais associações não adotem necessariamente estas denominações em seu repertório teórico e político.

É interessante observar que, ademais das fortes críticas a alguns pressupostos do pensamento feminista, os movimentos contemporâneos que compartilham o debate teórico a partir do viés de identidades não abriram mão de adotar o termo “feminismo”, e de se autodeclararem feministas. Para Maria Galindo (2004), este termo ainda apresenta um conjunto simbólico e revolucionário que justifica a sua atualidade e persistência, ainda que por vezes seja apropriado em discursos, políticas e práticas institucionalizadas, de forma a esvaziar o seu significado e potencial de transformação.

No livro *A despatriarcar!* (2004), María Galindo apresenta algumas perspectivas críticas a respeito da formulação e adoção de pressupostos feministas, a partir do ponto de vista da diversidade de identidades. A sua exposição contribui para localizar as reflexões que pautam o coletivo Mujeres Creando, em diálogo com as problemáticas do pensamento feminista latino-americano.

Frente a este feminismo liberal y neoliberal blanco, clase mediero y oenegero que ha tenido como bandera fundamental la ‘inclusión’ y ‘la igualdad’, una de las armas críticas más importantes ha sido la de desenmascarar su carácter de clase y su origen eurocéntrico a ser mpuesto, copiado y trasladado a cualquier punto del planeta como modelo de ‘liberación’ de las mujeres.

Una vez denunciada esa pretendida ‘mujer’ universal que no es otra que la blanca, burguesa heterosexual, casada. Una vez denunciada esa élite que se apropió de la bandera de las mujeres y se convirtió automáticamente en la portavoz de los intereses y sueños de las mujeres, una de las respuestas viscerales más contundentes ha sido la enunciación de las identidades. (Galindo, 2004, p. 53)

Nas palavras da autora está presente não apenas a crítica a perspectivas parciais no pensamento feminista, mas também ao esvaziamento de sentido que procede de algumas de suas pautas. A crítica às propostas de “inclusão” e “igualdade” tem a ver com a apropriação destes termos em medidas que não problematizam a opressão de mulheres nas sociedades e propõem medidas simplistas para a solução da disparidade de representação, de direito de fala e de exercício do poder de decisão por mulheres. Ademais da inserção do sujeito feminino, propõe o questionamento: Estas medidas pretendem a participação de mulheres em sua diversidade identitária e ideológica, ou reproduzem um caráter hegemônico de identidade e de representação?.

Neste íterim é possível notar que a problemática de luta pela afirmação e reconhecimento de identidades múltiplas no contexto latino-americano, conforme explorado no primeiro capítulo desta dissertação, permaneceu ativa na atuação de movimentos sociais. Estes movimentos alcançaram visibilidade crescente e o reconhecimento de pautas fundamentais em perspectivas nacionais e internacionais de decisão, em especial ao longo dos últimos 50 anos.

Contudo, este reconhecimento nas vias legais e nas diretivas teórico-políticas todavia pode se mostrar vulnerável ou mesmo contraditório nas práticas sociais, ou seja, as mudanças no texto não representam por si perspectivas de transformações efetivas nas sociedades, ou mesmo nas mentalidades. Segundo María Galindo:

Es imposible [...] abordar tesis alguna en torno a una postura feminista sin pasar por el análisis de una suerte de fracaso feminista y de la derivación del discurso feminista en políticas de control del cuerpo de las mujeres, en políticas de abuso de la fuerza productiva de las mujeres, sin pasar por ese generalizado uso de la categoría de ‘género’ en políticas de organismos internacionales y gobiernos que con ‘perspectiva de género’ han abierto los ejércitos para las mujeres, practicado esterilizaciones coercitivas como en el Perú o sobreendeudado a las mujeres con el microcrédito como en Bolívia [...] (2004, p. 32).

Este panorama permite situar parte da atuação do coletivo, na perspectiva de “produzir justiça”, que aponta para a sua singularidade em relação à exploração de ações e linguagens variadas para exercer pressão social. Com a crítica à perspectiva de “inclusão” e a compreensão sobre os limites de atuação do estado, uma vez que as estruturas patriarcais encontram-se profundamente arraigadas no exercício do poder e nos costumes sociais, o coletivo propõe uma mudança de direcionamento das ações; em vez de mirar a reivindicação, desde uma posição de fragilidade e dependência, procuram criar meios alternativos, a partir da ação coletiva de mulheres e de seu fortalecimento pessoal e social.

Tenemos políticas concretas en muchos sentidos y uno de los más importantes es producir justicia porque no nos interesa la igualdad, no nos interesa el poder estatal, pero ser mujer es experimentar muchas formas de injusticia cotidiana. Producimos justicia y ese es un producto muy útil, muy potente, porque es un producto además muy subversivo, transforma la sociedad, además a cada mujer concreta (Galindo, 2018, informação verbal).

Exemplos relacionados a esse tema são mencionados no vídeo *Amazonas: mujeres indomables* [2018], de que trata a postagem *A propósito de la frustración histórica de las mujeres en busca de justicia*<sup>24</sup>, no site do coletivo Mujeres Creando. No vídeo, mulheres bolivianas, chilenas e argentinas que compõem o grupo Amazonas, atuante na periferia de Buenos Aires, narram histórias pessoais de violência e contam sobre como a atuação conjunta lhes possibilitou romper o ciclo de agressões, em entrevista a María Galindo.

---

<sup>24</sup> MUJERES CREANDO. *Amazonas: mujeres indomables*, [2018]. A postagem e o vídeo estão disponíveis em: <https://www.mujirescreando.org/>. e também no canal de Maria Galindo no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?list=PLkIJbj1bM66sP9IjrWVwEnJ1qjmLURZcu&v=-Opv3JPWCyM>. Acesso em: 15/05/2018.

O grupo acabou se tornando uma referência para lidar com casos de violência: “De golpe venía una mamá con un papelito en la mano: ‘vengo de parte de la asistencia social del hospital [...] dijo que ustedes podrían ayudarme, que ella no puede, caso de violencia [...]’”. Em um segundo caso, a mulher recebeu o encaminhamento por parte de um juiz, com um argumento semelhante, de que naquela instância ele nada poderia fazer, mas que ela poderia buscar a ajuda do grupo.

A orientação recebida pela assistente social e pelo juiz, que representam vias de atuação do Estado, demonstra as dificuldades de mulheres em acessar a justiça, diante de situações que, no limite, podem levar à morte. Estes casos demonstram a ausência de forças de proteção e justiça de base governamental, cujo vazio indica não apenas a impunidade aos atos já cometidos, como a perspectiva de sua continuidade.

Diante deste tipo de situação, que infelizmente se trata de um lugar comum na vivência de mulheres sul-americanas (Leite, 2014), desacreditadas quanto à perspectiva de segurança promovida pelo Estado, algumas mulheres constituíram o grupo e buscaram agir a partir da auto-organização.

Uma das primeiras ações que realizaram foi o rechaço, a pintura em muros indicando que havia um homem agressor na casa, mas julgaram que isso não era suficiente, então começaram a discutir sobre outras atitudes que poderiam tomar. Sem um direcionamento definido, em vista da urgência em apoiarem umas às outras, uma vez que várias integrantes sofriam violência doméstica, pode-se dizer que sua primeira ação foi estar disponível a acudir a quem necessitasse.

Conforme contam durante a entrevista, a primeira vez em que agiram neste sentido foi a partir do pedido de uma das integrantes, que estava sofrendo agressões de seu marido, um homem muito violento. As mulheres não sabiam o que poderiam fazer, mas se dirigiram à casa e ali permaneceram; o agressor fez ameaças, mas ao fim respeitou a presença do grupo. Para a mulher que estava sofrendo a agressão naquele dia, o elemento principal da ação foi o grupo permanecer ali. Ainda que o momento de violência já tivesse passado, havia entre elas a compreensão sobre essa necessidade.

Ao longo do tempo, foram percebendo que essa presença causava algum constrangimento aos homens, o grupo começou a se fortalecer, assim como as mulheres, que começaram a vislumbrar possibilidades de ruptura com a violência e também com seus relacionamentos. Este grupo passou a enfrentar a situação confrontando aos agressores sobre a sua atitude e alcançaram resultados significativos, principalmente rompendo com a normalidade e aceitação social destes eventos.

Ações semelhantes são praticadas também pelas integrantes do coletivo *Mujeres Creando*. O vídeo contendo os relatos das *Amazonas* contribui para situar uma parte de sua prática, que consiste em procurar meios de lidar com problemas reais que afetam a vida de mulheres, e para os quais poucas saídas encontram-se disponíveis e asseguradas nas sociedades sul-americanas. Este tipo de ação não é explorado ou referenciado abertamente nas publicações do coletivo, ao contrário, é organizado e praticado discretamente, para garantir a sua efetividade e também a proteção de todas as mulheres envolvidas.

#### **4.1.1. Linguagens políticas e estéticas de atuação**

Segundo Aline Leite (2014), o crescimento dos movimentos com viés identitário, que promoveram a revisão de teorias e de práticas de mobilização também manifestou novas perspectivas quanto às representações artísticas e a constituição de subjetividades. De acordo com a autora, a arte contemporânea favoreceu o esforço de reconfiguração dos elementos de representação de identidades, de construção de imagens e símbolos que rejeitaram fórmulas limitadoras da imagética feminina, de representações da negritude, entre outras perspectivas em que a desvalorização de elementos identitários se fez presente também por meio da linguagem visual.

A arte contemporânea teria contribuído para este movimento por seu caráter de elaboração múltiplo, rejeitando limites de forma, conteúdo e apresentação. A abertura para a exploração de linguagens e ações diversificadas foi acompanhada pela mobilização de artistas para a revitalização e reinvenção dos lugares de exposição e ativação de obras, bem como da preocupação dos criadores quanto à recepção e a perspectiva de relação direta com o público, conforme as explorações que foram apresentadas no segundo capítulo a partir das experiências sul-americanas.

A respeito da construção de propostas artísticas com viés feminista, Leite (2014, p. 42) comenta:

[...] o legado das artistas feministas, ou da arte feminista, foi a crítica às imagens produzidas pela cultura, ou seja, pela maneira como a produção das diferenças sexuais se concretizam em imagens. A arte feminista ajudou a identificar os códigos da cultura e fez um desmonte dos signos, da ‘verdade’, assim como os modelos de representação desse sujeito masculino, que se dava através de categorias como gênio e autoria.

A arte feminista, de acordo com a autora, se voltou para a desconstrução de estereótipos, publicizados por diferentes recursos de linguagem visual, procurando criar representações alternativas e problematizadoras aos padrões estéticos, físicos e culturais dominantes na

representação do gênero feminino. Também se pautou por um desejo de “auto-representação” entre as mulheres ativistas, de criação de imagens próprias, que apresentassem a multiplicidade de identidades possíveis, em oposição às repetições e hierarquias de beleza e comportamento reproduzidas nos meios tradicionais (Antivilo, 2013).

El impacto visual del arte feminista latinoamericano es de ruptura, en el entendido de que transgrede el canon visual donde el orden, la simetría y lo políticamente correcto abrazan el clásico concepto de belleza que, sin duda, este arte siempre rompe, ya que visibiliza desde lo excéntrico y, por ello, desde otro lugar que desborda las representaciones conocidas y reconocidas. La estridencia, en este caso, es el detonante de este arte el cual utiliza la fealdad, lo grotesco, la sangre, lo popular, el ritual, la ironía, el sarcasmo, la parodia y la protesta como estrategias de resistencia y subversión feminista (Pech Salvador, 2017).

Em diálogo com as proposições coletivas nos anos 1970 e 1980, e devido ao caráter político ativista das artistas, boa parte das propostas artísticas feministas se voltaram à exposição pública e à interação social, com o intuito de que essas elaborações se misturassem ao conjunto de imagens produzidos nas sociedades de consumo, mas de forma a causar estranhamento e divergência.

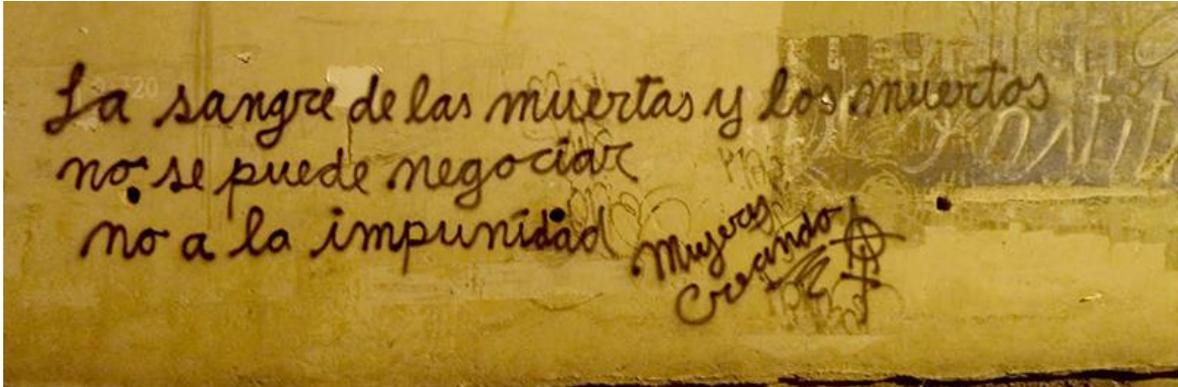
Diversos dos elementos apresentados sobre as elaborações estético-feministas estão presentes nas criações do coletivo Mujeres Creando. O coletivo promove e apoia ações diversificadas, utilizando as ruas e espaços públicos como espaço essencial de inserção de suas propostas. Uma das primeiras atividades que causou repercussão internacional sobre sua atuação foram os grafittis.

A forma de expressão do coletivo por meio do graffiti contém elementos que caracterizam as suas ações em sentido amplo, por exemplo: a busca por uma linguagem e pelo desenvolvimento de um conteúdo próprio, que evita a repetição de lugares comuns e de recursos limitados de mobilização. Os grafittis do coletivo costumam apresentar frases que expressam reflexões feministas ou uma leitura/reação a respeito de eventos políticos que surgem no cotidiano social boliviano.

A expressão do coletivo por meio do graffiti dialoga com algumas das características marcantes desse tipo de linguagem: a junção entre a expressão verbal e visual, a inserção desautorizada no espaço urbano, e o esforço de síntese de um conteúdo. A partir da relação com essa forma de expressão, o coletivo apresenta linguagem e estratégia particular: utilizam a letra cursiva, que se diferencia das tipografias mais comuns ao graffiti, e costumam assinar as sentenças com as iniciais ou o nome completo do coletivo, elemento que também as diferencia, uma vez que não se trata de um pseudônimo, mas de uma referência direta. Neste caso, a auto-

identificação pode ser compreendida como um ato de reivindicação ao direito de expressão no urbano.

Figuras 1 e 2- Graffitis em El Alto

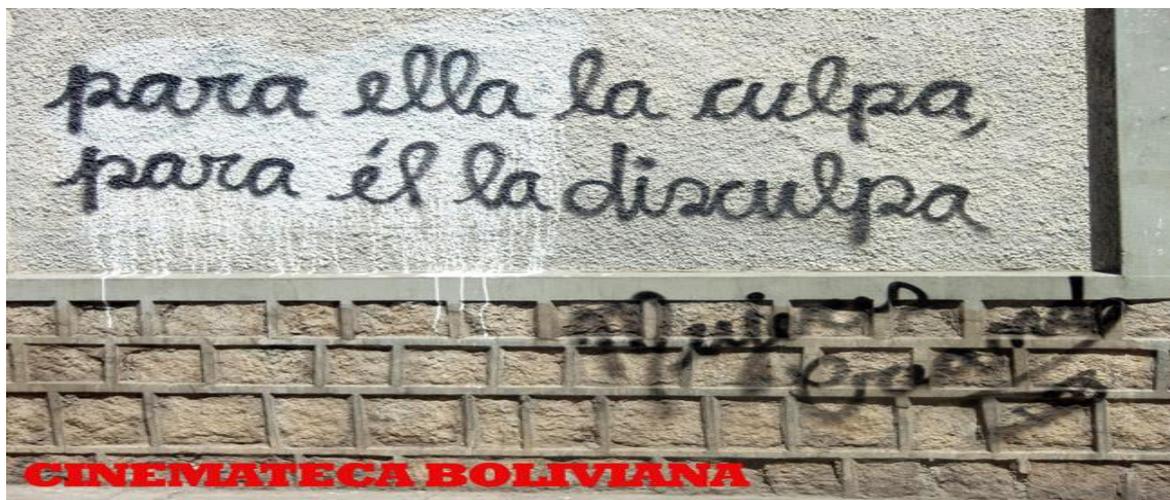


Fonte: Mujeres Creando, 2016.

As ilustrações anteriores se referem a uma série de graffitis que o coletivo realizou na cidade de El Alto, vizinha a La Paz, por ocasião de um atentado e invasão ao prédio da prefeitura da cidade, no qual algumas pessoas foram mortas e outras ficaram feridas. Os graffitis foram uma reação a este evento, cuja responsabilidade foi atribuída pelo coletivo à polícia e às forças de Estado<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Considerações a partir de texto publicado no site do coletivo Mujeres Creando. Disponível em: [http://www.mujerescreando.org/pag\\_menu/enlacalle/grafitis.html](http://www.mujerescreando.org/pag_menu/enlacalle/grafitis.html). Acesso em: 15/05/2018.

Figuras 3 e 4 - Mujeres Creando: Graffitis pela legalização do aborto<sup>26</sup>



Fonte: Mujeres Creando, (n.d.)

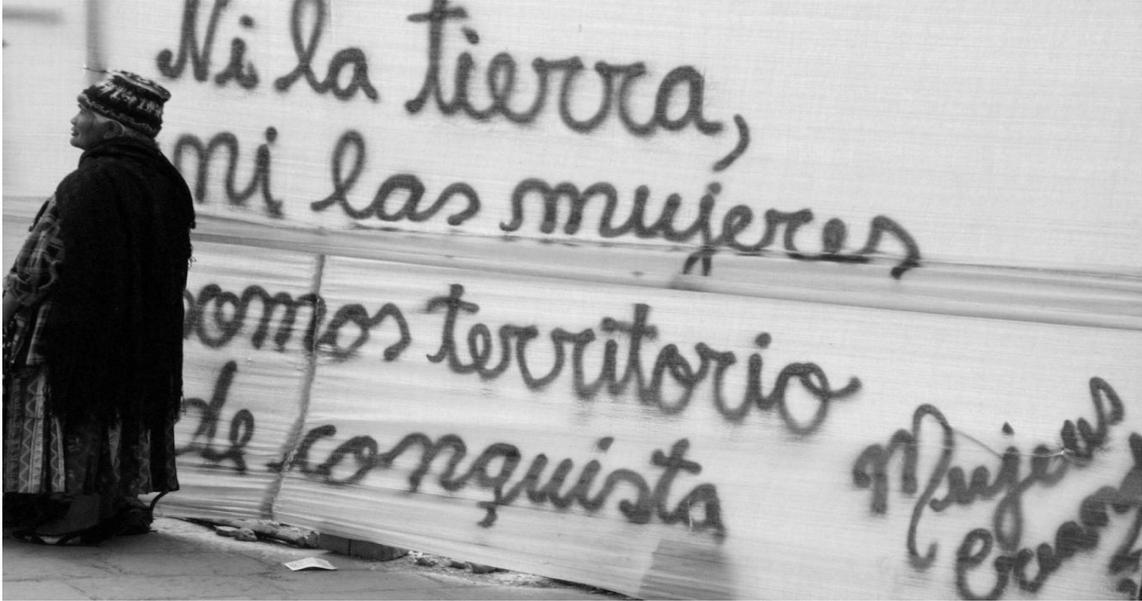
As ilustrações demonstram dois graffitis que fazem parte de uma série que foi realizada como parte de mobilizações pela inserção da pauta de despenalização do aborto na Assembleia Constituinte em 2010. Além dos graffitis, o coletivo realizou uma caminhada em que as mulheres foram convidadas a relatar experiências pessoais de aborto. O vídeo produzido a partir desta intervenção foi inserido em uma obra apresentada na Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo em 2014.

Os textos estampados nas ruas de La Paz e de cidades vizinhas apresentam diferentes nuances do repertório ativista e político do coletivo e comumente acompanham ações construídas em outras plataformas e suportes, mas que se referem ao mesmo conjunto temático e simbólico. As ações voltadas à discussão sobre a temática da despenalização do aborto são

<sup>26</sup> O texto em vermelho nas imagens faz referência ao local onde foram feitos os graffitis.

um exemplo desse tipo de abordagem utilizando diferentes linguagens e estratégias de mobilização.

Figura 5 - Mujeres Creando: Graffiti



Fonte: Nodal Cultura, 2015.

Figura 6 - Mujeres Creando: Graffiti



Fonte: Arte-sur, [2015].

A inventividade e a ironia são constantes nas propostas do coletivo, que frequentemente se expressa e insere imagens, elementos e representações visuais nas mobilizações políticas a que se dedica. Além do graffiti, também são característicos de sua prática a realização de performances, ações urbanas e vídeos, desenvolvidos como projeto artístico e/ou para documentar e registrar ações.

Entre as performances desenvolvidas, são exemplos a ação *13 horas de rebelión*<sup>27</sup> (2014), que problematizou, entre outros assuntos, aspectos sobre o comportamento, a sexualidade e o direito sobre o corpo; e a ação de protesto *Presentación de los hijos de Evo Morales* (2016), realizada próximo ao Ministério de Justiça, problematizando as propostas políticas relacionadas aos direitos reprodutivos e manifestando indignação a respeito de denúncias apresentadas na mídia sobre a conduta do presidente Evo Morales, que indicavam o abandono de paternidade, e da acusação de estupro de uma funcionária por integrantes do governo.

Figura 7 - Presentación de los hijos de Evo Morales



Fonte: Théo Bonin, Mujeres Creando, 2016.

Nesta ação, as mulheres dispuseram bonecas representando bebês na área externa ao prédio do Ministério, com frases coladas ao corpo que diziam: *Soy el hijo bastardo del poder; Soy la wawa que nunca sabrá que soy tu hijo; Soy hijo de la violación; Soy la wawa que te conviene muerta*, entre outras<sup>28</sup>. Elas também caminharam no entorno ao edifício carregando

<sup>27</sup> Informações, trailer e acesso ao vídeo completo no link: <http://www.13horas.mujerescreando.org>. Acesso em: 15/05/2018.

<sup>28</sup> O termo *wawa* significa “bebê”, uma maneira carinhosa de se referir a um bebê.

as bonecas nos braços. As mulheres utilizaram panos para cobrir o rosto, que também apresentaram frases, como: *Soy la compañera del partido acosada; Soy la trabajadora de limpieza violada; Soy la india por la señorita sustituida*<sup>29</sup>.

Figura 8 - Presentación de los hijos de Evo Morales



Fonte: Théo Bonin, Mujeres Creando, 2016.

Outro exemplo relacionado à expressão artística e política no urbano foi a ação *Gráfica Feminista: no acepto ser cosificada* (2015), realizada em Medellín, Colômbia, com a coordenação de Esther Argollo e Danitza Luna. A ação foi parte do Encuentro Internacional de Arte de Medellín, com o tema “Historias locales/ Prácticas globales”, e se tratava de uma oficina de expressão artística oferecida pelo coletivo para mulheres, com o intuito de criar imagens e

<sup>29</sup> Mais informações e registros sobre essa ação estão disponíveis no link: <https://www.mujerescreando.org/pag/activiades/2016/160320-hijos-de-evo/160320-los-hijos-de-Evo.html>. Acesso em: 15/05/2018.

textos em resposta a comportamentos e representações machistas sobre o corpo e o universo femininos. Os desenhos e propostas desenvolvidos durante a oficina foram inscritos em um mural público na cidade.

Figura 9 - Gráfica Feminista<sup>30</sup>



Fonte: Mujeres Creando, 2015.

Após quase dez anos de existência do coletivo Mujeres Creando, as propostas estéticas inseridas no contexto boliviano começaram a produzir visibilidade internacional. Em 1999, Maria Galindo foi convidada a apresentar um trabalho relacionado às práticas do coletivo no Museu Reina Sofía, na Espanha. Segundo Alvarez, este convite significou uma abertura para a participação de obras e intervenções de Mujeres Creando em exposições artísticas internacionais.

A presença no Museu Reina Sofía, assim como em outras instituições renomadas, trouxe visibilidade para o trabalho de Mujeres Creando (não apenas no âmbito artístico) em seu próprio país, além de recursos financeiros para custear suas ações, bem como maior proteção quanto à sua prática política, em relação à censura e a perseguições que as integrantes poderiam sofrer em retaliação às suas ações por autoridades do governo boliviano (Galindo, 2018, informação verbal).

<sup>30</sup>Mais informações sobre a proposta nos links: <http://mde.org.co/mde15/es/2015/10/convocatoria-mujeres-creando/> e <http://mujerescreando.org/pag/activiades/2015/151106-MDE15/artesgraficas/1511-artesgraficas-medellin.html>. Acesso em: 15/05/2018.

#### 4.1.1.1. La Ekeka de la Suerte

*Nada se le falta a cada mujer.*

Mujeres Creando

Esta ação se pautou na construção de um conjunto de elementos de representação de uma versão feminina do personagem *Ekeko*. O Ekeko é uma espécie de guru provedor, que realiza desejos e proporciona a abundância e a fertilidade.

Com origem na cultura *aymara*, presente na região do altiplano boliviano e peruano, o culto ao Ekeko se modificou durante o período de colonização, sua figura deixou de ser representada desnuda e com um grande pênis (devido a sua ligação com a fertilidade), e passou a utilizar vestes tradicionais indígenas. Atualmente, os rituais e comemorações relacionados ao Ekeko demonstram a mistura entre elementos culturais indígenas e cristãos.

Uma vez por ano, durante os meses de janeiro e fevereiro, acontece na Bolívia, em especial na cidade de La Paz, a Festa de Alasitas, em que o Ekeko é uma figura central. A realização da festa contempla a instalação de uma grande feira onde são vendidas miniaturas variadas aos visitantes, que simbolizam os bens que a pessoa deseja alcançar. Estas miniaturas devem ser benzidas por um xamã indígena e/ou por um sacerdote católico, como forma de abençoar aqueles pequenos objetos, assim como a sua possível conquista.

Existem miniaturas de tipos diversos, algumas são representações de cédulas de dólar, euro e bolivianos, outras são miniaturas de alimentos, sacas de farinha e açúcar para que não falem ao lar, pequenos automóveis, casas e outros recursos como vistos para viagens, documentos, certidões de casamento e até diplomas e certificados<sup>31</sup>, de acordo com os desejos e projetos do comprador para aquele ano.

A figura do Ekeko e seu conjunto simbólico apresenta uma imagem que é muitas vezes atribuída à figura masculina nas sociedades patriarcais: o homem provedor não apenas de alimentos, de itens necessários ao lar, mas de bem-estar em um sentido amplo, de conforto e segurança financeira, afetiva e familiar. Por se tratar de um conteúdo simbólico, a noção de bem-estar transmitida por um homem subsiste independentemente da postura individual dos sujeitos, esta noção é reforçada pela construção social da figura feminina que, por sua vez, no interior da estrutura patriarcal, representa a insuficiência, a necessidade de uma figura masculina que lhe traga a garantia de sobrevivência e de proteção, uma vez que a própria sociedade a torna vulnerável.

---

<sup>31</sup> Dados colhidos no site [caserita.com](http://info.caserita.com/Alasitas-el-mundo-de-la-miniatura-del-Ekeko-a16), de informações culturais e turísticas bolivianas. Disponível em: <http://info.caserita.com/Alasitas-el-mundo-de-la-miniatura-del-Ekeko-a16>. Acesso em: 16/05/2018.

Para Galindo (2004, p. 94):

El patriarcado no es la discriminación de las mujeres, sino la construcción de todas las jerarquías sociales, superpuestas unas sobre otras y fundadas en privilegios masculinos. Cuando hablamos de patriarcado, [...] [hablamos] de la base donde se sustentan todas las opresiones; es un conjunto complejo de jerarquías sociales, expresadas en relaciones económicas, culturales, religiosas, militares, simbólicas cotidianas e históricas.

A construção da *Ekeka* no coletivo Mujeres Creando perpassou os símbolos associados ao Ekeko e a sua substituição por uma personagem feminina. A representação da mulher como provedora de desejos, bens materiais e simbólicos não representa apenas um exercício de inversão de papéis, mas um recurso para demonstrar uma situação verossímil por meio da linguagem visual, de que as mulheres possuem uma grande responsabilidade em prover o lar, a família e a sociedade em termos de trabalho, recursos materiais e afetivos, apesar de seu esforço e dedicação não encontrarem o mesmo respaldo e reconhecimento social e financeiro que a figura masculina apresenta.

Nas palavras de María Galindo (2015)<sup>32</sup>:

La Ekeka es la interpelación de la figura del Ekeko como padre proveedor, como gestor de bienestar y como aquel que es el portador de los deseos y los sueños. La Ekeka es la interpelación de la matriz patriarcal de nuestra cultura popular. Al mismo tiempo se ha convertido en una amorosa metáfora que recupera ese lugar tan duro que estamos asumiendo hoy las mujeres bolivianas de ser las que soportamos el peso de todo; la maternidad, la subsistencia, el bienestar y todo [...]. Por eso la Ekeka le dice directamente y en voz dulce al Ekeko: ‘Tú no eres el Ekeko, tú no cargas nada’.

A imagem da *Ekeka* foi construída tomando como referência as mulheres indígenas bolivianas, carregando consigo objetos simbólicos relacionados às culturas tradicionais do país, elementos ligados ao ativismo feminista, e traços da representação popular do Ekeko.

Este trabalho teve início em 2009, por meio de diferentes atividades, entre elas a confecção de bonecas artesanais da *Ekeka*, em diálogo com a produção de bonecos de representação do Ekeko, a realização de performance durante a festa, e a manutenção de uma barraca na feira tradicional de Alasitas, para venda das bonecas e de outros itens produzidos pelo coletivo.

A performance realizada durante a Festa de Alasitas foi protagonizada por Emiliana Quispe, integrante do coletivo. Com trajes e penteados característicos da *cholla* boliviana, caminhou pela feira carregando uma enorme bolsa de tecido em suas costas, entregando

---

<sup>32</sup> Galindo, M. Cine de Alasita: la verdadera historia de la Ekeka. *Página siete*. 01/02/2015. Disponível em: <http://www.paginasiete.bo/ideas/2015/2/1/cine-alasita-verdadera-historia-ekeka-45780.html>. Acesso em: 15/05/2018.

miniaturas especiais às mulheres presentes: asinhas de liberdade, banquinhos de madeira para que se sentassem quando estivessem cansadas, camisinhas para sexo lésbico, receita abortiva, entre outros<sup>33</sup>.

Figura 10 - Performance: La Ekeka de la Suerte



Fonte: Arte-Sur, Rede de artistas e profissionais de arte contemporânea na América Latina, [n.d.].

A criação das bonecas foi feita por Denisse Ostermann e Danitza Luna e apresenta três modelos diferentes, até o momento. Ademais de produzirem uma crítica à sociedade patriarcal, as representações também dialogam com demandas femininas na atualidade (Flores Cossio, 2013). A confecção das bonecas oferece uma fonte de renda a mulheres que necessitam de trabalho e gera recursos para a manutenção dos espaços geridos pelo coletivo nas cidades de La Paz e Santa Cruz de la Sierra. A manutenção de uma barraca na Festa de Alasitas também é parte importante do projeto, pois insere as bonecas no contexto central de comemoração ao Ekeko, junto à problemática em torno a sua representação.

<sup>33</sup> A performance foi documentada no vídeo *La verdadera historia de la Ekeka*, Mujeres Creando. Publicado em 24/01/2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=A1Sv\\_7fjkQ4](https://www.youtube.com/watch?v=A1Sv_7fjkQ4). Acesso em: 15/05/2018.

*Figuras 11 e 12 - La Ekeka - primeira versão*



Fonte: Blog Tejiendo & Pensando, 02/04/2014.

Nesta versão, a Ekeka carrega diversos objetos, como uma casa, um violão, um tridente, uma flor e um coração. Alguns elementos são associados ao universo feminino, como a flor, ou são comuns aos pedidos direcionados ao Ekeko, como a casa, o lar; outros apresentam mensagens que podem ser interpretadas a partir da ironia, do humor e da contestação. Segundo Galindo (2018), esta Ekeka leva o tridente porque é uma pecadora, leva um coração “que está inteiro”, ou seja, não se encontra partido ou dividido, elemento que também pode indicar que a ela não falta alguém que possa lhe trazer completude. Leva também uma maleta, que indica a sua partida, e apresenta em seu rosto uma expressão de alegria e tranquilidade. Recostado à Ekeka há um homem caído, cuja figura se assemelha a um “fardo”, um volume que ao mesmo tempo que demonstra ser parte da carga, parece estar em ponto de ser desprendido dos demais objetos e deixado para trás.



Fonte: Flores Cossio, 2013.

Figura 13 - La Ekeka - segunda versão



Fonte: Mujeres Creando, 2009.

Nesta versão a Ekeka possui uma carga ainda maior, em que se amontoam vários objetos, como um celular, uma televisão, a bandeira da Bolívia, uma panela, um violão, um canudo de diploma, touca para o frio, um botijão de gás, uma saca de arroz e um automóvel.

Ela também carrega um bebê à frente, e leva tudo em uma bicicleta. A respeito desta versão, Galindo comenta:

Esta Ekeka es hermosa porque su mejor amigo y compañero de vida es su perro, ella va tan apurada que va en bicicleta, no va a pie. Y tiene también de todo: tiene banderita boliviana, tiene radio, tiene hollas, tiene de todo. Lleva su bebé adelante y en la parte de atrás de la bicicleta lleva al borracho [...] para botarlo al camino, no para cargarlo encima (2018, informação verbal).

Para Galindo, a representação da Ekeka e sua simbologia é facilmente reconhecida e compreendida pelas mulheres que se deparam com a boneca na feira. Ademais da representação, sua aparência é muito semelhante à das mulheres bolivianas carregando seus filhos junto a grandes volumes pelas ruas de La Paz.

[...] cuando nosotras vendemos eso en Las Alasitas, las mujeres miran, las tocan, las acarician y la entienden así. [...] Este es, para mi gusto, digamos, el reflejo de una situación en la que estamos las mujeres bolivianas, todavía llevamos mucho peso, pero ya estamos conscientes que producimos bien-estar. (Galindo, 2018, informação verbal)

A imagem de uma mulher acumulando uma montanha de itens materiais e simbólicos tampouco se restringe à personagem com características indígenas, penteados e trajes bolivianos, mas pode ser reconhecida em outros contextos, como representação do excesso de responsabilidades “invisíveis” que as mulheres carregam em seu cotidiano profissional, comunitário, familiar, educacional, entre outros.

Para Flores Cossío (2013), “los valores atribuidos durante milenios a la mujer por la masculinidad hegemónica carecen de sentido en esta resignificación: la Ekeka provoca admiración a quienes la adquieren por la rebeldía, la esperanza y dignidad que transmite”.

#### 4.1.1.2. Espacio para abortar

A instalação apresentada na 31ª Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo teve por base uma estrutura de metal representando uma vulva entre duas pernas abertas, que havia sido desenvolvida e utilizada em uma intervenção nas ruas de La Paz. O *Espacio para abortar* reuniu elementos provenientes desta primeira ação com novos conteúdos, acrescidos a partir de uma segunda intervenção realizada em São Paulo, utilizando a mesma estrutura. A instalação apresentou um conjunto de relatos, imagens e armações que compreenderam e relacionaram a experiência de realização do aborto por mulheres bolivianas e brasileiras, convidando os visitantes a ouvir e a interagir com esses materiais.

Durante as intervenções em La Paz e em São Paulo, as mulheres carregaram a estrutura e relataram experiências pessoais de aborto. A mulher que desejava fazer o seu relato entrava em um cilindro de tecido vermelho simbolizando um útero e começava a narrar a história. No topo da estrutura, lia-se a frase: *Ni boca cerrada, ni útero abierto*.

A instalação foi montada em uma área circular, sobre um tapete plástico onde estava escrito “espaço para abortar”. O tapete representava o limite entre a instalação e o restante do espaço expositivo, uma vez que estava aberta à entrada e à visão do público. Em cima do tapete, além da grande estrutura de metal, haviam cilindros de tecido representando úteros, onde o visitante podia entrar. Dentro dos úteros estavam dispostos dois fones de ouvido, em que era possível escutar a gravação dos relatos de experiências abortivas de mulheres brasileiras, que haviam sido colhidos durante a intervenção pública.

Fora do tapete circular, nas laterais, dois televisores apresentavam o vídeo realizado pelo coletivo para documentar a intervenção realizada em La Paz. O vídeo continha a filmagem de alguns relatos de mulheres bolivianas e imagens de seu percurso pelas ruas de La Paz carregando a estrutura de metal. O filme era reproduzido em looping, com legendas em português e inglês. Para ouvir os relatos e a trilha sonora era necessário utilizar fones de ouvido, disponíveis na instalação.

A instalação promovia um jogo de visualidade e silêncio. Ao mesmo tempo em que os elementos estavam visíveis e acessíveis, o visitante só tinha acesso à parte sonora e à maior parte dos relatos por meio dos fones de ouvido.

O espaço aberto e permeável da instalação, bem como os cilindros que representavam úteros ofereciam um local de acolhimento, que poderia dar espaço ao “aborto” em múltiplos sentidos: ao aborto da responsabilidade, conforme as palavras utilizadas em um dos relatos; ao

aborto à simbologia da maternidade; ao aborto de papéis e funções atribuídas ao gênero feminino, entre tantos outros possíveis.

*Figura 14 - instalação *Espacio para abortar* na 31ª Bienal de Arte de São Paulo*



Fonte: Mujeres Creando, 2014.

*Figura 15 - Intervenção realizada pelo coletivo Mujeres Creando em La Paz*



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo. 16/09/2014.

Figura 16 - Mulheres retirando a estrutura de metal do espaço expositivo durante a 31a Bienal



Fonte: Mídia Ninja, imagem publicada no Jornal Brasil de Fato (versão eletrônica). 09/09/2014.

Figura 17 - intervenção realizada pelo coletivo Mujeres Creando em São Paulo



Fonte: Mídia Ninja, imagem publicada no Jornal Brasil de Fato (versão eletrônica). 09/09/2014.

A ideia central desta obra não surgiu por ocasião da participação na Bienal, mas resultou de uma reelaboração de uma proposta que já havia sido iniciada no coletivo, voltada para a intervenção urbana, e dedicada à problematização sobre o aborto, desde o ponto de vista da mulher que lida com a questão, em diferentes perspectivas. Segundo María Galindo (2018, informação verbal):

¿Qué es lo que nosotras hicimos por ejemplo en la Bienal de São Paulo? Ahí hay un trabajo de autoría, de dos personas, Ester e yo, pero es un trabajo que se pregunta sobre la primera persona en el tema del aborto. ¿Quién es la primera persona en el tema del aborto? Es la mujer que desea abortar; es la mujer que quiere abortar; es la mujer que ha abortado. Entonces nosotras creamos un espacio para amplificar la voz de ella. Entonces, Mujeres Creando recupera la palabra en primera persona y construye los lenguajes en torno de las preguntas de la voz propia.

A palavra a partir de uma “voz própria” de que fala Galindo, tem múltiplos significados na perspectiva do coletivo: inicialmente, podemos citar a compreensão de que a voz feminina é muitas vezes preterida ou desvalorizada no contexto social, existem diferentes formas de silenciamento da mulher nas sociedades patriarcais, que possuem raízes históricas e se perpetuam de diferentes maneiras no âmbito público e privado; outro sentido indicado pelo coletivo é a mediação de diferentes organizações, como as ONGs e outras instituições públicas e privadas que se propõem a ser representantes das demandas femininas na sociedade, tomando para si a palavra, em lugar das múltiplas perspectivas e expressões próprias às mulheres, ou mesmo de uma abertura à participação de forma plural; por fim, em especial no debate de algumas questões que são de interesse social, como a temática relacionada à realização e à legalização do aborto, em que a voz das mulheres, em diferentes posições, é muitas vezes preterida em relação a outras opiniões religiosas, médicas, legais, “especializadas”, em detrimento da palavra da mulher que vive a gestação e o aborto em seu próprio corpo.

[...] de toda la instalación en la Bienal de São Paulo, lo más importante era la narrativa de las mujeres que en Brasil, en São Paulo, decían ‘yo aborté allí e me costó 600 reales’, o ‘yo no pude abortar’ y tantas cosas que ellas contaban. Acá en Bolivia, [...] nosotras producimos ese trabajo para la calle, donde era muy importante recuperar la palabra y la voz de las mujeres, porque el debate en torno al aborto se vuelve un debate religioso, de los dueños del bien y el mal, de los dueños de los códigos y de la moral y se vuelve un debate de los médicos, y se vuelve un debate donde las mujeres son simples víctimas sin voz. Entonces, tiene un carácter político - respeto de las voces que dominan el debate del aborto - la voz en primera persona. (Galindo, 2018, informação verbal).

As considerações de Galindo encontram diálogo com a leitura de Marcelle Souza (2016) a respeito do silenciamento da voz feminina e da perspectiva própria à menina ou mulher que realizou ou pretende realizar o aborto na cobertura jornalística. Em abordagem sobre o aborto

em caso de abuso sexual na infância no Brasil e no Chile, Souza analisou a cobertura de alguns jornais brasileiros e chilenos sobre o tema, explorando os argumentos apresentados e os sujeitos que são acessados para a exploração sobre o assunto nos meios de comunicação observados. Ademais de existirem alguns exemplos de matérias que procuraram inserir a perspectiva pessoal da menina/mulher que realizou o aborto, Souza concluiu que as abordagens realizadas pelos jornais consultados sobre o assunto, no período relacionado à pesquisa, apresentaram, de forma geral, “um debate superficial e polarizado [...] em detrimento de abordagens complexas e mais humanas sobre o tema” (2016, p. 156).

Segundo a autora:

Manteve-se constante a discussão entre agentes políticos, mas pouco se falou sobre o impacto das políticas já existentes na vida das meninas-mãe do Brasil e do Chile. Silenciadas, elas foram muitas vezes substituídas por homens de terno ou túnicas religiosas. Delas, pouco conseguimos saber sobre suas histórias, dores e sonhos para o futuro. (2016, p. 156)

A partir das considerações de Souza e Galindo, a proposta da instalação *Espacio para abortar* demonstra a construção de um “espaço/obra” voltado ao protagonismo feminino, das mulheres que apresentaram os seus relatos e de outras mulheres que, a partir da presença e da interação com a instalação, pudessem se sentir convidadas a falar sobre o assunto, a romper o silêncio e o esvaziamento do debate relacionado ao aborto.

A proposta de apresentação do *Espacio para abortar* foi feita pelo coletivo, a partir do convite da Bienal de São Paulo para a sua participação. Segundo Galindo (2018), inicialmente, a Fundação Bienal propôs a realização de uma obra voltada ao tema da migração boliviana, relacionada à presença de imigrantes bolivianos em São Paulo. As integrantes propuseram a mudança do tema, porque lhes interessava realizar uma abordagem sobre a questão do aborto, em que o espaço da Bienal de Artes poderia servir como disparador para a sua exploração desde o contexto latino-americano.

Neste sentido, a apresentação da obra pelo coletivo *Mujeres Creando* demonstrou o desejo de abertura da reflexão sobre as práticas de aborto, não apenas no contexto histórico-social boliviano e brasileiro, mas enquanto problemática que está presente em diferentes sociedades sul-americanas, em que essa discussão se encontra silenciada ou inviabilizada (Quenan e Velut, 2014). O guia de exposição apresentou o seguinte comentário a respeito da instalação:

A contribuição de *Mujeres Creando* [...] para a 31ª Bienal é um espaço para abortar. [...] A ideia é promover um ambiente de discussão e diálogo com a ajuda de um enorme útero ambulante, temporariamente estacionado no Pavilhão da Bienal. Em pauta, as implicações do aborto, da colonização do corpo feminino e o que pode significar a decisão soberana, o livre-arbítrio e a liberdade de consciência em uma democracia

contemporânea, como a de nossos países sul-americanos, nos quais o aborto é ilegal e penalizado. (Fundação Bienal de São Paulo, 2014, p.

Após alguns dias em exposição na 31ª Bienal de Artes, este trabalho recebeu uma censura etária, motivada por pressão exercida por instituições como a TFP (Tradição, família e propriedade). A restrição impedia o acesso de menores de idade à instalação, que somente poderia ser revertida com o consentimento e a presença de seus responsáveis diretos. Esse impedimento atingia um dos maiores públicos da exposição: os estudantes de escolas públicas do ensino básico, que realizavam as visitas acompanhados de seus professores, que não estavam aptos a consentir a participação de seus alunos nas obras restritas<sup>34</sup>.

Apesar de dificultar a exploração da obra e o debate com crianças e adolescentes a respeito de seu conteúdo, a abertura e permeabilidade da instalação, integrada ao espaço expositivo, levaram diversos grupos a questionar sobre a proposta, o significado da estrutura de metal e dos cilindros de tecido<sup>35</sup>. A forma de apresentação da obra, além de trazer visualidade sobre o tema, se impôs também em relação ao esforço de ocultamento de seu conteúdo e o silenciamento da questão. Curiosamente, a exposição que pretendia dar visibilidade àquilo “que não existe” foi alvo de censura.

---

<sup>34</sup> A atribuição de classificação indicativa para obras em exposição é comum e recomendada em alguns casos, como o de cenas explícitas de sexo e de violência, em especial em materiais como vídeos e fotografias. Contudo, o Espaço para abortar não apresentava esse tipo de conteúdo e, ainda que recebesse a orientação para a recomendação etária, a proibição para menores de 18 anos foi compreendida como excessiva e arbitrária pelos profissionais do Educativo da Fundação Bienal. A restrição foi mantida até o fim da mostra.

<sup>35</sup> Considerações a partir de minha experiência pessoal, como integrante do núcleo de educadores da exposição.

## Débora Maria da Silva e o Movimento Mães de Maio

### 4.2.1. Introdução

O Movimento Mães de Maio se formou em 2006, na cidade de São Paulo, em consequência de acontecimentos que envolveram ações do grupo criminoso Primeiro Comando da Capital (PCC) e retaliações por parte de milícias e forças policiais do estado de São Paulo, e seus desdobramentos para a população paulista e paulistana, em especial a dos bairros periféricos.

O Primeiro Comando da Capital é uma facção criminosa predominante no tráfico de drogas no Estado de São Paulo. A facção foi criada em 1993 por um grupo de presos que estavam detidos na Casa de Detenção de Taubaté. Entre as motivações para a sua formação, relacionada à gestão do crime organizado, os integrantes citaram em seu estatuto “a luta contra as injustiças e a opressão dentro das prisões” e a necessidade de união e organização “para [evitar] que ocorra novamente um massacre semelhante ou pior ao ocorrido em 02 de outubro de 1992, onde 111 presos foram covardemente assassinados”, em alusão ao evento que ficou conhecido como “massacre do Carandiru”, quando policiais militares executaram presos no pavilhão 9 da Casa de Detenção de São Paulo, conhecida como Presídio do Carandiru<sup>36</sup>.

Desde o início de sua formação, o PCC atua principalmente dentro do sistema prisional, com a gestão do crime organizado a partir do cárcere. A facção cresceu exponencialmente e passou a ocupar pontos de venda de drogas em diversas regiões do país, junto à administração do tráfico dentro e fora dos presídios. No decorrer da atuação da organização, o grupo realizou atentados e orquestrou rebeliões simultâneas em presídios do estado de São Paulo, como os motins em 29 presídios em 2001<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> As motivações e orientações da facção, reunidas em um estatuto, foram divulgadas pela imprensa em 2001. O documento contém 17 tópicos, entre os quais, destacamos: 3. A união da Luta contra as injustiças e a opressão dentro das prisões; 11. O Primeiro Comando da Capital PCC fundado no ano de 1993, numa luta descomunal e incansável contra a opressão e as injustiças do Campo de concentração "anexo" à Casa de Custódia e Tratamento de Taubaté, tem como tema absoluto a "Liberdade, a Justiça e Paz"; 13. Temos que permanecer unidos e organizados para evitarmos que ocorra novamente um massacre semelhante ou pior ao ocorrido na Casa de Detenção em 02 de outubro de 1992, onde 111 presos foram covardemente assassinados, massacre este que jamais será esquecido na consciência da sociedade brasileira [...]; 16. Partindo do Comando Central [...] as diretrizes de ações organizadas simultâneas em todos os estabelecimentos penais do Estado, numa guerra sem trégua, sem fronteira, até a vitória final. “Estatuto do PCC”, divulgado pelo jornal Folha de São Paulo na matéria: Estatuto do PCC prevê rebeliões integradas. *Folha de São Paulo*. 19/02/2001. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u22521.shtml>. Acesso em: 15/05/2018.

<sup>37</sup> A maior rebelião da história. *O Estado de São Paulo*. 18/02/2011. Disponível em: <http://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/a-maior-rebeliao-da-historia/>. Acesso em: 15/05/2018.

Segundo o relatório da Human Rights “São Paulo sob achaque”<sup>38</sup> sobre os crimes de maio de 2006:

Superlotação, condições desumanas, torturas e maus-tratos fomentaram a criação da facção criminosa que vem crescendo [...] se legitimando entre os presos ao repudiar abusos do estado em situações como as chacinas do 42º Distrito Policial em 1989 (18 presos foram asfixiados) [e o caso do] Carandiru. (2011, p. 5)

Neste trecho, o relatório aponta a conexão entre a violência real e simbólica do sistema prisional como elemento motivador para a adesão de pessoas encarceradas à facção, diante da realidade cotidiana do cárcere e dos casos de execução promovidos por agentes do Estado. A expansão da facção no interior do sistema não teria sido possível sem a colaboração de agentes públicos, segundo pontua o relatório. Ou seja, a ausência de proteção e garantia de direitos humanos básicos à população carcerária, aliada à corrupção dos agentes institucionais estão nas raízes do sucesso da facção.

As origens do conflito ocorrido em maio de 2006 possuem interpretações diversificadas. A versão apresentada pela maioria dos meios de comunicação de grande alcance no período, apontou que o caso se iniciou com a interceptação de ligações telefônicas das lideranças do PCC, na qual a Secretaria de Administração Penitenciária tomou conhecimento de que a facção pretendia realizar diversas rebeliões no dia 14 de maio, Dia das Mães, em que alguns presos iriam receber indulto.

A informação levou a Secretaria a anunciar a transferência de 765 presos para a Penitenciária de Segurança Máxima de Presidente Venceslau. Entre os presos que seriam transferidos, estavam várias lideranças e integrantes do PCC. Com a divulgação da notícia no dia 11 de maio de 2006, a facção antecipou a ação e articulou rebeliões em 74 unidades de detenção.

As ações começaram nas penitenciárias, mas logo tomaram uma proporção maior. A partir do dia 12 de maio, eclodiram ataques simultâneos a prédios públicos e delegacias, acompanhados do assassinato de policiais militares e civis, guardas municipais e agentes penitenciários<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Segundo a apresentação do documento, o relatório recebeu essa denominação em alusão e ironia ao documentário *São Paulo sob ataque*, realizado pelo canal *Discovery*, e indicado pelo delegado Marco Antonio Desgualdo como um “retrato fiel” sobre os acontecimentos de maio de 2006. O termo “achaque”, conforme a definição do dicionário *Aurélio*, citada no documento, significa: “maltratar, molestar” ou “extorquir dinheiro de.” (Mini-Aurélio, 2008 apud International Human Rights Clinic, 2011).

<sup>39</sup> ROCHA, Camilo; RONCOLATO, Murilo; ALMEIDA, Rodolfo. Os traumas de 2006: qual o legado dos crimes de maio? *Nexo Jornal*. 14/05/2006. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/especial/2016/05/13/Os-traumas-de-2006-qual-o-legado-dos-ataques-de-maio>. Acesso em: 15/05/2018.

A cobertura da imprensa sobre os ataques em várias regiões da cidade de São Paulo, e, progressivamente, em diversos outros municípios, bem como a sua reincidência a cada atualização do noticiário, causaram um clima de pânico na população. O comércio fechou as portas, estudantes foram dispensados das aulas, funcionários foram liberados mais cedo de seus postos de trabalho e as ruas se esvaziaram. Espalharam-se diversos boatos sobre ataques e conflitos, e sobre a determinação de um toque de recolher à população<sup>40</sup>.

O desespero da população e a divulgação de boatos se intensificaram com a ausência de respostas e de explicações das autoridades sobre o que estava ocorrendo, os motivos da onda de violência e as possíveis ações que pretendiam adotar para lidar com a situação.

Nos dias que se seguiram, teve início a “segunda fase de acontecimentos”, como menciona a matéria publicada pelo *Nexo Jornal*, em que:

Grupos de executores encapuzados passaram a rondar a periferia em busca de alvos. Centenas de jovens, grande parte sem antecedentes criminais ou envolvimento com o PCC, foram assassinados em ruas desertas de bairros pobres na capital, Grande São Paulo e Baixada Santista. Policiais foram acusados de participar das incursões, que teriam como objetivo vingar os colegas mortos (2006).

O Relatório da Human Rights compreende que os acontecimentos se desenrolaram entre os dias 12 e 20 de maio, nos quais as ações do PCC se concentraram nos três primeiros dias, entre sexta-feira e domingo. Segundo o relatório, as ações da facção causaram a morte de 43 agentes públicos, e foram sucedidas por uma forte retaliação, realizada principalmente nos bairros periféricos de diversas cidades do estado.

De fato, nos primeiros três dias, o PCC executou dezenas de agentes públicos. [...] também aconteceram conflitos em que integrantes do PCC e agentes públicos morreram. [...] depois, as provas indicam que a polícia decidiu ‘partir para cima’ da população de forma abusiva e indiscriminada, matando mais de 100 pessoas, grande parte em circunstâncias que pouco tinham a ver com legítima defesa. Ademais, policiais encapuzados, integrantes de grupos de extermínio, mataram outras centenas de pessoas. Esses policiais realizaram ‘caças’ aleatórias de homens jovens pobres, alguns em função de seus antecedentes criminais ou de tatuagens [...] e muitos outros com base em mero preconceito. (2011, p. 58)

Os dois trechos citados apontam a responsabilidade pela morte de civis por policiais, identificados ou não. O relatório da Human Rights faz uma afirmação direta a esse respeito, amparada nas apurações e nos dados que foram levantados para a construção do documento, ademais de o relatório ter sido apresentado em 2011, quando diversas informações e apurações já haviam sido desenvolvidas sobre os Crimes de Maio. É interessante observar, contudo, que

---

<sup>40</sup> Idem.

a matéria publicada pelo *Nexo Jornal* em 2006 antecipou a informação sobre a suspeita de que os crimes contra civis haviam sido cometidos por policiais.

Após quase dez anos dos acontecimentos de maio, uma matéria publicada na revista *Brasileiros!* resumiu o cenário da seguinte maneira:

O mês de maio de 2006 ficou marcado como um dos mais violentos da história de São Paulo. O ano de eleição propiciou um terreno fértil para uma crise desenfreada na segurança pública, e mais de 560 pessoas foram assassinadas entre os dias 12 e 21 daquele mês, em ataques criminosos e represálias de policiais. O dia mais crítico foi, irônica e catastróficamente, o Dia das Mães, tradicionalmente comemorado no segundo domingo de maio, onde 107 pessoas foram mortas. [...] Em 2009, uma pesquisa intitulada Análise dos Impactos dos Ataques do PCC revelou que, dos 564 mortos, 505 eram civis (Tajra, 2015)<sup>41</sup>.

#### 4.2.2. Movimento Mães de Maio

Retornando ao contexto e ao momento em que os fatos se deram, no decorrer da tensão sobre as ondas de violência, associada à falta de informações e ao sentimento de insegurança da população, temos o relato de Débora Maria da Silva:

[...] Era domingo, minha família comemorava meu aniversário com um almoço em casa, em Santos (SP). O clima estava sombrio para todos os paulistas: O Estado havia dado um toque de recolher, não aparecia uma viva alma nas ruas. A sensação de desespero tinha me apertado o peito dia 12, com o começo de uma guerra sangrenta que não era nossa, mas travada entre a polícia e o PCC [...]<sup>42</sup>.

Débora comenta na entrevista que estava atônita com as notícias, o filho a aconselhou a desligar a TV, inclusive, para que ela se acalmasse. Algumas horas depois, acompanhando as notícias pelo rádio, Débora tomou conhecimento de que seu filho, que a havia aconselhado naquele mesmo dia a não se apavorar, estava na lista de vítimas dos Crimes de Maio.

Mateus Andrade, filho de Vera Lucia, também foi uma dessas vítimas, ele e seu colega de escola, Ricardo, foram assassinados quando retornavam para casa, após serem dispensados

<sup>41</sup> TAJRA, Alex. Quem está na Fundação Casa não tem foro privilegiado. *Brasileiros!*. 24/09/2015. Disponível em: <http://carosamigos.com.br/index.php/politica/5415-quem-esta-na-fundacao-casa-nao-tem-foro-privilegiado>. [Foi acessada a versão em cache, pois os sites das revistas *Caros Amigos* e *Brasileiros!* onde a notícia foi publicada foram retirados do ar após o encerramento dos periódicos em 2017]. Acesso em: 15/05/2018.

<sup>42</sup> SILVA, Débora Maria em entrevista à Revista *Cláudia*. Z Aidan, Patrícia. Débora Silva e as Mães de Maio não tem medo da PM paulista. *Cláudia*. 14/12/2016. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/debora-silva-e-as-maes-de-maio-nao-tem-medo-da-pm-paulista/>. Acesso em: 15/05/2018.

das aulas devido ao cenário de violência. Vera Lucia<sup>43</sup> conta que, antes de sair de casa, ela e o filho acompanharam o noticiário na TV, em que o então governador Cláudio Lembo garantiu que a situação estava normalizada e que a população poderia retomar as suas atividades.

Também o filho de Helena Fonseca tornou-se vítima do mesmo conflito. Fábio, que já havia sido preso injustamente, após ser confundido com um criminoso, foi assassinado junto com a esposa. Segundo Helena: “Meu filho já nasceu condenado por nascer em uma favela, por ser pobre e negro, dos 18 anos até os 31 eram 10 dias na rua e o resto na cadeia” (Fonseca, Helena. In: Mães de Maio, 2012, p. 43).

O Movimento Mães de Maio começou a se formar a partir da reunião de algumas mães da Baixada Santista, cujos filhos haviam sido assassinados durante os Crimes de Maio. Débora conta que o contato com outras mães, aliado à busca de informações e de meios judiciais para lidar com cada um dos casos e também com o conjunto, foi o meio que ela encontrou para lidar com o luto do filho.

As mães começaram a explorar os casos e a pedir esclarecimentos à justiça, aos poucos o movimento foi crescendo e agregando mais pessoas que também haviam perdido familiares e amigos durante os crimes de maio, mas as suas buscas também encontraram obstáculos, como a criminalização de seus entes queridos assassinados, de acordo com a documentação apresentada pela polícia. Essas acusações eram utilizadas para desmerecer e dificultar as buscas nas instituições de justiça.

Por que as famílias de jovens pobres e negros assassinados, além de destruídas, insistem em ser desconsideradas, ou simplesmente humilhadas moralmente como se fossem ‘famílias de bandidos e marginais’ e isso supostamente justificasse todo o sofrimento? Que se lembre a tod@s: no Brasil e em São Paulo, pelo menos na letra da Lei, não existe pena de morte (Mães de Maio, 2011, p. 18).

A criminalização dessas pessoas, assassinadas com a escusa de retaliação aos ataques do PCC aconteceu antes de sua morte, quando os agentes fardados e encapuzados decidiram que a população da periferia poderia pagar indistintamente, com pena de morte, pelos crimes cometidos pelo PCC. Talvez o governador Cláudio Lembo não tenha se equivocado ao dizer que a situação estava normalizada, pois as rebeliões e os ataques promovidos pelo PCC haviam cessado e a região central das cidades, assim como os bairros e as zonas residenciais de classe média e alta estavam normalizados, ele apenas não considerou que as zonas periféricas, assim

---

<sup>43</sup> Relato de Vera Lúcia durante o evento “Nós-Outras: Nenhuma fica para trás”, realizado no Matilha Cultural. São Paulo, 2016.

como a sua população, também eram parte da cidade, onde os confrontos com as forças de estado são considerados “normais”.

Segundo Débora, “a primeira [conquista do movimento] foi convencer a imprensa de que os assassinados – quase todos jovens, pobres, pretos, da periferia – não eram bandidos”<sup>44</sup>. O coletivo passou a se reconhecer como uma “rede de Mães, Familiares e Amig@s de vítimas da violência do Estado Brasileiro (principalmente da Polícia)” (Mães de Maio, 2012, p. 24). Suas ações começaram a se ampliar, abarcando casos que não estavam inseridos nos Crimes de Maio, mas que apresentavam características comuns, associadas à violação de direitos por agentes do Estado.

A violência praticada por forças do estado contra a população pobre e periférica não é um elemento novo no cotidiano social brasileiro, tampouco a violência contra a população carcerária, sejam adultos, adolescentes ou crianças. Esta violência não é apenas física, mas também simbólica. O assassinato dos presos no Carandiru em 1992 foi um evento que demonstrou a desvalorização e vulnerabilidade dos assassinados, assim como a morte indiscriminada de pessoas durante os Crimes de Maio, e em diversos outros casos que poderiam ser citados.

As Mães de Maio não foram as primeiras a se mobilizar em resistência ao assassinato e às agressões sofridas por seus familiares. No Brasil, a partir do período democrático, as Mães de Acari conquistaram visibilidade enquanto coletividade que passou a pressionar o estado exigindo a apuração da morte de seus filhos, quase todos menores de idade, assassinados em uma chacina no Rio de Janeiro, em 1990. As Mães de Acari reivindicavam o direito a enterrar os seus filhos e à justiça para a sua morte. Semelhante ao ocorrido nos crimes de Maio, os adolescentes foram retirados de um sítio por policiais, em um momento de lazer, foram assassinados e seus corpos desapareceram. Tinham em comum o fato de serem pobres, moradores da favela de Acari.

Segundo Carlos Cruz (2018):

As Mães de Acari se tornaram referências clássicas na luta pelos direitos humanos no Brasil. Por causa delas, surgiram, em todo o Brasil, grupos idênticos. Só no Rio de Janeiro foram vários, entre eles, Mães do Borel, Mães do Degase, Mães do Caju, Mães da Cinelândia, Viúvas de Vigário Geral...em São Paulo, surgiram os grupos Mães da Praça da Paz, Mães de Sorocaba, Mães de Maio...<sup>45</sup>

<sup>44</sup> SILVA, Débora Maria, em entrevista à revista *Claudia*, 2016.

<sup>45</sup> CRUZ, Carlos Nobre. Quantos mais precisarão morrer para essa guerra acabar? *Mídia Ninja* [página nas redes sociais]. 31/03/2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/posts/1115423665282444>. Acesso em: 15/05/2018.

A perspectiva de criar relações com outros movimentos e atores sociais e de acolher demandas comuns é uma característica singular do Movimento Mães de Maio. A busca por referenciais e pelo reconhecimento das pautas da periferia no debate público fez-se presente na escolha do nome do coletivo, em alusão e homenagem às Madres de Plaza de Mayo, na Argentina, possivelmente uma das primeiras coletividades de mobilização de familiares por entes queridos desaparecidos e assassinados no contexto das ditaduras militares sul-americanas.

A relação criada entre as Mães Maio de São Paulo e as Madres, contudo, não se restringe aos elementos comuns de sua atuação, mas também faz referência aos crimes cometidos pelo Estado durante as ditaduras militares e considera as violações do presente em uma relação de continuidade com as práticas do passado, mesmo após o período democrático, especialmente em relação à população pobre, periférica, negra, indígena e seus descendentes.

Nossa missão é lutar pela Verdade, pela Memória e por Justiça e para todas as vítimas da violência contra a população Pobre, Negra, Indígena e conta os Movimentos Sociais brasileiros, de Ontem e de Hoje. Verdade e Justiça não apenas para @s mort@s e desaparecid@s dos Crimes de Maio de 2006 ou dos Crimes de Abril de 2010, mas para todas as vítimas do massacre contínuo que o estado pratica historicamente no país (Mães de Maio, 2012, p. 24).

De forma semelhante à apuração quanto aos crimes cometidos pelo Estado durante a ditadura militar, apesar do reconhecimento quanto à inocência da maior parte dos civis mortos no contexto de maio de 2006, as investigações, que desde o princípio foram registradas com falhas e lacunas de informação, foram interrompidas antes de sua conclusão e arquivadas. De acordo com o relatório da Human Rights:

Sobre os casos de mortes por supostos grupos de extermínios compostos por policiais, enquanto a Divisão de Homicídios e Proteção à Pessoa (DHPP) esclareceu mais de 85% dos homicídios que investigou em que agentes públicos figuraram como vítima (12 de 14), o órgão só parcialmente elucidou a autoria de apenas 13% (4 de 34) dos homicídios com suspeita de participação de policiais. [...] E, enquanto o DHPP normalmente esclarecia mais de 90% das chacinas sob sua competência antes de 2006, com relação a maio de 2006, o departamento esclareceu parcialmente somente um de quatro chacinas (25%) em que havia suspeitas de envolvimento de policiais membros dos grupos de extermínio. [Sobre os crimes cometidos por grupos de extermínio], investigados fora do DHPP [...] 91% [das] apurações dentro de nosso universo de análise [...] estavam arquivadas em novembro de 2010 (2012, p. 8).

As investigações sobre o caso das Mães de Acari se desenrolaram e estacionaram de forma semelhante<sup>46</sup>. A perspectiva de impunidade torna as violações mais frequentes e

<sup>46</sup> ARAÚJO, Vera. Após 25 anos, responsáveis pela chacina de Acari não foram punidos. *O Globo*. 03/08/2015. <https://oglobo.globo.com/rio/apos-25-anos-responsaveis-pela-chacina-de-acari-nao-foram-punidos-17059745>. Acesso em: 15/05/2018.

naturalizadas, ademais de ampliar a vulnerabilidade da população pobre, assim como a dos familiares que procuram por justiça. Assim, em plena democracia, os movimentos sociais continuam vulneráveis e sujeitos ao silenciamento. Da mesma forma que Azucena Villaflor, líder das Madres de Plaza de Mayo e Zuzu Angel foram perseguidas e mortas em decorrência de sua mobilização durante as ditaduras militares, mais recentemente temos o caso de Edméia da Silva Euzébio, mãe de Acari, assassinada em 1993; as ameaças que Conceição Paganese, ativista do movimento de mães contra a tortura nas prisões começou a receber a partir de 2005, quando as ações da Associação AMAR (Mães e Amigos da Criança e do Adolescente em Risco) começaram a surtir efeito; e, neste ano de 2018, o assassinato da vereadora Marielle Franco, ativista dedicada à apuração de violações aos direitos humanos, em especial contra a população periférica do Rio de Janeiro.

Assim como aconteceu durante a Ditadura Civil-Militar brasileira, e tantos outros episódios violentos cometidos pelo Estado, os Crimes de Maio de 2006 cometidos por agentes policiais também permanecem impunes, nesta tal democracia [...]. Uma sociedade realmente democrática não se constrói sem encarar todo o seu passado, sem assimilar toda sua Verdade Histórica. Sabemos que no Brasil há uma blindagem pesada feita pelas elites civis e militares para isto não acontecer. Entretanto, diante de todo este poder opressivo imposto pelo dinheiro, pelas mídias e pelas armas, nós não nos intimidamos. [...] nossa luta se insere numa longa tradição de resistência dos oprimidos e oprimidas deste país, com @s quais nos solidarizamos. (Mães de Maio, 2011, p. 25).

#### 4.2.2.1. Apelo<sup>47</sup>

Em 2014, na 31ª Bienal de Artes de São Paulo, a ativista do coletivo Mães de Maio, Débora Maria da Silva, e a artista Clara Ianni, apresentaram o vídeo *Apelo*. Com duração de aproximadamente 13 minutos, o vídeo apresenta imagens gravadas no Cemitério de Perus, em São Paulo, com a participação e a narração de Débora.

As primeiras imagens mostram uma grande cobertura de névoa de cor cinzenta, como o céu em um dia de tempo fechado, onde quase não é possível distinguir contornos. Lentamente, essa névoa vai se dissipando e começam a surgir imagens mais nítidas: traços de vegetação, árvores e fios de eletricidade, em meio a um profundo silêncio.

A paisagem enevoada é substituída por uma área larga de gramado verde, onde surge a silhueta de uma pessoa que caminha, cruzando o campo. É a figura de uma mulher, que caminha em meio à névoa, ora se tornando mais visível, ora mais oculta. A imagem corta para uma nova

---

<sup>47</sup> O vídeo está disponível nas plataformas Vimeo e Youtube. O texto narrado no projeto está disponível na íntegra no Apêndice B desta dissertação. O vídeo pode ser acessado no link: <https://vimeo.com/139992366>. Acesso em: 15/05/2018.

perspectiva, onde a figura surge novamente, agora mais nítida e próxima, caminhando em um terreno onde é possível reconhecer um cemitério.

Ela segue caminhando e observando ao redor do caminho, em seu entorno há muros, árvores, flores, e um extenso gramado. A imagem corta para a vista de tocos de madeira enterrados no chão gramado, que brilha ao sol. O próximo corte mostra uma área com terra revolvida, em que existe uma vala aberta e vazia, em contraste com o campo verde e plano à sua frente.

A próxima cena mostra a mulher com nitidez, agora é possível reconhecer o seu rosto. Ela usa um vestido preto e está parada no meio do terreno. É uma mulher negra, com cabelos encaracolados. Quando a câmera mostra o seu rosto, o silêncio é cortado por uma narração com voz feminina, que diz: *Levaram nossos filhos, nossos irmãos, nossos pais, nossos avós, nossos bisavós e tataravós, todos mortos no mesmo dia, esse dia longo que persiste em não acabar.*

Ela continua a caminhar sobre o gramado, e o vídeo segue com trechos entrecortados de narração e silêncio. Essa mulher é Débora Maria da Silva. *Foram mortos pelas mesmas mãos que mudam de corpo [...] é a mão do capitão do mato que está atrás de cada homem fardado.*

Na sequência o vídeo acompanha a direção de um muro, onde crescem plantas rasteiras. Débora aparece novamente caminhando ao lado de uma parede, onde está pintada uma mensagem. O recorte da imagem, contudo, não permite identificar esses escritos, apenas algumas palavras soltas: políticos, vítimas, esquadrões da morte, São Paulo, liberdade. *Como eles ousam negar a sepultura dos nossos? Como se proíbe enterrar os corpos sem nomes que se acumulam por todos os cantos?.*

A narração segue, acompanhando imagens de covas abertas, várias, uma ao lado da outra, como se estivessem à espera, preparadas para serem preenchidas. *Por que não podemos falar o nome de nossos filhos? Por que querem que a gente esqueça o nome deles?.* Mais adiante, a parede que apresentava os dizeres é mostrada em outra perspectiva, onde é possível reconhecer mais partes do texto: “Aqui os ditadores tentaram esconder os desaparecidos políticos ... vítimas da violência do Estado... dos esquadrões da morte... [sobre]tudo os direitos dos cidadãos [pobres da cidade de] São Paulo. Fica registrado que os crimes contra a liberdade serão sempre descobertos”.

*Não se esqueçam: eles morreram como filhos, irmãos, pais e avôs, não como terroristas e nem como escravos.* As imagens voltam a mostrar os tocos de madeira enterrados ao chão, resíduos de materiais e tecidos misturados ao terreno. Débora volta a caminhar, agora sobre o terreno fofo da terra revolvida, à beira das covas. *Lembrem-se que é sangue nosso que rega essa terra. É sangue nosso que dá de beber à lavoura, que dá ligas ao cimento a cada nova*

*cidade*. Neste ponto, Débora toma a palavra e expressa ela mesma a narração, os tocos de madeira mostram pela primeira vez a identificação por números: 600, 400, 443, 385. Se referem à numeração das covas.

*Mesmo que me ameacem com fuzis. Mesmo que me aprisionem com as leis. Não podemos ter medo [...] Não podemos ter medo da bala. Não podemos ter medo do açoite. [...] Temos que lembrar dos nossos. [...] Esse trabalho não é um trabalho perdido.* A narração se encerra e passamos a ouvir o som das pás dos coveiros cobrindo as covas. As imagens se concentram nas ações dos coveiros, no enterro de caixões tão precários que parecem de papelão. Sem homenagens, são depositados nas covas e cobertos rapidamente. A sequência é longa e o trabalho contínuo: trazer novos caixões, preencher as covas, cobrir as valas. Uma cena é mais estarrecedora, quando a tampa de um dos caixões se desloca e abre parcialmente, mas os coveiros seguem o trabalho, sem cerimônia. O vídeo se encerra ao movimento final da pá que nivela o terreno, de modo abrupto.

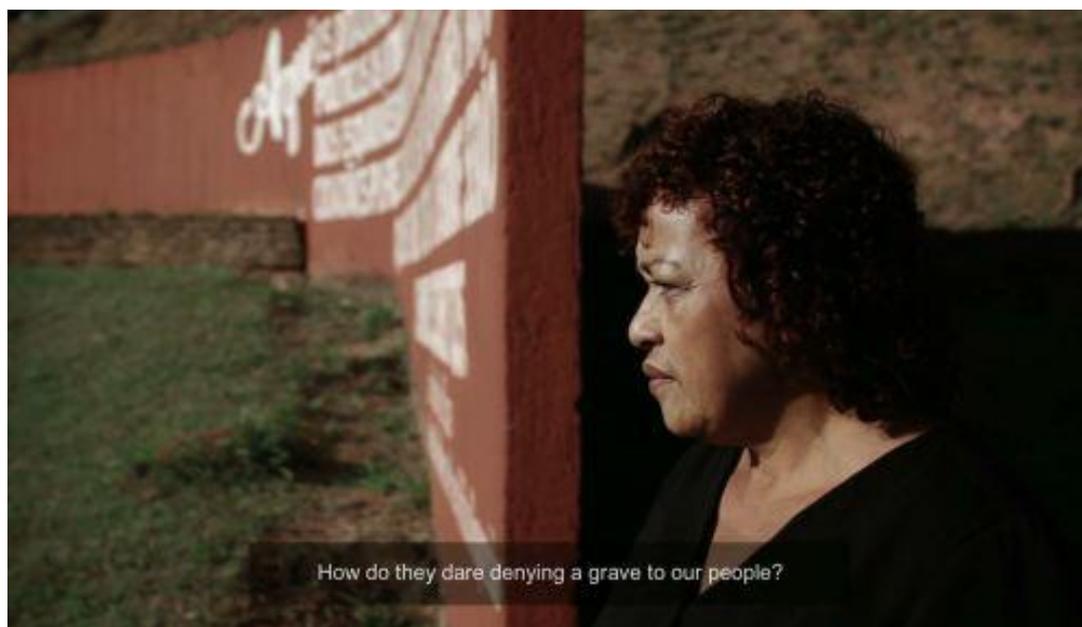
Figuras 18, 19, 20 e 21: Projeto *Apelo* (2014)



Fonte: Prêmio Pipa, 2016.



Fundação Bienal de São Paulo, 2014



Legenda: *Como ousam negar uma sepultura ao nosso povo?*

Fonte: SP Cultura, 2017.



Fonte: Blog Esfera Pública. , 2015.

A experiência de assistir ao vídeo é estarrecedora, seja no pavilhão da Bienal de Artes ou no Youtube. O espectador não precisa conhecer o contexto de mobilização das Mães de Maio, ou saber que a mulher que protagoniza o filme é Débora Maria da Silva, tampouco ter a informação de que se trata do Cemitério de Perus. O que causa estarrecimento é a verossimilhança do conteúdo, a consciência que ele desperta sobre a realidade por trás das cenas e os significados possíveis das imagens.

[...] fico pensando [...] nessa imagem [...] de uma mulher que chega num lugar que parece meio abandonado, parece um sonho ou uma lembrança, esfumado, e aí aparece essa mulher e ela caminha, caminha, caminha... e pra mim é muito mais uma imagem de uma coisa que está acontecendo dentro dela, uma reminiscência [...] uma busca que ela está fazendo ali...

As primeiras vezes que eu assisti ao vídeo me incomodou muito: uma névoa quando começa, a voz estridente, uma mulher com um corpo muito tenso.

O vídeo não é trágico em si, não é violento em si, mas ele tem essa atmosfera da dor. Quando vi [...] pela primeira vez foi essa a sensação que me deu, de um sofrimento extremo.

A memória dessas pessoas que foram enterradas, isso não existe [...].

Começar a repensar: que nomes e que destinos a gente quer dar aos mortos das nossas histórias? [...].

Existe, sim, uma história que precisa ser discutida, contada e recontada [...].

Não só o que aconteceu na ditadura, mas o que vem acontecendo até hoje, o genocídio da juventude negra, a maneira como as políticas públicas e de segurança são desenvolvidas para sufocar toda a experiência de vida das pessoas mais pobres.

Você tratar a vida como algo descartável é chocante pra mim [...].<sup>48</sup>

Diversos elementos característicos do ativismo do coletivo Mães de Maio estão presentes no vídeo *Apelo*. O cemitério de Perus não é uma escolha ao acaso, mas corresponde ao cenário da produção porque permite uma dupla representação: em primeiro lugar, este cemitério abriga os corpos de pessoas não-identificadas que são encontradas diariamente na cidade de São Paulo, em segundo lugar, foram encontradas ossadas de pessoas desaparecidas durante o regime militar em seu terreno, o que tornou o local uma referência importante para a história do período e para a luta de familiares pelo direito a enterrar os seus mortos.

‘Apelo’ surge da urgência em lidar com a institucionalização da violência no Brasil – consolidada ao longo da história do país [...]. Filmado no Cemitério Dom Bosco no bairro de Perus, na periferia de São Paulo, onde a paisagem urbana e campestre se encontram, a obra conecta atos de violência do presente com os do passado por meio de um discurso público. O cemitério foi criado em 1971 pelo governo militar (1964-1985) para receber cadáveres de vítimas do regime repressor, em sua maioria desaparecidos, que logo viriam a ser sepultados em vala clandestina comum (Fundação Bienal de São Paulo, 2014, p. 40).

As imagens mostram, entre outros elementos, a precariedade e a desumanização com que se realizam os sepultamentos dos mortos não-identificados. Desconectados dos vínculos afetivos e de sua história de vida, são depositados em covas rasas, cobertas rapidamente pelos coveiros, restando apenas a sua numeração como registro. Seria o cemitério de Perus uma metáfora do lugar social do sujeito sem identificação, ou do sujeito que é desligado de sua humanidade quando é identificado como pobre ou como negro, entre outras identidades passíveis de desvalorização no contexto sociocultural brasileiro?

O vídeo capta diferentes elementos visuais, culturais e simbólicos que transbordam na paisagem do cemitério de Perus, produzindo um tipo de relato que poderia ser caracterizado como “sutil”, a partir da leitura de García Canclini (2016). Em entrevista a Rocío Londoño<sup>49</sup>, a artista colombiana Doris Salcedo comenta que a arte permite uma espécie de pausa, um momento de reflexão sobre uma realidade difícil de encarar. Os conteúdos e relatos presentes na mobilização do coletivo Mães de Maio trazem o sofrimento de pessoas que perderam seus entes queridos, que se uniram para resistir à impunidade e à desvalorização das vítimas. O vídeo

<sup>48</sup> Leituras de educadores que trabalharam durante a 31ª Bienal de Artes sobre o projeto *Apelo*, publicadas em vídeo no canal da Bienal de São Paulo no Youtube. Fundação Bienal de São Paulo. #31bienal (Ações educativas) Clara Ianni e Débora Maria da Silva: *Apelo*. 02/12/2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=4YvGgNi1v\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=4YvGgNi1v_o). Acesso em: 15/05/2018.

<sup>49</sup> SALCEDO, Doris. Entrevista a Rocío Londoño para *Razón Pública*, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G68O3DYLM4k>. Acesso em: 15/05/2018.

se torna, então, um meio de narrar o sofrimento e de expor um ponto de vista sobre esta realidade, aliada a tantas outras, que se encontram ocultas ou incompreendidas no debate social.

Como apelo, ou convocação aos vivos para recordar os mortos, o discurso clama pelo direito ao luto e à memória coletiva, confrontando o esquecimento forçado, sistematicamente conduzido pelo Estado em articulação com setores da sociedade. Busca com isso resgatar essas histórias apagadas, que desaparecem tão violentamente quanto indivíduos ou populações assassinadas. Pois a não existência da memória e a consequente impossibilidade de lidar com um trauma social nos condena à repetição dos mesmos atos de violência no presente [...] (Fundação Bienal de São Paulo, 2014, p. 41).

### 4.3. Considerações sobre os estudos de caso

A partir das reflexões apresentadas sobre o coletivo Mujeres Creando e o Movimento Mães de Maio, podemos tecer algumas considerações, respeitando as suas especificidades.

Nos dois casos explorados, a criação artística se funde a problemáticas da mobilização social. A perspectiva de comunicação a partir de “uma voz própria”, segundo as palavras de Maria Galindo, pode ser percebida também na atuação do Movimento Mães de Maio, na qual, a perspectiva das Mães se faz presente na comunicação ativa do movimento nas redes sociais, na publicação de livros com perspectivas próprias e múltiplas sobre os eventos de maio de 2006 e as características de sua mobilização, bem como na parceria com Clara Ianni para a criação do vídeo *Apelo* (2014).

A enunciação a partir de uma “voz própria” nos dois casos, também se relaciona ao confronto com os discursos parciais, preconceituosos e humilhantes que predominam no debate social relacionados aos conteúdos que mobilizam em suas ações. Nos dois casos, essa enunciação apresenta versões complexas e a perspectiva de construção de críticas, reflexões e imagéticas próprias.

O “ato de permanecer em conjunto” nos dois casos, se apresenta como elemento essencial, constitutivo de sua atuação e condição para que se realize. A perspectiva de atuação compartilhada parece ser o elemento que torna possível a reação às práticas das instâncias hegemônicas de poder e de justiça, assim como ao conteúdo simbólico que lhes orienta, de forma implícita.

No coletivo Mujeres Creando a figura de Maria Galindo, muitas vezes referida neste trabalho e na maioria das publicações de periódicos e sites independentes, se apresenta como um ‘guarda-chuva’ onde cabem muitas outras mulheres que não estão visíveis porque não é possível para elas mostrar o seu rosto, o seu corpo e assumir a sua sexualidade publicamente, de forma que a prática coletiva está presente, ainda que nem sempre esteja visível. Na maioria das vezes em que *outros* rostos são mostrados nas ações do coletivo, se tratam de representações próprias, elaboradas e publicadas pelo coletivo Mujeres Creando. De forma semelhante, o Movimento Mães de Maio se ampara na figura de Débora Maria da Silva, onde múltiplos casos e perspectivas estão presentes, ainda que não estejam expostas e nomeadas.

## Considerações finais

Esta investigação procurou abordar a temática da coletividade e da ação estético-política contemplando pontos de vista próprios aos seus atores. Nos casos estudados, os integrantes são sujeitos que procuram, a partir de sua prática e organização, inserir elementos diversificados no debate social e amplificar a compreensão sobre questões sociais e culturais que permeiam as relações entre indivíduos, grupos e instituições na sociedade.

Estas coletividades abordam temas relacionados à vulnerabilidade e à marginalidade social, e suas ações contemplam a busca por justiça e o esforço em dar visibilidade a contextos que estão marginalizados também no debate social, fator que contribui para indicar a relevância de sua exploração.

Além dos aspectos relacionados ao perfil das ações e conteúdos explorados pelos casos em estudo, as linguagens e os modos de expressão de propostas artísticas tem sofrido uma repercussão negativa, que se apoia na suposta inadequação da exposição de determinados temas de forma aberta a todos os públicos. Essa repercussão, que foi mobilizada com maior força durante os últimos anos no contexto brasileiro, tornou-se tema de debates nas redes sociais e dividiu opiniões, chegando a provocar o encerramento de uma exposição<sup>50</sup> e a impulsionar ações violentas contra artistas e profissionais de museus<sup>51</sup>.

A mobilização contra estas propostas artísticas foi justificada pelos manifestantes como necessária à proteção de crianças e adolescentes às imagens e representações que continham e aos temas que abordavam. Entre os conteúdos que causaram ofensa aos manifestantes houve destaque para propostas que exploravam a pluralidade de orientações de gênero, representações sobre a sexualidade e imagens que apresentavam nudez em pinturas, desenhos, fotografias e performances.

Essas reações não são necessariamente uma novidade, apesar de alcançarem expressões mais agudas em determinados momentos, impulsionadas também por direcionamentos

---

<sup>50</sup> Caso da exposição *Queermuseu* (2017), encerrada pelo Santander Cultural antes do prazo, após a realização de manifestações no espaço expositivo e de pressão social contra a exposição de algumas das obras participantes da mostra.

<sup>51</sup> O caso mais dramático foi o do MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), em que a filmagem e transmissão da performance *La Bete* levou a interpretações negativas em relação à proposta do artista e à presença de uma criança entre o público que acompanhou a ação. Algumas pessoas se manifestaram no espaço do museu, chegando a agredir física e verbalmente alguns funcionários. O museu e o artista também receberam uma série de mensagens de protesto e de intimidação.

políticos, que se utilizam deste tipo de evento para dar visibilidade a determinados grupos e discursos religiosos e comportamentais, a partir de uma abordagem sensacionalista dos fatos.

Também se deve à ampliação da participação da população em espaços e eventos culturais, o que contribui para alçar maiores estranhamentos, uma vez que são públicos que não compartilham de uma perspectiva de comportamento “padronizado” em relação às propostas artísticas (Cauquelin, 2005; Canclini, 2010).

De forma geral, podemos deduzir a partir destas reações que algumas propostas artísticas, por meio da exposição de temas e imagens considerados tabus na sociedade, pressionam pela reabertura do debate sobre esses temas ou ao menos expõem a perturbação social que a visibilidade de tais questões pode provocar na sociedade. Nesse sentido, a exploração sobre propostas que abordam questões silenciadas e/ou que causam incômodo no corpo social contribui para construir uma perspectiva de compreensão plural e complexa sobre esses temas e também sobre o contexto de seu estranhamento.

## Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ANTIVILO Peña, Julia. *Arte feminista latinoamericano: rupturas de un arte político en la producción visual* [Tese]. Santiago - Chile, 2013.
- BALLESTEROS, Elsa Flores. Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano. *Huellas*, Mendoza, n. 3, p. 33-44, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: Por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *Revista Estudios Visuales*. Espanha, Murcia, n. 07, p. 15-37, 2010.
- CANCLINI, Néstor García. *Sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2016.
- CANCLINI, Néstor García. *Socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. *Revista de História*, São Paulo: USP, n. 153, p. 251-282, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAIA, Miguel. Coluna: Artivismo: política e arte hoje. *Revista Aurora*. São Paulo: PUC-SP, N. 01, 2007.
- COGGIOLA, Osvaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.
- CONTRAFILÉ. *A rebelião das crianças*. Publicação fomentada pelo Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI). São Paulo, 2007.
- COSTA JUNIOR, Pedro Wilson Oliveira da. O local do global: as contribuições sociológicas de Roland Robertson acerca da globalização. *Revista Cadernos de Estudos Sociais e Políticos*. v. 5, n. 9, jan-junho-2016.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidad e Interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación). In: FORNET-BETANCOURT, Raúl. *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*. Madrid: Editorial Trotta, 2004.

ESCOBAR, Ticio. La identidad en los tiempos globales. In: ESCOBAR, T. *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec, Centro de artes visuales/Museo del barro, 2004.

FERREIRA, Maria Nazareth. *Globalização e Identidade Cultural na América Latina: A cultura subalterna no contexto do neoliberalismo*. São Paulo: CELACC, 2008

FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, performance e ativismo: A ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. São Paulo, 2017.

FLORES Cossio, Rhayka. La Ekeka, resignificación del traidor, la víctima y la justiciera en la feria popular boliviana de la Alasita. La Paz, 2013.

FREIRE, Cristina (org.). *Terra Incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. Vol. 3. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Como procurar coisas que não existem*. Guia da 31ª Bienal de arte contemporânea de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

GAC: *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.

GALINDO, Maria. *A despatriarcar: feminismo urgente*. Buenos Aires: Lavacca, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade. In: HALL, S. *Da Diáspora*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HIRATA, Helena. Gênero, raça e classe. Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social*, São Paulo, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, 2014.

HOOKER, Juliet. Inclusão indígena e exclusão dos afrodescendentes na América Latina. *Tempo Social*. V. 18, N. 02, p. 89-111. São Paulo: novembro, 2006.

INTERNATIONAL HUMAN RIGHTS CLINIC. *São Paulo sob ataque: Corrupção, crime organizado e violência institucional em maio de 2006*. Human Rights Program at Harvard Law School, 2011.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da Emergência*. São Paulo, Martins Fontes, 2012.

LANDER, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

LEITE, Aline Paula de Oliveira. *Nova arte pública de gênero: práticas de arte e feminismos na América Latina*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

MÃES DE MAIO. *Mães de Maio, Mães do cárcere: a periferia grita*. São Paulo: Nós por Nós Edições, 2012.

MEDINA, Cremilda. *O signo da relação – Comunicação e pedagogia dos afetos*. São Paulo: Paulus, 2006.

MEDINA, Cremilda. Leitura crítica. In: LINDOSO, Felipe (org). *Rumos (do) Jornalismo Cultural*. São Paulo: Summus, 2007.

MIGNOLO, Walter. *Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: La ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos*. Estudios: revista de investigaciones literarias, Nº 11, 1998.

MIRANDA, Ana Carolina Accorsi. O surgimento dos coletivos de Arte Contemporânea: desdobramentos da institucionalização na criação artística como prática social. s/l, [2014]. [http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32\\_AccorsiMiranda.pdf](http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_AccorsiMiranda.pdf). Acesso em: 15/05/2018.

MUSSI, Joana Zatz. *O espaço como obra*. São Paulo, Annablume, 2014.

NAJIMA, Fabiana Mitsue. *Coletivos em rede: novas formas de organização*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2010.

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

PAIM, Cláudia Teixeira. Práticas coletivas de artistas na América Latina Contemporânea. In: *XXVII Annual ILASSA Student Conference on Latin America*. University of Texas: Austin, 2007. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>. Acesso em 15/05/2018.

PAIM, Cláudia Teixeira. *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, 2009.

PAIM, Cláudia Teixeira. *Táticas de artistas na América Latina contemporânea: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama crítico, 2012.

PALADINO, Luiza Mader. *Conceitualismos em trânsito: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na década de 1970 – MAC USP e CAYC*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2015.

PALERMO, Zulma (org.). *Arte y Estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: DelSigno, 2009.

PARÉS i MAICÁS, In: MELO, José Marques de. (coord.) *Identidades culturais latino-americanas em tempo de comunicação global. Cátedra Unesco de Comunicação para o Desenvolvimento Regional*. São Bernardo do Campo: Editora IMS, 1996.

PECH Salvador, Cynthia. La rebeldía en el arte feminista latinoamericano [Resenha]. *Andamios*, v. 14, n. 34, Cidade do México, 2017.

PASSETTI, Gabriel. A Confederação de Salinas Grandes e a participação política indígena na Argentina (1852-1872). *História Revista*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 331-352, jul./dez. 2008.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, Campinas, v.11, n.2, p. 263-274, jul/dez. 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

QUIJANO, Aníbal. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política Ediciones, 1988.

QUENAN, Carlos; VELUT, Sebastián (orgs.). *Os desafios do desenvolvimento na América Latina: dinâmicas socioeconômicas e políticas públicas*. Paris: Institut des Amériques, 2014.

RANGEL, Pollyanna Soares. Apenas uma questão de cor? As teorias raciais dos séculos XIX e XX. *Revista Simbiótica*. Vitória, v. 2, n. 1, jun. - 2015.

RIVERA Cusicanqui, Silvia. La noción de “derecho” o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia. *Revista Aportes Andinos*, Quito, n. 11, out. - 2004.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 [Anais Eletrônicos], Florianópolis, 2013.

ROLNIK, Suely. Memória do corpo contamina museu. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro: UERJ, v. 1, n. 12, p. 14-27, 2007.

ROLNIK, Suely. Desentranhando Futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Lisboa, n. 78, p. 3-46, out/2007.

SANTOS, Fabio Muruci. A formação dos estados nacionais na América Latina. Apresentação do Núcleo de Pesquisa vinculado à ANPHLAC (Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas). São Paulo: s/d. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/formacao-estados-apresentacao>. Acesso em 22/02/2018.

SANTOS, Yolanda L. dos. A América Latina, multiétnica e multicultural. In: FERREIRA, Maria Nazareth. *Globalização e Identidade Cultural na América Latina: A cultura subalterna no contexto do neoliberalismo*. São Paulo: CELACC, 2008.

SEIXAS, Renato. Identidade cultural da América Latina: conflitos culturais globais e mediação simbólica. *Cadernos PROLAM/USP*, São Paulo, ano 8, v. 1, p. 93-120, 2008.

SEIXAS, Renato. Globalização e Multiculturalismo. In: MEDINA, Cremilda (org). *Poética dos Saberes: Complexidade, compreensão e cultura*. Fundação Memorial da América Latina, 2012.

SEIXAS, Renato. Migração simbólica e dialética da identidade cultural nos processos de migração. *Cadernos PROLAM/USP*. São Paulo, v. 15, n. 29, p. 14-37, 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2012.

SOUZA, Marcelle Cristine de. *O silêncio da menina-mãe: uma leitura crítica da cobertura sobre o aborto em caso de abuso sexual infantil em jornais do Brasil e do Chile*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina PROLAM-USP. São Paulo, 2016.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2012.

ZANELATTO, João Henrique. Estado, cultura e identidade nacional no tempo de Vargas. *Tempos acadêmicos*. Criciúma, Santa Catarina: Editora UNESC, v. 1, n. 5, 2007.

### **Textos publicados em blogs, redes sociais e sites independentes**

ALVAREZ, Helen. El camino de Mujeres Creando: una sucesión de estridencias. [2001]. Publicado no site Mujeres Creativas, que reúne textos de mulheres ativistas latino-americanas. <https://www.nodo50.org/mujerescreativas/EL%20CAMINO%20DE%20MUJERES%20CREANDO.htm> Acesso em 15/05/2018.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Portal Geledés: Instituto da Mulher Negra, 2011.

<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 15/05/2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Coletivos. 2017. Disponível em: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos/>. Acesso em: 15/05/2018.

Site do coletivo Mujeres Creando: [www.mujirescreando.org](http://www.mujirescreando.org). Acesso em 15/05/2018.

Página do coletivo Mães de Maio no Facebook: [www.facebook.com/maes.demaio/](http://www.facebook.com/maes.demaio/). Acesso em 15/05/2018.

### Matérias publicadas em jornais eletrônicos

A maior rebelião da história. *O Estado de São Paulo*. 18/02/2011. Disponível em: <http://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/a-maior-rebeliao-da-historia/>. Acesso em: 15/05/2018.

ARAÚJO, Vera. Após 25 anos, responsáveis pela chacina de Acari não foram punidos. *O Globo*, 03/08/2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/apos-25-anos-responsaveis-pela-chacina-de-acari-nao-foram-punidos-17059745>. Acesso em: 15/05/2018.

CRUZ, Carlos Nobre. Quantos mais precisarão morrer para essa guerra acabar? *Mídia Ninja* [página nas redes sociais]. 31/03/2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/posts/1115423665282444>. Acesso em: 15/05/2018.

Estatuto do PCC prevê rebeliões integradas. *Folha de São Paulo*. 19/02/2001. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u22521.shtml>. Acesso em: 15/05/2018.

Facção criminosa PCC foi criada em 1993. *Folha de São Paulo*. 14/05/2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u121460.shtml>. Acesso em: 15/05/2018.

ROCHA, Camilo; RONCOLATO, Murilo; ALMEIDA, Rodolfo. Os traumas de 2006: qual o legado dos crimes de maio? *Nexo Jornal*. 14/05/2006. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/especial/2016/05/13/Os-traumas-de-2006-qual-o-legado-dos-ataques-de-maio>. Acesso em: 15/05/2018.

SILVA, Débora Maria em entrevista à Revista *Cláudia*. ZAIDAN, Patrícia. Débora Silva e as Mães de Maio não tem medo da PM paulista. *Claudia*. 14/12/2016. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/debora-silva-e-as-maes-de-maio-nao-tem-medo-da-pm-paulista/>. Acesso em: 15/05/2018.

TAJRA, Alex. Quem está na Fundação Casa não tem foro privilegiado. *Brasileiros!*. 24/09/2015. <http://carosamigos.com.br/index.php/politica/5415-quem-esta-na-fundacao-casa-nao-tem-foro-privilegiado>. Acesso em: 15/05/2018.

## Vídeos

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. #31bienal (Ações educativas) Clara Ianni e Débora Maria da Silva: *Apelo*, 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=4YvGgNi1v\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=4YvGgNi1v_o). Acesso em: 15/05/2018.

IANNI, Clara; SILVA, Débora Maria da. *Apelo*, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/139992366>. Acesso em: 15/05/2018.

MUJERES CREANDO. *Amazonas: mujeres indomables*, [2018]. Disponível em: <https://www.mujirescreando.org/>. Acesso em: 15/05/2018.

MUJERES CREANDO. *13 horas de Rebelión*, [2010]. Disponível em: <http://www.13horas.mujirescreando.org>. Acesso em: 15/05/2018.

MUJERES CREANDO. *La verdadera historia de la Ekeka*. Publicado em 24/01/2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=A1Sv\\_7fjkQ4](https://www.youtube.com/watch?v=A1Sv_7fjkQ4). Acesso em: 15/05/2018.

SALCEDO, Dóris. Entrevista a Rocío Londoño para *Razón Pública*, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G68O3DYLM4k>. Acesso em: 15/05/2018.

## Apêndice A

### Conversa com Maria Gallindo

A: Ana Carolina Rodrigues

M: Maria Galindo

**A: Cómo ustedes piensan las artes?Cuál es el significado de las artes para el trabajo de ustedes?**

M: Mira, yo te explico porque esto es algo muy importante. No es que Mujeres Creando tiene una construcción ideológica y luego utiliza el arte para una especie de reproducción de una postura ideológica. No es esa nuestra postura, que es esa una postura muy típica, que está muy a la moda, de algunos, no sé, movimientos o artistas, que les llaman artivismo. Nosotras no estamos dentro de ese marco. Lo que nosotras hacemos es trabajar lenguajes, que es una vertiente completamente distinta, porque nuestras preguntas son más profundas que simplemente las preguntas de ¿cómo transmitir un discurso ya construido?, sino que nuestra pregunta es ¿qué es el lenguaje?, ¿quién está hablando?, ¿Cuando hablas, quién habla?, ¿Hablas tú por ti? ¿Quién habla por ti?, ¿Quién tiene el poder de definirte?, ¿Cómo puedes tú, como mujer, como trans, como marica, como boliviana, como loca, recuperar el poder del lenguaje para ti?

M: Por poner un ejemplo de algo que tu viste en nuestro trabajo en la Bienal de São Paulo: ¿Qué es lo que nosotras hicimos por ejemplo en la Bienal de São Paulo? Ahí hay un trabajo de autoría, de dos personas, Ester e yo, pero es un trabajo que se pregunta sobre la primera persona en el tema del aborto. ¿Quien es la primera persona en el tema del aborto? Es la mujer que desea abortar; es la mujer que quiere abortar; es la mujer que ha abortado. Entonces nosotras creamos un espacio para amplificar la voz de ella. Entonces, Mujeres Creando recupera la palabra en primera persona y construye los lenguajes en torno de las preguntas de la voz propia.

M: Entonces, por ejemplo, de toda la instalación en la Bienal de São Paulo, lo más importante era la narrativa de las mujeres que en Brasil, en portugués, en São Paulo, decían “yo aborté allí e me costó 600 reales”, o “yo no pude abortar” y tantas cosas que ellas contaban.

Por otro lado, acá en Bolivia - porque nosotras hicimos ese trabajo aquí y luego lo llevamos allí, no es que lo producimos para la Bienal - Nosotras producimos ese trabajo para la calle, donde era muy importante recuperar la palabra y la voz de las mujeres, porque el debate en torno al aborto se vuelve un debate religioso, de los dueños del bien y el mal, de los dueños de los códigos y de la moral y se vuelve un debate de los médicos, y se vuelve un debate donde las mujeres son simples víctimas sin voz. Entonces, tiene un carácter político, respeto de las voces que dominan el debate del aborto, la voz en primera persona.

M: Cuando la Bienal, los curadores me invitaran, ellos tenían en la cabeza otra cosa, ellos querían unas bolivianas, de Mujeres Creando, que hablen sobre migración... que podía ser un tema interesante porque hay muchos bolivianos en São Paulo y bolivianas en São Paulo, trabajando ahí. Pero qué es lo que me interesaba, a mí? A mí me interesaba darle, al trabajo que habíamos hecho sobre aborto, una plataforma internacional artística, tan importante como la Bienal, para reintroducir nuestra metodología, desde la Bienal al país, con mayor fuerza... entonces, digamos que nosotras utilizamos la Bienal para amplificar esa voz en primera persona.

**A: Yo vi que participaron también de la Bienal de Venecia...**

M: Yo estuve, yo estuve. Está la participación en el Youtube. Es una participación de diez minutos, era un foro donde estaban 50 personas invitadas, de todas partes del mundo, y todas las personas tenían solo diez minutos. Fue una cosa muy interesante también.

A: Yo trabajé en la Bienal [de Arte de São Paulo]. Yo era educadora y hablaba con los públicos... y fue muy buena la experiencia de tener el *Espacio para abortar*, y mismo después que la obra sufrió censura etária, así mismo, el espacio, por ser abierto, las personas, los jóvenes nos preguntaban ¿Qué es eso?, Qué pasa ahí? y entonces teníamos una manera de hablar sobre aborto y sobre la existencia del aborto.

M: Donde la obra era un pretexto.

A: Sí.

**A: Me gustaría preguntarte sobre la actuación en Bolivia, porque tienen varias acciones aquí en el espacio, en Santa Cruz también, no? con las mujeres, hay algún tipo de asistencia, de atención?**

M: Nosotras somos un feminismo en permanente construcción. Somos un feminismo que no cierra y termina el discurso, sino que es un discurso que hay que construir, reconstruir, reconstruir, y volver a construir cada vez de nuevo. A partir de qué se reconstruye a cada vez? A partir de cada mujer. Por lo tanto, no hay una uniformidad ideológica en Mujeres Creando. En Mujeres Creando hay un pacto ético. Qué quiere decir ese pacto ético? que estamos de acuerdo sobre las metodologías y las prácticas, pero tenemos maneras diferentes de pensar. Eso por un lado. Por otro lado, nosotras creemos que la mayor parte de los feminismos, no todos, pero la mayor parte de los feminismos, producen un discurso o simplemente reproducen un discurso y se dedican a transmitir ese discurso a través de medios de comunicación, afiches... a nosotras no nos interesa hacer ese trabajo, nosotras no lo hacemos. A nosotras no nos interesa hacer un catecismo feminista para la sociedad. Lo que nosotras hacemos es traducir nuestros discursos ideológicos, nuestras visiones, nuestro pensamiento en prácticas concretas feministas, prácticas que están al servicio de las mujeres de esta sociedad. Entonces, a eso le llamamos feminismo concreto, política concreta, que es un feminismo que puedes tocar, que es un feminismo útil. Tenemos políticas concretas en muchos sentidos y uno de los más importantes es producir justicia porque no nos

interesa la igualdad, no nos interesa el poder estatal, pero ser mujer es experimentar muchas formas de injusticia cotidiana. Producimos justicia y ese es un producto muy útil, muy potente, porque es un producto además muy subversivo, transforma la sociedad, además a cada mujer concreta.

[Sobre algunas ações artísticas de Mujeres Creando, e artigos criados pelo coletivo que são vendidos no espaço *Virgen de los deseos*, em La Paz]

M: El Ekeko, que es el dios de la abundancia, que te va a dar comida, que te va a dar dinero, que te va a dar casa, que te va a dar auto, y ese Ekeko es la simbolización y la sacralización del padre proveedor porque es la idea social de que el hombre provee el bien estar. Lo que nosotras hacemos, hacen muchos años ya, transformado el Ekeko en una Ekeka y tenemos estos dos modelos de Ekekas planteando una cosa muy básica, que es que somos las mujeres las productoras del bien-estar.

[Maria apresenta duas versões de bonecas representando a *Ekeka*]

M: Esta Ekeka es hermosa porque su mejor amigo y compañero de vida es su perro, ella va tan apurada que va en bicicleta, no va a pie. Y tiene también de todo: tiene banderita boliviana, tiene radio, tiene hollas, tiene de todo. Lleva su bebé adelante y en la parte de atrás de la bicicleta lleva al borracho, que está con terno azul del MAS [Partido que ocupa el poder en Bolívia, de que Evo Morales hace parte], para botarlo al camino, no para cargarlo encima.

[Apresenta a segunda versão] En el caso de esta Ekeka, esta es una chola, con una trenza gigante, donde está llevando cosas muy interesantes: está llevando un corazón que está entero, está llevando alas de libertad porque es una libertaria, está llevando un trinche para pecar porque es una pecadora, tiene libros, tiene hollas, y tiene inclusive flores, entonces esta es la ekeka de la felicidad y esta es la ekeka de la libertad. Y las dos van en cajita y las producimos solo para Las Alasitas. Eso es una cosa. Eso es..., por ejemplo, cuando nosotras vendemos eso en Las Alasitas, las mujeres miran, las tocan, las acarician y la entienden así. O sea, nosotras hemos producido esta feminización del ekeko hacen muchos años ya, por eso ya tenemos un tercer modelo, que este año no lo hemos podido hacer, donde la ekeka le deja una carta y le dice: “la ekeka soy yo y el impostor eres tú”. Entonces es muy interesante, y las dos ekekas vienen en una cajita con un dvd con la verdadera historia de la ekeka en audiovisual. Se hace una por una, se pinta una por una. Este es, para mi gusto, digamos, el reflejo de una situación en la que estamos las mujeres bolivianas, todavía llevamos mucho peso, pero ya estamos conscientes que producimos bienestar. Es la Ekeka de la suerte: la cumplidora de los deseos.

[Sobre la participación en una Bienal en Museo Nacional de Bolívia]

M: Nosotras cuestionamos mucho el mundo del arte, y la historia oficial del arte, el elitismo en que se mueven, entonces pusimos condiciones y los dijimos que “ustedes nos caen muy mal, no nos interesa”,

pero ellos nos habían invitado por el prestigio que ellos suponían que participemos, entonces nos decidimos ir. “Nosotras al museo no vamos entrar por convicción, pero estamos dispuestas a participar de la Bienal si nos dan las paredes externas del Museo Nacional de Artes”, entonces nos suena interesante porque, no sé, en los cincuenta años que tiene el Museo Nacional, nunca nadie lo había pintado las paredes y nosotras hicimos un *Altar blasfemo*, que era gigante, y una descomposición del escudo nacional y, claro, la gente de forma masiva lo destruyó en 24 horas, sobretodo ollas cristianas, fanáticas, y nosotras lo convertimos en carpeta y aquí está como destruyeron el mural... [Maria muestra una pasta (la carpeta) criada pelo coletivo com registros fotográficos do processo de destruição do mural].

[Maria mostra duas pinturas na parede do espaço]

Aquí están dos de las vírgenes que formaron parte, no de ese, ese se tornó tan famoso que nos invitaron al Ecuador. En Ecuador hicimos el segundo con más vírgenes y luego hicimos otro en Chile, con más vírgenes...

**A: Y cuál fue la respuesta en Ecuador? La misma?**

M: Fue de locos, porque nosotras pintamos un mural de 15 metros de largo por 5 metros de alto en la espalda de la iglesia de la Compañía de Jesus de Quito, que es la más antigua de toda la América colonial, o sea que las -- un ataque cardíaco, cerraron el centro cultural, pidieron la cabeza de la directora que nos había invitado, la directora defendió el altar blasfemo, estas vírgenes son partes de ese altar. Esa es la Virgen de los Ovários, que protege abortos y esta es la Dolorosa que llora por las asesinadas.

**A: Sobre la actuación en otros países, por ejemplo, las invitaciones a participación de Mujeres Creando en exposiciones, puedes contarme sobre esos proyectos?**

M: Lo que pasa es que nosotras aquí en el movimiento trabajamos en equipo, somos muchas compañeras, pero cada compañera trabaja en un campo diferente, no todas trabajamos con producción de lenguajes. Hay compañeras que trabajan en educación, hay compañeras que trabajan con psicología y compañeras que trabajan con producción en radio, entonces ni todas estamos en lo mismo. Yo me he dedicado a esto, que es la discusión sobre los lenguajes, la voz propia etc etc. Muchas veces cuando la invitación es exclusivamente para mí, que quieren mi participación y igual formo parte de un equipo pero voy yo.

M: Cuando la invitación es para un museo o para todo lo que está relacionado con esta producción, somos un equipo de 4 compañeras, entonces muchas veces vamos las cuatro o decidimos cuál va y estamos en esa, no? pero atendemos muchas de estas invitaciones porque todo lo que tú ves es autogestionario, pero somos una autogestión económicamente muy limitada porque somos muchas y el

dinero que se genera nunca alcanza para todo lo que necesitamos, entonces cuando podemos generar recursos, por ejemplo, por que producimos las ekekas? Nosotras producimos las ekekas, produciendo lenguajes, interviniendo en la tradición cultural para además generamos dinero.

M: Estos eventos nosotras atendemos por razones políticas porque, porque por ejemplo a la Bienal de Venecia o la Documenta? Son espacios muy grandes, que tienen mucho prestigio internacional y que a nosotras nos sirven, o para amplificar nuestra voz, o para reintroducir debates en el país que han sido desvalorizados, porque nosotras trabajamos muchos debates al mismo tiempo y somos un movimiento em que todo nos cuesta mucho esfuerzo. En Bolivia, reintroducir los debates desde esas plataformas importantes mueve mucho al país, o sea, le causa una indigestión muy fuerte a la pequeña élite artística boliviana.

## Apêndice B

Projeto *Apelo* (2014): Clara Ianni e Débora Maria da Silva - Narração do vídeo.

*Levaram nossos filhos, nossos irmãos, nossos pais, nossos avós, nossos bisavós e tataravós. Todos mortos no mesmo dia. Esse dia longo que persiste em não acabar.*

*Foram mortos pelas mesmas mãos que mudam de corpo.*

*Mão do mando de gente que tem as leis, o dinheiro e as armas a seu favor. É a mão do capitão do mato, que está atrás de cada homem fardado. É mão de gente que dá nome a avenidas e estradas que atravessam essas terras.*

*Mas lembrem-se: Foram nossos filhos que morreram indigentes, sem a proteção das leis e sem a satisfação do dinheiro. Foram nossos filhos que morreram, não tiveram funeral, não viraram monumento nem nome de rua.*

*Como eles ousam negar a sepultura dos nossos? Como se proíbe enterrar os corpos sem nomes que se acumulam por todos os cantos?*

*Eles viveram! Viveram treze, quinze, vinte, trinta e quarenta anos. Nós carregamos eles em nossa barriga, nós demos à luz, nós demos a vida e isso nós não vamos esquecer.*

*Porque não podemos falar o nome de nossos filhos? Por que querem que a gente esqueça o nome deles? Por que querem arrancar esse pedaço de nós?*

*Não esqueceremos... essa parte amputada, essa dor que dói como uma físgada do membro que já não existe mais...*

*E vocês? Vão ajudar a minha mão a erguer os mortos? Vão ajudar a erguer esses túmulos?*

*Não deixe que meu grito se transforme em uma palavra muda a ecoar pela paisagem. Me ajude a barrar as rajadas das metralhadoras.*

*Pois não se esqueçam: eles morreram como filhos, irmãos, pais e avós, não como terroristas e nem como escravos.*

*Lembrem-se que é sangue nosso que rega essa terra. É sangue nosso que dá de beber à lavoura e dá ligas ao cimento a cada nova cidade.*

*E se querem secar nossas lágrimas, se querem que nossos mortos virem comida de saúva, é nosso dever não deixar.*

*Mesmo que me ameacem com fuzis. Mesmo que me aprisionem com as leis. Não podemos ter medo. Não podemos ter medo da bala, não podemos ter medo do açoite! Eles não vão viver alimentados do meu medo!*

*Temos que lembrar dos mortos, temos que lembrar dos nossos. Esse é o dever dos vivos. Esse trabalho não é um trabalho perdido.*