2021

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

A MONTANHA COMO METÁFORA_

EXCLUSÃO, ANONIMATO E INVISIBILIDADE NA JORNADA DA ARTISTA MIGRANTE

NEYDE DE LOURDES LANTYER BATISTA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
`A FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVRSIDADE DO PORTO EM
ARTES PLÁSTICAS / INTERMEDIA

A MONTANHA COMO METÁFORA:

EXCLUSÃO, ANONIMATO E INVISIBILIDADE NA JORNADA DA ARTISTA MIGRANTE

Neyde de Lourdes Lantyer Batista

A Montanha como Metáfora:
Exclusão, Anonimato e Invisibilidade na Jornada da Artista Migrante

Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas, Intermedia,
apresentada à Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto,
sob a orientação da Professora
Doutora Filipa Cruz

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Porto, Setembro 2021

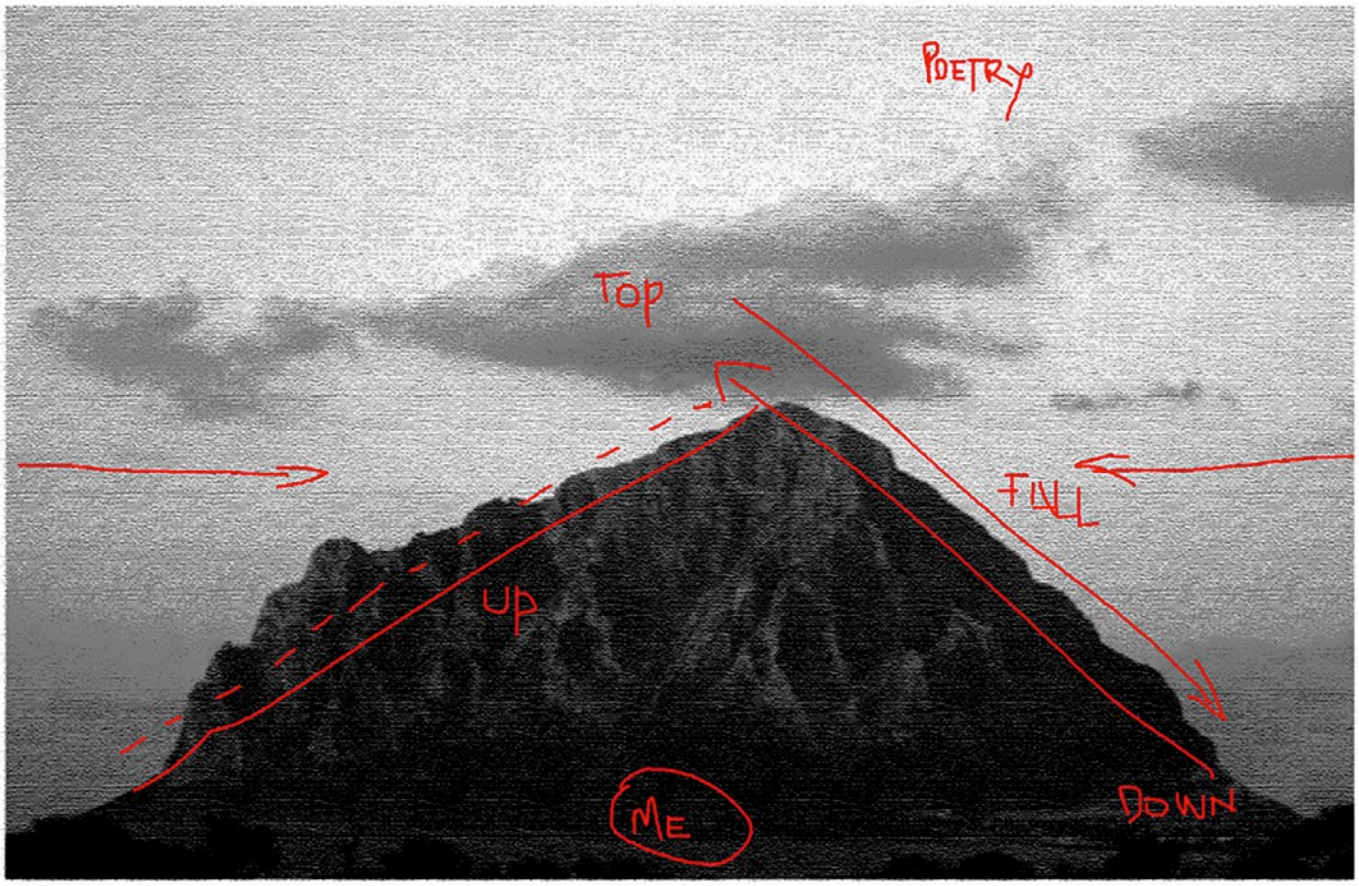


Figura 01. Neyde Lantyer. *A Montanha da artista*, 2020. Fotografia e processos digitais.

A todas as mulheres da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora,
a Professora Doutora Filipa Cruz,
jovem mulher, artista e académica potente e inspiradora:
pelo valoroso acompanhamento crítico, por sua sabedoria e gentileza
e pela confiança depositada no meu trabalho;

Às artistas
Daniele Marx, Odette Boudet, Sarah Gerlinsk e Taty Arruda,
Ao artista Sérgio Godoy,
À curadora e poeta Aline Yasmin,
Às curadoras Cristiana Tejo e Daniela Labra,
À arquiteta Ana Isa van Dijk, à jornalista Liliana Tinoco Bäckert:
pelas entrevistas que me concederam e pela disponibilidade para o
exercício do diálogo;

À socióloga Delphine Hesters,
pesquisadora da posição da/o artista na atualidade:
pela contribuição para a elucidação
do meu tema;

Às amigas Elisa Lemos, Heleni de Ávila,
Márcia Correia, Márcia Falcão Barreiros,
Selma Barreto e Stael Christine:
pela *praxis* político-feminista da juventude e
por toda uma vida compartilhada em fala e escuta,
reflexão e crítica, luta política e afeto;
E junto a elas, Beth Vieira, Dayse Pinho, Neyde Santana
(*in memoriam*), Chico Colombo e Euler Alves,
pela nossa grande amizade amorosa e imprescindível;

Às companheiras e companheiros da política,
desde a universidade e da fundação do Partido dos Trabalhadores;
Às meninas da Católica;
dos diretórios académicos e associações
aos coletivos e práticas feministas:
pela politizacão
e pelo exercício da utopia;

Às minhas sobrinhas
Neuza Lantyer, Fernanda Lantyer e Vanessa Lantyer,
pela inspiração;

Às amigas Beth Vieira e Lua Fonseca,

pelos tão importantes gestos de solidariedade no começo deste percurso;
à prima Ane Virgínia Lantyer
e aos amigos Chico Colombo e Sérgio Godoy,
pelos toques finais;

À prima-irmã, a Mestra em Literatura e Cultura, Cátia Lantyer,
e à companheira da resistência internacional
pela democracia brasileira, a Arquiteta Ana Isa van Dijk:
pela leitura afetuosa do meu texto ainda em construção;

À historiadora,
Professora Doutora Elisa Lemos, amiga querida,
pelo acompanhamento final;
e mais uma vez à minha prima querida,
a Mestra em Literatura e Cultura Cátia Lantyer, :
pela revisão final destes escritos;

E ao meu companheiro René van Lier,
cujas inteligência criativa e crítica qualificada acompanharam-me neste percurso:
pelo apoio amoroso, sem o qual eu não teria
ingressado neste programa e nem o
estaria concluindo agora.

RESUMO

Este trabalho parte da metáfora da montanha como corpo íngreme e colossal, encerrado em si mesmo, para construir uma reflexão sobre a natureza do obstáculo enfrentado pela mulher artista migrante para desenvolver sua prática no estrangeiro - mais especificamente na Europa. A pesquisa estrutura-se a partir dos termos “Exclusão", “Anonimato” e “Invisibilidade”, cujos sentidos, autônomos e sobrepostos, traçam o deslocamento (hipotético) de uma artista (hipotética) desde seu país de origem até o destino, nos centros hegemónicos globais. Partindo de uma perspetiva feminista, o estudo aborda o desenraizamento da artista migrante no mundo globalizado, examinando sua posição diante da profunda desigualdade de géneros persistente na arte contemporânea. Ademais, adereça a colonialidade como motor das clivagens de género, etnia, cor e procedência com as quais a migrante será marcada no destino, constituindo-se na própria substância do obstáculo. O tema - a mulher artista migrante - revelou-se pouco explorado, convocando a leitura de teóricos de áreas tangentes e a aproximação de artistas cuja prática se inscreve no âmbito da investigação. Complementaram sua elucidação, a análise de pesquisas publicadas e a realização de entrevistas com artistas e curadoras migrantes, uma socióloga e uma jornalista com estudos afins. Por fim, o processo arremata-se com a *praxis* artística autoral, que compreende o estudo plástico-poético, percorrendo experimentação e multiplicação, através de diversos medias. Como metáfora, a montanha é a corporificação do obstáculo impenetrável, como manifestação plástica, ela torna o obstáculo, um enigma.

Palavras-chave: Artista Migrante, Exclusão, Anonimato, Invisibilidade, Género, Arte Contemporânea

ABSTRACT

This master thesis takes the metaphor of the mountain as a steep and colossal body enclosed in itself, to reflect upon the nature of the obstacle endured by migrant female artists to develop their practice abroad, particularly in Europe. The research is structured by the terms Exclusion, Anonymity and Invisibility, whose meanings, sometimes autonomous, sometimes overlapping, helped to trace the (hypothetical) displacement of a (hypothetical) female artist from her country of origin to her destination, in the global hegemonic centers. Based on a feminist perspective, the study contemplates the female uprooting shaped by globalisation while unveiling the profound inequality of genders in the art world, persistent in contemporary times. Furthermore, it addresses coloniality and the cleavages of gender, ethnicity, color and origin as the very substance of the migrant obstacle in her country of destiny. The position of the migrant woman artist proved to be a poorly explored topic, summoning the approach of theorists from tangent areas as well as artists whose practice falls within the scope of the investigation. The examination of published data was also relevant, as well as a series of interviews carried out with migrant artists and curators, plus a sociologist and a journalist with related studies. Finally, the process is completed with the artistic praxis, which comprises the plastic-poetic study, covering experimentation and multiplication through different media. As a metaphor, the mountain is the embodiment of the impenetrable obstacle, as a plastic manifestation, it turns the obstacle into an enigma.

Keywords: Migrant Artist, Exclusion, Anonymity, Invisibility, Gender, Contemporary Art

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA 5
AGRADECIMENTOS 6
RESUMO 8
ABSTRACT 9
INTRODUÇÃO 12
NOTAS À/O LEITORA/R 14

CAPITULO I - EXCLUSÃO 16
1. A Desenraizada 17
1.1. Notas Sobre A Exclusão 21
1.2. Fantasia Colonial 25
2. Migrações 31
2.1. Promessas Quebradas 37
2.2. Caminhos 45
3. A Precariedade da/o Artista - Entrevista com Delphine Hesters 46

CAPITULO II - ANONIMATO 49
1. Destino 50
2. Os Sentidos do Anonimato 51
2.1. O Quarto 55
3. As Mulheres Têm Que Estar Nuas Para Entrar Nos Museus? 59
3.1. Homens Brancos Super Ricos 66
3.2. É Ainda Pior na Europa? 71
4. Tripla Negação 74

CAPITULO III - INVISIBILIDADE 82
1. O Capital Invisível 84
1.1. Reconhecer E Ser Reconhecida 85
2. A Arte de Perder 87
2.1. Quem Pode Actuar Como Artista 91
3. Exílio Artístico —> Fracasso Artístico 95
4. Entrevistas Com Artistas Migrantes 99

CAPITULO IV - A MONTANHA DA ARTISTA 105
1. *Génesis* 106
1.1. Sonhar Montanhas, Escalar Metáforas 107
2. *Background* 112
3. Relatório do Processo Autoral. 121
3.1. Primeira Fase: Memória 121
3.2. Segunda Fase: Pandemia 126
3.3. Terceira Fase: Feitura do Objeto Escultórico 139

CONCLUSÃO 169

REFERÊNCIAS 173
1. Bibliografia 173
2. Filmografia 174
3. Webgrafia 174

INTRODUÇÃO

Frequentemente atravessada por incertezas e precariedade, a posição da/o artista na sociedade envolve dilemas que tendem a agravar-se com a migração, condição que precipita a/o artista a um lugar ainda mais vulnerável e fronteiriço. Ao deixar seu país de origem, a/o migrante desloca-se em direção à contextos sócio-culturais desafiantes, que se tornam ainda mais adversos à luz da problemática de género. Esta dissertação tem o propósito de lançar luz sobre a posição da mulher artista migrante, em sua disputa por espaço para desenvolver uma prática artística na Europa. Partindo de um olhar feminista, o estudo propõe uma intersecção entre três tópicos: o género feminino, a posição da artista no mundo da arte eurocêntrico[1] e a condição de migração. Estruturado em quatro capítulos, o trabalho acompanha a jornada de uma artista hipotética, desde a saída de seu país de origem até a chegada ao país de destino, examinando as razões sócio-históricas que interpelam-se nos destinos das mulheres deslocadas, ao tempo em que investiga a natureza do obstáculo que a migrante irá enfrentar como artista no estrangeiro.

O primeiro capítulo, "Exclusão", segue a partida da artista em seus primeiros movimentos, inquirindo suas motivações. O excerto traça um panorama da migração, um fenómeno universal que adquiriu novos contornos com a globalização. Este capítulo traz, também, exemplos de artistas migrantes cujas obras inspiraram este trabalho. O segundo capítulo, "Anonimato", serve-se do clássico ensaio de autoria da escritora inglesa Virginia Woolf, "Um teto todo seu" (WOOLF, 1985), para refletir sobre o apagamento das mulheres artistas e intelectuais ao longo da história. Este segmento expõe também a abissal desigualdade de géneros vigente na arte contemporânea, e adereça a colonialidade e as clivagens de género, cor, etnia e procedência como substracto do obstáculo enfrentado pela mulher artista migrante. O terceiro capítulo, "Invisibilidade", parte do conceito de "Capital Simbólico" do sociólogo francês Pierre Bourdieu, sobre a distribuição desigual do poder na sociedade, para desvelar os privilégios excludentes do mundo da arte, ocultos sob as estruturas do próprio sistema capitalista. Advindos de relações de conhecimento e reconhecimento que envolvem classe, género, procedência e todas as demais clivagens ou marcadores sociais acima citados, tais privilégios produzem e reproduzem os processos de violência simbólica que naturalizam a posição secundarizada da mulher não-euroétnica, por conseguinte, da artista migrante. Finalmente, o quarto capítulo faz uma contextualização teórica da metáfora, analisando o papel desta figura de retórica para a conceitualização deste trabalho. Servindo como representação do caráter do obstáculo excludente e segregador enfrentado pela mulher artista

[1] Optamos pelo termo "eurocêntrico", como usado por Adrian Piper no ensaio "A tríplice negação de artistas mulheres de cor", considerando que, embora a abrangência desta pesquisa alcance apenas alguns países, o mundo da arte globalizado tem suas bases na cultura europeia. (PIPER, 2020).

migrante, a simbologia da montanha encerra em si tensões e conflitos em disputa na contemporaneidade, dos quais trata este estudo. Finalmente, o capítulo faz um relato do processo artístico autoral e discorre sobre a experiência de estúdio e o fazer artístico que resultou na construção da montanha, apresentando também os demais trabalhos desenvolvidos ao longo do percurso académico.

Revelando-se pouco explorado, o tema deste estudo acarretou um amplo mapeamento de teóricos e artistas de áreas de interesse, suscitando uma permanente ampliação bibliográfica a incorporar continuamente novas contribuições. Tal lacuna requisitou uma gama de recursos metodológicos, dentre os quais a realização de entrevistas com artistas e curadoras migrantes, bem como com uma jornalista pesquisadora de aspectos da migração feminina, a brasileira Liliana Tinoco, e com uma estudiosa da posição do/da artista na Europa, a socióloga belga Delphine Hesters. Contribuíram para a continuada reflexão sobre os desenvolvimentos do projeto teórico-artístico, as exposições coletivas em Amsterdão (NL), Salvador da Bahia (BR) e no Porto (PT), nas quais meu trabalho artístico presente, em paralelo à pesquisa. Da mesma forma, as entrevistas concedidas - *lives* e um filme documentário (GONDIM, 2021), ainda inédito, sobre arte-activismo - foram enriquecedoras para a reflexão sobre o projeto autoral. Por sua vez, a investigação de estúdio compreendeu a pesquisa e a experimentação de materiais, a filmagem e a edição de vídeos e de fotografias e feituras variadas, além da construção do objeto escultórico temporário no sótão do meu apartamento, em Amsterdão.

NOTAS À/AO LEITORA / R

1. O GÉNERO FEMININO DO SUJEITO

> *A língua, por mais poética que seja, tem também uma dimensão políticas de criar e perpetuar as relações de poder… por isso, sentimos a necessidade de romper o incômodo patriarcal dos artigos masculinos universalizados.*
>
> (KILOMBA, 2019, p. 14)

No presente trabalho, sentimos a necessidade de avançar sobre os limites do idioma optando por uma escrita conduzida pelo género gramatical feminino - acompanhado da barra com a indicação da forma masculina (a/o), considerando que eventualmente a problemática pesquisada atinge também o homem artista deslocado de seu país[2]. A escolha é uma "forma de questionar a gramática das línguas derivadas do latim, que tem como característica o uso do género masculino como forma de sintetizar o uso genérico." (NODARI & DE SOUZA, 2020, para.1) Trata-se de uma estratégia política cuja prática imprime ao debate em questão uma reflexão contínua sobre as relações entre género e poder, relações estas também presentes na estrutura da língua portuguesa.

2. OS USOS ALTERNADOS DAS PALAVRAS MIGRAÇÃO E EXÍLIO

> *A tradição cristã chama de 'exílio do paraíso' o que os judeus místicos chamam de 'exílio do espírito divino' (...) e o existencialismo entende por ser estrangeiro no mundo*.
>
> (FLUSSER, 2011, para. 1)

Advertimos que este trabalho alterna continuamente os termos migração e exílio, ora com intenções teórico-históricas ora com conotações poéticas e existenciais.

[2] Com exceção das questões tratados no excerto específico sobre a desigualdade de géneros no mundo da arte, concentradas no segundo capítulo deste estudo.

Originalmente relacionada ao movimento sazonal de grupos de pássaros de um território a outro, a palavra “migração” passou a ser usada sociologicamente para denominar o deslocamento territorial de pessoas, grupos e multidões em fluxos de entrada e saída que, fugindo de guerras, de catástrofes naturais ou da miséria econômica, estão relacionados à busca por melhores condições de vida. Entretanto, o termo nos pareceu insuficiente para definir as contínuas movimentações e estados existenciais dos sujeitos deslocados na contemporaneidade, nesse sentido, “a semântica dos deslocamentos é complexa: apátridas, deslocados, fugitivos, clandestinos, desenraizados, imigrantes, emigrados e muitos outros termos compõem um campo vasto (JENSEN & PARADA, 2019, para. 1). “Nessa galeria lexical, o termo exílio destaca-se” (IDEM, para. 2).

Definido como o estado de quem, por razões políticas ou punitivas, é forçada/o a ir viver em um país que não o seu, a palavra adquiriu novos contornos em usos filosóficos, como também psicanalíticos e literários, abrangendo uma gama de significados sensíveis. Se antes remetia a degredo, êxodo e categorias bíblicas, “exílio" passou a ser usado também poeticamente, para nomear os sentidos do afastamento e da alienação da própria pátria ou país. O “ser estrangeiro no mundo” (FLUSSER, 2011, para. 1) adquiriu conotações ampliadas, falando também dos errantes, dos nômades, dos que sentem-se compelidos a partir, e é neste sentido que utilizamos, neste trabalho, os termos migração e exílio. Na busca por traduzir os sentidos do deslocamento do indivíduo de seu território original, ambas as formas manifestam-se livremente ao longo da escrita, servindo, uma e outra, para imprimir ao texto contornos de distanciamento, estranhamento e nostalgia.

EXCLUSÃO

CAPÍTULO I

1. A DESENRAIZADA

O migrante corta os fios da pátria e, ao fazê-lo, descobre que todas as pátrias se equivalem, porque todas limitam.

(FLUSSER, em KRAUSE & GULDIN, sd, para. 17)

Entre as/os artistas vivendo no estrangeiro há as/os que se exilaram para fugir do fascismo e do totalitarismo, perseguidas/os nos seus países de origem "por suas ideias, seu compromisso político, sua herança étnica ou apenas pelo próprio status [de artista]" (GOUZI, 2020, para. 8, tradução nossa); algumas/uns ainda, por seu género e/ou sexualidade dissidentes[3]. Ao passo que outras/os, sonhando desenvolver sua prática, estabelecer diálogos e expressarem-se internacionalmente através da arte, optaram por partir. Dentre estas/es, não é incomum o sentimento de desenraizamento anterior à viagem, como estrangeiras/os na própria terra. Relatado por diversas/os artistas, entre elas/es o judeu-russo Mark Chagall[4], que sentia-se apátrida no país de nascimento, a Rússia, ou o brasileiro Hélio Oiticica[5], que confessou que se sentiu estrangeiro no Brasil durante a ditadura militar, o exílio interior é um sentimento que transcende às questões relativas à nacionalidade. Segundo a historiadora da arte francesa Christine Gouzi (2020, para. 12, tradução nossa), a questão "toca o problema complexo da marginalidade intrínseca da/o artista na sociedade", mobilizando o desejo de ir em direção a algo para o qual a partida parece ser a única solução.

Este primeiro capítulo acompanha a jornada da artista desde a partida de seu país, compreendendo-a como parte do fenómeno migratório em sua dimensão épica, a deslocar indivíduos e populações desde tempos imemoriais. O excerto traça um panorama das questões de ordem histórica, política e existencial geradoras do desejo de internacionalização que a impulsiona a ir desenvolver sua prática no estrangeiro. O objetivo é analisar a influência persistente da colonialidade na atração exercida pelos centros hegemónicos, abordando a globalização como motor dos fluxos migratórios contemporâneos e das crises nas fronteiras, intensificadas pelo avanço neoliberal sobre um mundo onde os sentidos de pátria, lar e pertencimento se tornam cada vez mais fluidos. O filósofo Walter Benjamin[6] lembra-nos que o passado não é um tempo morto e que continua operando hoje,

---

[3] A expressão "sexualidades dissidentes" é uma referência à artista brasileira Jota Mombaça, em entrevista concedida ao curador suíço Hans Ulrich Obrist (OBRIST, 2021).

[4] Marc Chagall (Liozna, Bielarus 1887 - Saint Paul de Vence, França 1985). Pintor russo de origem judaica. Um dos primeiros modernistas, foi associado a vários estilos artísticos artísticos (Nota da autora).

[5] Helio Oiticica (Rio de Janeiro 1943 - Rio de Janeiro 1980). Considerado dos principais artistas brasileiros do sec. XX e um marco para a arte contemporânea desde 1960, por suas obras de arte participativas, ambientes performativos, filmes de vanguarda e pinturas abstratas. (LISSON GALLERY, sd).

[6] Walter Benjamin (Berlim, Alemanha 1892 - Portbou, Espanha 1940). Ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, foi fortemente inspirado tanto por autores marxistas, como Bertolt Brecht, como pelo místico judaico Gershom Scholem. (WIKIPEDIA)

"um tempo saturado de agoras" (BENJAMIN, 1987, p. 5). Assim, o marchar incessante de populações e indivíduos sobre o planeta através dos tempos é um movimento vivo, cujos rastros pavimentam o caminho da artista migrante. Uma vez deslocada, ela reconstruirá sua identidade através da arte, que permite ressignificar espaço, história e experiência sensível a partir do próprio desenraizamento. Segundo Theodor Adorno[7], o exilado vivem uma "vida mutilada", que afeta sua linguagem artística, assim, na impossibilidade de ser recuperado, o que ficou para trás passará a ser representado como "falta"[8], que a/o exilada/o busca incansavelmente preencher (ADORNO, 1951). É a partir dessa falta que artistas deslocadas/os constroem suas narrativas, impregnando sua obra com um caráter de incompletude e marginalidade, que é ao mesmo tempo comum e solitário, íntimo, político e fronteiriço.

***

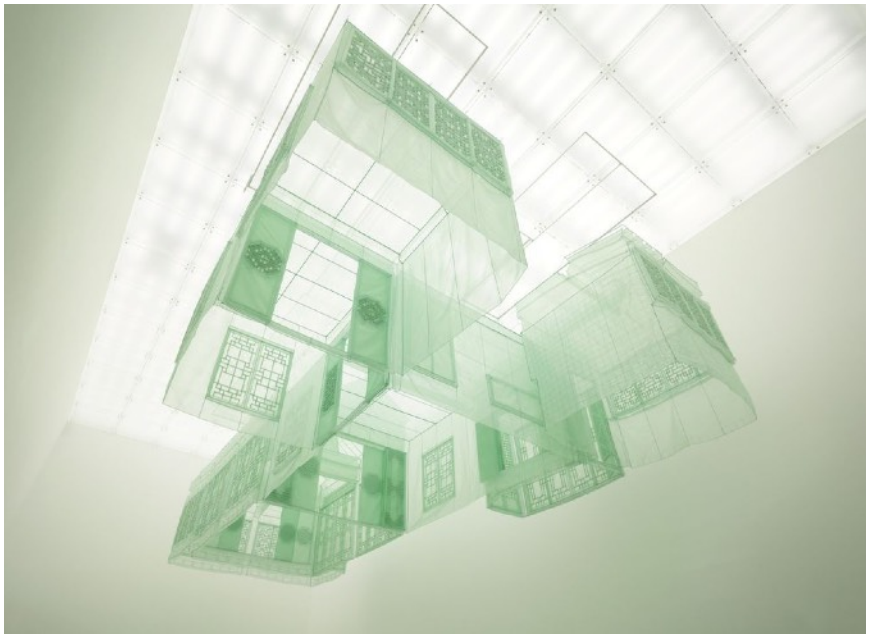


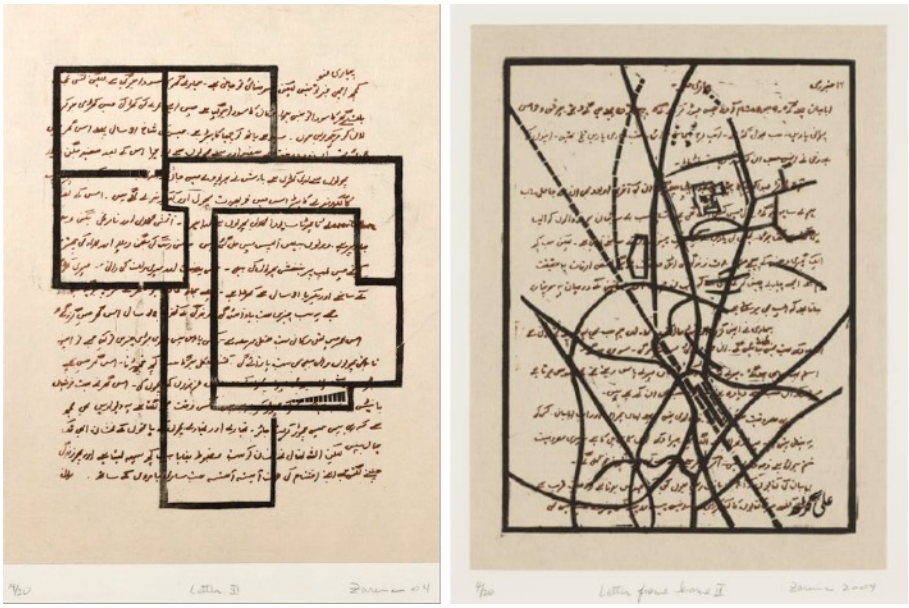
Figura 02. Do-Ho Suh. *Seoul Home/LA Home*. 2017. Seda e Alumínio. /
Créditos: © Do Ho-Sue & Lehmann Maupin. Fonte: https://www.crfashionbook.com

Os sentidos de lar, casa e abrigo são recorrentes nos trabalhos de artistas deslocadas/os. Para muitas/os, a falta passa a ser representada como o lar perdido, um conceito que adquire contornos imprecisos, transcendendo a ideia de um lugar físico. Para Sheena Wagstaff, diretora do Metropolitan Museum of New York, "a

[7] Theodor W. Adorno (Frankfurt, Alemanha 1903 - Visp, Suiça 1969). Filósofo, sociólogo, psicólogo, musicólogo e compositor judeu-alemão conhecido por sua teoria crítica da sociedade. Membro da Escola de Frankfurt, crítico do fascismo e da indústria cultural, suas ideias tiveram grande influência sobre a "Nova Esquerda Europeia" (WIKIPEDIA).

[8] O conceito de falta em Adorno é um "diálogo" com o "trabalho negativo" hegeliano (HEGEL, 1807), referido por Gouzi (GOUZI, 2020).

ideia de lar é complexa, evocando espaço, lugar e pertencimento, além de falta, vulnerabilidade e trauma" (WAGSTAFF, em FERRAZ, 2020, para. 4) Com suas esculturas arquitetônicas diáfanas construídas a partir de tecidos transparentes que confundem os limites entre realidade e sonho, o artista coreano Do-Ho Suh reconstrói, nos mínimos detalhes, a casa na qual viveu sua infância na Coreia, e suas demais moradias em diferentes cidades e continentes (Figura 02). Sua obra faz uma reflexão contínua sobre pertencimento, memória, identidade e migração no mundo globalizado. Através dela, Suh faz um escrutínio do espaço doméstico como um lugar de passagem, abstrato, fugidio e intangível. Por sua vez, a artista feminista Zarina Hashmi, nascida na India Britânica, explorou continuamente a ideia de lar, diáspora e exílio, revisitando, através de seu vasto trabalho em gravura, a casa da infância, que abandonou para nunca mais retornar. Em vários de seus trabalhos, Hashmi retorna ao tema da separação e da dor do exílio, como na série *Home is a foreign place* (Figuras 03 e 04): "Eu entendi desde muito cedo que o lar não é necessariamente um lugar permanente. É uma ideia que carregamos connosco para onde quer que formos. Nós somos nossas casas". (SROHA, 2020, para. 12, tradução nossa).



Figuras 03 e 04. Zarina Hashmi. *Letters from Home*, 2004. Xilogravura e gravura de metal sobre papel. / Créditos: Tate, London, UK. Fonte: https://www.dailyartmagazine.com/zarina-hashmi/

Da mesma forma, a artista francesa Louise Bourgeois, que viveu uma longa vida nos Estados Unidos da América, devotou sua obra a um escrutínio dos sentidos do passado do que deixou para trás ao abandonar a França, para onde jamais retornou. O auto-banimento, sublimando pátria, família, passado e trauma, foi por ela ressignificado através de categorias psicanalíticas como desejo, falta e reparação, com as quais construiu sua obra, a manipular memórias, narrativas,

símbolos e metáforas. *Cell Choisy* (Figura 05) é uma reprodução em mármore da casa onde a artista nasceu e viveu sua infância, apresentada sob uma guilhotina prestes a cair, significando a ruptura e a violência embutidas no distanciamento do próprio passado, enquanto "Ode a L'Oblui" (Figura 06), um livro feito de tecido, litografia e bordado, é uma exaltação da nostalgia.

Fig. 05. Louise Bourgeois. *Cell Choisy* 1990. Mármore, metal e vidro. / Créditos: © Peter Bellamy. Fonte: https://paperspaceinspire.tumblr.com

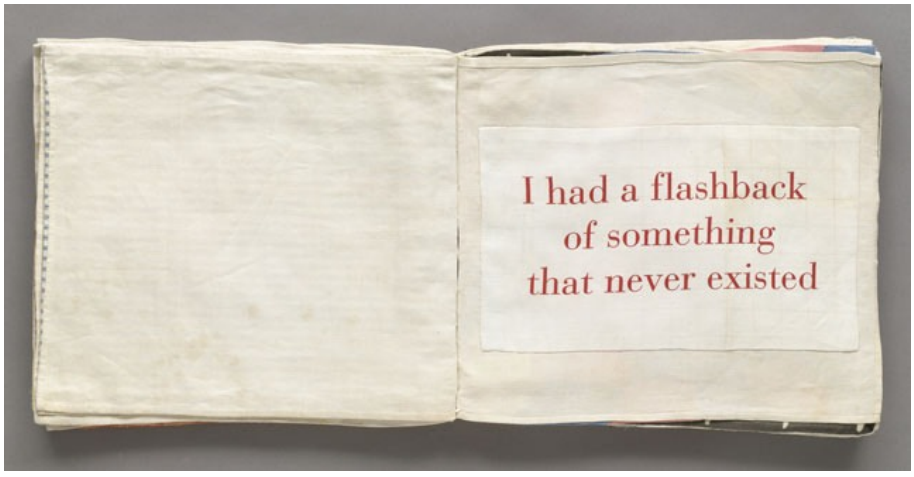


Figura 06. Louise Bourgeois. *Ode `å l'Oubli*, 2004. Livro com 36 páginas de tecido com litografia. / Sem indicação de créditos. Fonte: https://fadingpaper.blogspot.com/

1.1. NOTAS SOBRE A EXCLUSÃO

O lirismo da marginalidade pode encontrar inspiração na imagem do 'fora-da-lei', o grande nômade social que ronda os confins de uma ordem amedrontada e dócil.

(FOUCAULT, 2009, p. 328)

Figura 07. Helio Oiticica. *Seja Marginal, Seja Herói*, 1968. Pintura sobre tecido. / Créditos: Projecto Helio Oiticica, Rio de Janeiro. Fonte: https://www.phillips.com/detail/helio-oiticica/NY000211/1

A condição de exclusão ou o estar apartado remete-nos diretamente aos desempossados de cidadania e destituídos de tudo, até mesmo do direito ao desejo. Segundo o sociólogo francês Cédric Fretigné, exclusão é a condição a que são relegados os indivíduos considerados “inaptos para o progresso, (…) sobre os quais os poderes públicos não sabem como agir, "pobres de longa data, mentalmente desequilibrados, infelizes, desprovidos de toda esperança, homens e mulheres enfraquecidos ou corrompidos pela vida, sem pleno acesso aos direitos universais” (FRETIGNÉ, em ZIONI, 2006, para. 4) que, por não se enquadrarem

na ordem vigente, são por ela martirizados[9]. O termo é uma abreviação de "exclusão social" e emergiu no debate político e teórico internacional a partir dos anos 1980, denominando a crescente incapacidade das sociedades diante dos milhões de seres humanos destituídos de direitos básicos de subsistência, mesmo nos países [ricos] da Europa, que desde o pós-guerra investiram muito em inclusão ((ZIONI, 2006, para. 2). Segundo um outro sociólogo francês, Serge Paugam, citado pela socióloga brasileira Fabiola Zioni, até então, "situações atípicas de moradia, emprego e de estilo de vida eram vistas como enfermidade, anormalidade ou amoralidade" (PAUGAM, em ZIONI, 2006, para. 7).

A partir de 1960 e 1970, movimentos libertários eclodiram na Europa e nos Estados Unidos, desencadeados pelos processos independentistas que irromperam no então chamado Terceiro Mundo, a exemplo da Revolução Cubana[10] (1959). Nos Estados Unidos da América, o levante do movimento negro, o chamado *Civil Rights Movement*[11] (1950s-1960s), seguiu-se da resistência juvenil à guerra do Vietname e do despontar do movimento feminista. Enquanto isso, na Europa, o "Maio de 68"[12] unificava estudantes e trabalhadores numa onda de protestos que paralisou França. Tais rebeliões desfraldaram a "Contracultura"[13] e o movimento *Hippie*, que se manifestou em todos os continentes, catalisando a revolta da juventude contra a ordem estabelecida. No Brasil, sob a influência das grandes convulsões internacionais, vários artistas desenvolveram intenso diálogo com o tema da "marginalidade"[14] (outro termo para "exclusão social"), deslocando as violências e conflagrações periféricas para o centro do debate artístico-cultural. O país vivia sob a ditadura militar (1964-1985), um regime que aprofundou a desigualdade entre as classes, censurou, torturou e assassinou opositores, forçando

---

[9] No século XIX, época em que surgiram as teorias revolucionárias, Karl Marx e Friedrich Engels consideraram os excluídos da sociedade como um "proletariado andrajoso" composto por miseráveis urbanos desinteressados em avanços revolucionários, elegendo a expressão *lumpenproletariado* para designa-los. Para o marxismo clássico, representado pelos dois autores, a categoria constituía-se de elementos marginais à classe proletária, formando um segmento não-organizado e anti-revolucionário. Opondo-se a ambos, o anarquista revolucionário Mikhail Bakunin pensou o proletariado a partir de uma perspectiva mais abrangente, englobando a massa, o povo e todos os explorados e oprimidos, sem excessão. Para Bakunin, o *lumpenproletariado* marcharia junto à classe trabalhadora, como parte indissociável da unidade entre os oprimidos contra a dominação burguesa. (MIRRAJIZ, 2018).

[10] A Revolução Cubana foi uma revolta armada conduzida por Fidel Castro com seus companheiros revolucionários do Movimento 26 de Julho e seus aliados contra a ditadura militar do presidente cubano Fulgêncio Batista. A Revolução Cubana foi proclamada vitoriosa em 1 de janeiro de 1959, com a queda de Batista.

[11] O Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos foi uma campanha de décadas de afro-americanos e seus aliados para acabar com a discriminação racial institucionalizada, a privação de direitos e a segregação racial nos Estados Unidos.

[12] Período de agitação civil ocorrida por toda a França, a partir do mês de Maio de 1968. O movimento durou cerca de sete semanas, com manifestações, greves gerais, bem como a ocupação de universidades e fábricas, paralisando a economia do país.

[13] Movimento de contestação, relacionado à cultura marginal, alternativa e *underground* e contra a cultura dominante, liderado pelos jovens. Surgido nos Estados Unidos da América, nos anos 1960, confrontou valores disseminados pela indústria e o mercado cultural.

[14] Tudo aquilo que está à margem da lei ou da sociedade. Em termos culturais, todas as manifestações artísticas da periferia.

muitos a partir para o exílio. Assumindo feituras precárias e práticas contestatórias, os "artistas marginais" desafiaram os valores conservadores do regime, incorporando representações da violência quotidiana brasileira. O culto da marginalidade era uma opção aberta pelo desvio e pela transgressão, no sentido retórico, com efeitos poéticos, e no sentido político-utópico de ecos anarquistas-bakuninianos[15]. Criada por Hélio Oiticica em 1968, a bandeira-poema com a imagem do homem caído sobre o vazio, de onde surge a frase "Seja marginal, seja herói" (Figura 07), que homenageava um bandido morto pela polícia militar, é emblemática do movimento que ficou conhecido como "Marginália"[16].

Figura 08. Neyde Lantyer. *Prisioneiras (after Flavio de Barros)*, 2019. Impressão fotográfica sobre papel de algodão.

As insurgências dos anos 60 e 70 foram responsáveis por questionar as estruturas, estabelecendo novos paradigmas que lançaram novas luzes sobre o debate social (ZIONI, 2006, para.7.). A partir de então, os excluídos passaram a ser considerados resultado da falha estrutural do próprio sistema capitalista, que os produz e reproduz, enquanto a exclusão social passou a ocupar o centro de um debate ainda mais complexo no mundo globalizado. Se antes os excluídos eram os segmentos tradicionalmente marginalizados, iletrados e desajustados, hoje são

[15] Relativos à Mikhail Alexandrovich Bakunin (1814 Tver Governorate, Rússia - 1876 Berna, Suíça) revolucionário russo, socialista e fundador do anarquismo coletivista, considerado um dos principais fundadores da tradição socialista revolucionária e anarquista social (Wikipedia).

[16] "Seja um fora da lei, seja um herói". Com essa frase, Hélio Oiticica sintetizou a Marginália ou Cultura marginal (*underground*), um movimento que fez parte da cena cultural brasileira do final de 1968 até meados da década de 1970, reunindo o cinema marginal, a imprensa alternativa, jornais e revistas de literatura e poesia. A Marginália está associada à obra de Hélio Oiticica, Rogerio Sgarzerla José Agripino de Paula, Waly Salomão, Francisco Alvim, Gramiro de Matos, Torquato Neto, Charles e Chacal e, no campo da música, aos chamados "músicos malditos", como Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Carlos Pinto e Lanny Gordin. O movimento criticava a ditadura ao tempo que identificava-se com transgressores e foras-da-lei, que consideravam vítimas da sociedade (OLIVEIRA & RENNÓ, 2007).

Figura 09. Joaozinho Trinta. *Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia*, 1989. Desfile de Carnaval. / Créditos: © Sebastião Marinho / O Globo. Fonte: https://geraldomayrink.com.br/

também frações qualificadas, como os migrantes com formação escolar e ambição de florescer profissionalmente nos países de destino (caso lhes fosse dada a oportunidade), especialmente jovens refugiados sem documentos, emprego e renda, os mesmos que, "rondam os confins de uma ordem amedrontada e dócil" (FOUCAULT, 1975, p.328), formando uma ameaça ao imaginário europeu, que os percebe cada vez mais como potenciais terroristas. Esses jovens refugiados que, para Zygmunt Bauman, "uma vez excluídos, [serão] indefinidamente excluídos" (BAUMAN, 2004, p. 80, tradução nossa).

Reverberações marginais reaparecem aqui e ali na história da arte, em representações dos excluídos e martirizados da sociedade, expondo suas feridas simbólicas e reais. São poéticas que se revezam entre as simbologias do santo e do herói, o banido, o desterrado, o torturado e o abençoado. Impregnadas da grandeza trágica dos condenados ao aniquilamento. As representações estéticas/simbólicas dos desvalidos do mundo nos confrontam nas prisioneiras de Canudos (Figura 08), que logo seriam decapitadas[17], reaparecendo nos mendigos do Cristo censurado[18], de Joaozinho Trinta, no desfile de Carnaval do Rio de Janeiro (Figura

[17] Referência à Guerra de Canudos (1896 - 1897), que teve lugar no sertão da Bahia-Brasil, quando o exercito brasileiro massacrou a população de uma vila, em evolta contra a recém-criada república, deixando 25 mil mortos. A fotografia das prisioneiras é de autoria do foto-jornalista Flávio de Barros (nota da autora).

[18] Referência ao desfile de Carnaval de 1989, no Rio de Janeiro, quando a Escola de Samba Beija-Flor teve seu tema censurado por mostrar o Cristo Redentor cercado de mendigos, uma alegoria de autoria do carnavalesco Joaozinho Trinta (nota da autora).

09), e mais recentemente na recriação de Banksy (Figura 10) do clássico de Théodore Géricault, "A Balsa da Medusa"[19], para retratar os refugiados/náufragos do Mediterrâneo. Provocações estéticas renascendo incessantemente no contínuo das tragédias contemporâneas.

Figura 10. Banksy. *We´re not all in the same boat,* 2015. Estencil e pintura em aerosol, Calais, Francia. Sem indicação de créditos. Fonte: http://thecultural.es

1.2. FANTASIA COLONIAL

> *Ainda hoje, quando olhamos para a história, glorificamos e romantizamos o colonialismo.*
>
> (KILOMBA, em CAETANO, 2019, para. 3)

Ao deslocar-se de seu país de origem em busca da internacionalização de suas práticas e anseios, a artista abandona seu território geográfico-afetivo seguindo

[19] A Balsa da Medusa (Cena do Naufrágio) (1818-1819), é uma pintura a óleo de do pintor francês Théodore Géricault (1791 a 1824), a obra se tornou um ícone do Romantismo francês. Com 491x716 cm, é uma pintura em grande escala que retrata o naufrágio da fragata naval francesa Méduse, em julho de 1816 quando 147 pessoas foram postas à deriva em uma balsa e apenas 15 sobreviveram, passando fome e desidratação e praticando canibalismo (WIKIPEDIA).

uma fantasia que a seduz e a põe em movimento. Ainda que latente, tal fantasia está ancorada no longínquo século XIX, quando ideais internacionalistas tomaram a Europa, exaltando o valor das trocas artísticas entre as nações do mundo. Seus ecos alcançaram recantos tão distantes quanto o Brasil de então, a vasta ex-colônia extrativista portuguesa de além-mar. A circulação de artistas entre diferentes zonas culturais do continente europeu remonta à Idade Média, e foi crucial para o fluxo dos modelos artísticos que forjaram a identidade da Europa como hoje a conhecemos (GOUZI, 2020, para. 1). Todavia, foi no século XIX que se consolidou o ideal de que a arte não se deveria limitar às fronteiras nacionais, assim como a crença de que viajar libertaria o artista da estreiteza das ideias, e o intercâmbio internacional contribuiria para que seu trabalho pudesse atingir uma qualidade universal (BOON, 2020, para. 5). Tais valores tornaram-se a "justificativa ética" (IDEM, para. 5) para as políticas europeias de internacionalização das artes praticadas a partir de então - dentre elas o abarrotamento dos grandes museus com as polémicas peças artísticas pilhadas das colônias, atualmente reivindicadas pelos territórios assaltados.

O século XIX foi uma época pujante na Europa, com o florescimento do pensamento europeu e dos ideais iluministas[20] que engendraram a Revolução Francesa (1789). Foi a era das grandes invenções tecnológicas, da impressão litográfica e da fotografia, da construção das ferrovias transnacionais e do desenvolvimento da comunicação de massas. Nesse ambiente, tomou lugar em Londres a Grande Exposição do Palácio de Cristal (1851)[21], capitaneando o espírito otimista que invadia as artes, influenciando o surgimento de um setor cultural vibrante nas grandes cidades, com galerias, teatros, salões de exposições, gráficas e editoras. O período foi também o palco das transformações nas relações produtivas suscitadas pela revolução industrial, desencadeada a partir do século XVIII, em Inglaterra, dando início ao modo de produção capitalista (IGLÉSIAS, 1981). Foram rupturas radicais que ao tempo em que apontavam para a ideia de progresso, aprofundaram a exploração do trabalho de homens, mulheres e crianças, promovendo a escalada da fome e da miséria no continente. Não por acaso, a época produziu também, na própria Europa, as ideologias libertárias, o Socialismo[22] e o Anarquismo[23], que vislumbraram o advento de uma sociedade igualitária, pondo fim à exploração e opressão capitalistas.

---

[20] O Iluminismo (também conhecido como Idade da Razão) foi um movimento intelectual e filosófico que dominou o mundo do pensamento europeu durante os séculos 17 e 18, com uma gama de ideias centradas na busca da felicidade, na soberania da razão e na a evidência dos sentidos, alicerçadas nos grandes ideais de liberdade, progresso, tolerância, fraternidade, governo constitucional e separação da igreja e estado. (WIKIPEDIA).

[21] A Grande Exposição da Indústria de Todas as Nações, também conhecida como Grande Exposição do Palácio de Cristal, teve lugar no Hyde Park, em Londres, de maio a outubro de 1851. (WIKIPEDIA)

[22] O pensamento socialista divide-se em duas correntes: o Socialismo Utópico e o Socialismo Científico. Enquanto que no socialismo utópico se tem um pensamento de uma sociedade ideal que fosse implementada de forma gradual, o socialismo científico tinha como base fazer uma análise crítica ao capitalismo, da revolução e da luta armada (WIKIPEDIA).

[23] O Anarquismo reúne um grupo de ideologias e um movimento cético quanto à autoridade, rejeitando todas as formas involuntárias e coercitivas de hierarquia, e lutando pela abolição do estado (WIKIPEDIA).

O século XIX marcou também o recuo da ordem colonial nas Américas, quando a escravidão seria oficialmente abolida e países como os Estados Unidos (1776) e o Brasil (1822) se tornavam politicamente independentes. Tais reviravoltas forçaram a reconfiguração das relações laborais, provocando o deslocamento de enormes contingentes de trabalhadores entre os mundos (KOSER, 2016, p. 3). Expulsos pela miséria, fome e pelas condições desumanas de trabalho no continente europeu, uma quantidade extraordinária de migrantes deslocou-se para as colônias e ex-colônias, num imenso êxodo em direção ao Novo Mundo. Com suas dimensões continentais e abundantes recursos naturais, além dos incentivos governamentais para atrair trabalhadores substitutos à mão-de-obra escrava - de preferência brancos, de acordo com a política racista/eugenista pós-escravidão (SKIDMORE, 1974) - o solo brasileiro recebeu, num curto período de tempo, milhões desses migrantes. O genocídio e o etnocídio das populações originais para a conquista do território, a multidão de escravizadas/os africanas/os garantindo a produção da violenta empresa colonial e os grandes povoamentos de imigrantes europeus, que se constituiriam numa nova elite, formaram o país que hoje é o Brasil.

Ainda que o mundo se tenha transformado desde então - exceto, possivelmente, no que tange às relações metrópole x periferia (ou dominadores x dominados) - a artista que migra no século XXI desde um país periférico até a Europa ainda persegue a fantasia/utopia/promessa de um *locus* cosmopolita para as artes ao qual possa se engajar. Tendo suas origens nas contingências complexas das relações coloniais, a idealização da metrópole europeia perpassou todo o século XX, alcançando os dias de hoje em plena contemporaneidade e, por vias recônditas, mantém o poder de seduzir com suas promessas de mais cosmopolitismo, mais democracia e mais recursos para as artes. E, efetivamente, certos países da União Europeia[24] seguem investindo parte considerável de seus orçamentos culturais na internacionalização de seus setores artísticos (BOON, 2020, para. 6), entretanto, o fazem em seus próprios termos e interesses - dentre os quais, raramente figuram artistas em condição de migração. Nas suas reflexões sobre a história, Walter Benjamin advertiu que não há documento da cultura que não seja um monumento da barbárie (BENJAMIN, 1987). Presentes ainda hoje como atração da metrópole, os valores que o Brasil do século XIX mirava como modelo para suas questões morais, identitárias e estéticas (GOMES, 2007) são os mesmos que legitimaram a destruição das formas de vida das regiões de onde a artista se desloca, explorando e escravizando seus povos, os mesmos que produziram (AZOULAY, 2016, p. 349) as peças expostas nos grandes museus europeus que idealizamos, a exemplo do Museu Britânico[25] e do Museu do Louvre[26]. As coleções de ambos contam com centenas de milhares de itens obtidos através da pilhagem - itens estes que

[24] A exemplo de Alemanha, Bélgica, França e Holanda.

[25] O Museu Britânico é uma instituição pública, dedicada à história humana, arte e cultura, localizada na área de Bloomsbury, em Londres, Inglaterra. Sua coleção permanente, de cerca de oito milhões de obras, está entre as maiores e mais completas, tendo sido amplamente coletada durante a era do Império Britânico (WIKIPEDIA).

[26] O Museu do Louvre é o segundo maior museu de arte do mundo e um monumento histórico em Paris, França. Um marco central da cidade, está localizado na margem direita do Sena (WIKIPEDIA).

influenciaram o surgimento de novas escolas artísticas europeias, a exemplo do Modernismo (BARROS, 2011) - e que são, eles próprios inventário e monumento da violência colonial.

> *From the beginning, art has been imperialism's preferred terrein.*[27]
>
> (AZOULAY, 2016, p.349)

Figura 11. Kara Walker. *Fons Americanus,* 2019. Metal, cortiça, madeira *jesmonita* reciclável e água. / Créditos: © Darrel Godliman. Fonte: Flickr. https://www.flickr.com

Os vínculos do colonialismo com a arte estão circunscritos nas representações estéticas da própria empresa colonial desde as invasões, convencionalmente chamadas "descobrimentos", até o citado saque de objetos de valor (GIHRING, 2020), a propósito de colecionar, catalogar e expor o trunfo imperialista na Europa. Trata-se de um encadeamento que compreende também as expedições exploratórias que introduziram pintores e artistas para percorrer e retratar o Novo Mundo, numa apropriação simbólica da natureza e das populações nativas. Tais presenças impregnaram a imaginação nas colônias com seus modelos e códigos, deixando um legado de influências estéticas que alimentaram a idealização

[27] Desde o começo, a arte foi o terreno preferido do imperialismo. (AZOULAY, 2016, p.349, tradução nossa.)

imperialista (ABREU, 2019). Esses relacionamentos têm sido rememorados e reconstituídos plasticamente por artistas decoloniais. A afro-americana Kara Walker, cuja obra é devotada às questões raciais e de género relativas à violência colonial, é um exemplo. A escultura temporária "Fons Americanus" (Figura 11) recria uma fonte clássica, em escala monumental, a jorrar água, através da qual Walker explora as memórias coletivas do Império Britânico e do tráfico transatlântico de escravos. Comissionada pela Tate Modern[28], a obra representa a interconexão entre Africa, América e Europa, recordando as ambições, destinos e tragédias das pessoas dos referidos continentes (BIDISHA, 2019) .

Figura 12. Romuald Hazoumé. *La Bouché du Roi,* 1997-2005. Instalação com video, audio, temperos e recipientes para gasolina. / Créditos: © Georges Hixson . Fonte: https://www.rfi.fr/

O tema reaparece em "La Bouche du Roi" (Figura 12), do artista Romuald Hazoumè, da República do Benin. A instalação é uma representação do "navio negreiro" construído a partir de garrafões plásticos, bebidas, temperos, elementos de áudio, além de um vídeo que retrata o "mercado negro" de petróleo na Benin moderna. Simbólicos da exploração econômica neocolonial em África, os recipientes plásticos foram utilizados por Hazoumè para criar peças que emulam as máscaras tradicionais africanas, com as quais montou a estrutura do navio e o amontoado das pessoas traficadas, como aparecem em registros históricos. Recentemente exibida na exposição "Slavernij" (Escravidão) (2021), no Rijksmuseum de Amsterdão, a obra recorda a travessia transatlântica, ao tempo que é uma advertência contra todos os tipos de exploração e escravidão humanas, tanto históricas quanto contemporâneas (RIJKSMUSEUM, 2021). Por sua vez, a

[28] A Tate Modern é uma das quatro galerias que compõem a Tate, uma instituição que abriga a coleção nacional de arte britânica do Reino Unido e arte internacional moderna e contemporânea. Não é uma instituição governamental, mas seu principal patrocinador é o Departamento de Digital, Cultura, Mídia e Esporte do Reino Unido (WIKIPEDIA).

artista brasileira Adriana Varejão contempla o período colonial no Brasil através da recriação da azulejaria portuguesa e sua simbologia. Com pinturas, esculturas e murais monumentais abertos em cortes e fissuras de onde brotam vísceras, carne e sangue, a artista retrata cenas da violência colonial, feridas históricas que remetem a uma herança maculada pela dor, como visto no trabalho denominado “Pele tatuada com azulejo” (Figura 13). Suas obras representam também o fluxo de pessoas e de saberes artísticos e estéticos entre os mundos.

Figura 13. Adriana Varejão. *Azulejaria em carne viva*, 1999. óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio / Créditos: © Adriana Varejão. Fonte: http://www.adrianavarejao.net/br/

2. MIGRAÇÕES

> *O exilado é o Outro dos outros. Isso significa que ele é diferente dos outros e que eles permanecem diferentes para ele.*
>
> (FLUSSER, 2011, para. 1)

Diferente do que o senso comum imagina, as movimentações migratórias ocorrem mais intensamente entre países próximos. Apenas uma fração secundária de migrantes, levados por conflitos que impossibilitam sua permanência nos seus países, como fome, guerra e mudanças climáticas, arriscam-se a cruzar continentes. Tais conflitos estão por trás da luta desesperada para entrar na Europa que move todos os dias indivíduos e famílias inteiras, num pleito de vida ou de morte, para alcançar o continente. Expulsos do Oriente Médio, particularmente da Síria, mergulhada numa guerra inglória, ou da Africa Subsaariana, em meio à contendas geo-políticas envolvendo as grandes potências e às cizânias delas resultantes, centenas de milhares de migrantes têm se lançado ao mar rumo às costas europeias, na última década. Permanentemente expostas nos noticiários, suas tragédias tornaram-se banais. Segundo o especialista em migração, paz e conflito, Professor da Universidade de Maastricht, Khalid Koser, dos mais de 500 milhões de indivíduos que constituem hoje a população da União Europeia, cerca de 35 milhões (7% do total) são migrantes (ARTE TV, 2020), em sua maioria europeus deslocados dos recantos empobrecidos do próprio continente. Apenas uma parcela menor é procedente de outras regiões do globo (KOSER, 2016, p. 2). Entretanto, pressionada internamente por forças nacionalistas e xenófobas, a União Europeia tem se mostrado incapaz de instituir uma política de migração unificada para enfrentar a crise nas suas fronteiras (BOON, 2020, para. 3). Enquanto isso, massas de refugiados aguardam decisões políticas que lhes permitam reconstruir suas vidas - decisões para as quais as potências não têm demonstrado qualquer disposição.

O artista-activista chinês Ai Weiwei tem usado seu trabalho artístico para provocar um debate em torno da crise dos refugiados nas costas europeias. Uma voz dissidente na China, onde viveu a infância num campo de concentração[29] (DAWSON, 2018) e onde mais tarde foi preso em consequência de seu activismo, uma marca de sua prática artística, Weiwei vive hoje na Europa. O artista criou uma obra superlativa voltada para grupos e populações vitimadas pelos conflitos contemporâneos. “Law of the Journey” (Figura 14), é uma instalação de escala monumental representando um bote inflável de 60 metros de comprimento, carregado com mais de 300 pessoas sem rosto, entre adultos e crianças. A peça foi construída com a borracha da mesma empresa que fabrica os botes usados por migrantes para cruzar o mar Mediterrâneo. Sobre o tema, Weiwei realizou também vídeos, fotografias e feituras relacionadas à sua própria cultura, como

[29] Weiwei era criança quando seu pai, um poeta dissidente, foi banido, com a família, para um campo de trabalhos forçados, pela Revolução Cultural Chinesa (DAWSON, 2018).

esculturas de papel, metal e cerâmica, além do documentário “Human Flow”, para o qual visitou 40 campos de refugiados em 23 países. Ao recriar a desumana jornada, o artista deseja inspirar a urgência de uma decisão política para a questão. Em suas palavras, “as fronteiras existem para serem derrubadas” (WEIWEI, 2018, p. 39).

Figura 14. Ai Weiwei. *Law of the Journey*, 2017. Instalação / PVC reforçado com armação de alumínio. Créditos: © Ai Weiwei Fonte: https://elephant.art/ai-weiwei/law-of-the-journey-2017-4_retouch/

> *Refugees, the human waste of the global frontier-land, are ‘the outsiders incarnate’, the absolute outsiders, outsiders everywhere and out of place everywhere except in places that are themselves out of place - the ‘nowhere places’ that appear on no maps used by ordinary humans on their travels. Once outside, indefinitely outside, a secure fence with watching towers is the only contraption needed to make the ‘indefiniteness’ of the out-of-place hold forever*.[30]
>
> (BAUMAN, 2004, p.80)

[30] “Os refugiados, lixo humano das fronteiras globais, são os estranhos encarnados, os estranhos absolutos, estranhos em todos os lugares - exceto em lugares também deslocados, os lugares “lugar nenhum”, que não aparecem nos mapas usados por pessoas comuns em suas viagens. Uma vez excluídos, indefinidamente excluídos, basta uma cerca de segurança com torres de vigilância para fazer a "indefinição" do deslocado durar para sempre.” (BAUMAN, 2004, p. 80, tradução nossa.)

Para contemplar as extensões do fenómeno migratório faz-se necessário que nos transportemos a épocas remotas, há cerca de 1,5 milhões até 5000 anos A.C., quando grupos nómadas de *Homo Erectus* e *Homo Sapiens* se deslocaram do Rift Valley, em África, em direção à Europa e, posteriormente, aos demais continentes. Ainda nos primórdios da Humanidade, fluxos de grandes proporções puseram-se em marcha, engendrando culturas, edificando e destruindo impérios, promovendo não apenas a reconfiguração das regiões do globo mas também a genética de suas populações[31] e moldando o mundo como o conhecemos (KOSER, 2016, p. 2). Segundo Koser (2016, p. 2), as expansões ocorridas no Mundo Antigo, a exemplo da colonização grega e da ampliação do Império Romano, só foram possíveis com os fluxos migratórios que desencadearam. Foi assim também com a expansão europeia[32] nas Américas, um processo violento, de dimensões desmedidas, iniciado no século XVI, com a chegada dos invasores que, ao longo de três séculos, introduziram cerca de 12 milhões de pessoas removidas de África, traficadas e escravizadas - provavelmente o evento migratório predominante entre os séculos XVIII e XIX (IBDEM, p. 3). Em seguida, veio o grande êxodo a partir da Europa recém-capitalista, um fluxo que marcou o século XIX e se estendeu ao século XX, com os deslocamentos provocados pelas duas grandes guerras em solo europeu. Finalmente, o pós-guerra ensejou intensas movimentações de trabalhadores em direção à Europa para suprir a necessidade de mão-de-obra das economias florescentes, anos após o fim dos conflitos. Em paralelo aos fluxos históricos de escala colossal, os fenómenos migratórios regionais são incessantes, a exemplo da movimentação latino-americana em direção aos Estados Unidos da América (IBDEM, pp. 3-4), um fluxo que continua se intensificando, em consequência da globalização.

> *Throughout the world, people of different national origins, who speak different languages, and who have different customs, religions, and ways of living are coming into unprecedent contact with each other… It is no coincidence that some of the largest concentrations of migrants are to be found in global cities like Hong Kong, London and New York: dynamic, innovative and highly cosmopolitan urban centres that enable people, places, and cultures in different parts of the world to become increasingly interconnected.*[33] (KOSER, 2016, p. 10)

---

31 Um exemplo notório de um grupo que imprimiu seu DNA nos povos das regiões às quais penetraram são os Vikings. Os navegantes nórdicos foram os maiores invasores e saqueadores da Europa Medieval, penetrando em quase todas as regiões da Europa e possivelmente também na Eurásia e América do Norte, 500 anos antes da chegada de Cristóvão Colombo. (KOSER, 2016)

32 Expressão usada por estudiosos decoloniais para contrapor o termo “descobrimentos”, tradicionalmente usado pela terminologia colonial (nota da autora).

33 No mundo inteiro, povos de diferentes origens nacionais, falando diferentes idiomas, com seus diferentes costumes, religiões e formas de viver, estão em contato entre si de uma forma sem precedentes, especialmente nas grandes metrópoles contemporâneas [onde imprimiram o caráter multifacetado que as marca], fazendo deste, um momento histórico com um imenso grau de diversidade e conexão. (KOSER, 2016, p. 10, tradução nossa).

A movimentação contínua de trabalhadores, estudantes, pensadores, músicos, escritores e artistas por todas as regiões do globo ao longo da história, introduzindo novos saberes e tradições, afeta continuamente as relações sociais e produtivas. Tal movimentação é responsável pela reconfiguração contínua do mundo, e por recompor, de novas maneiras, as separações entre culturas periféricas e centrais, de forma que já não se pode imaginar um lugar que não tenha sido tocado pela migração (IBDEM).

***

Figura 15. Katarzyna Wazowska. *Waiting for the snow*, 2020. Assemblagem com fotografia e objetos. Créditos: © Katarzyna Wazowska. Fonte: https://www.katarzynawasowska.com

Segundo o filósofo francês Jacques Rancière, "uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. [Trata-se da] construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum" (RANCIÈRE, 2010, p. 9). Dessa forma, as/os artistas engajados com o debate decolonial empreendem uma reconstrução de sentidos para o fenómeno histórico do qual derivam. São conteúdos sensíveis que atravessam tempo, geografias e existências, desdobrando-se em novas reconfigurações simbólicas que, por sua vez, ensejam novas ficções. A fotógrafa polonesa Katarzyna Warzowska contempla o fenómeno da diáspora polonesa e da imigração de seus antepassados para o Brasil e América do Sul com a série de fotografias "*Waiting for the Snow*" (Figura 15). Articulando passado e presente num jogo de memória marcado por separação e dispersão, a artista monta um retrato de uma comunidade que, embora para sempre deslocada, luta para manter seus próprios códigos.

Por sua vez, a artista portuguesa Grada Kilomba usa a tradição da narrativa oral africana em formato contemporâneo e articulada ao discurso académico para investigar memória, trauma, género e racismo. A vídeo-performance "A World of

Illusions" (Figura 16) é uma trilogia que parte das mitologias gregas aliadas à psicanálise e aos estudos de género e *queer*, e aos estudos pós-coloniais e decoloniais, para confrontar e desconstruir discursos hegemónicos racistas, nas relações contemporâneas. Em seu projeto mais recente, a instalação "Barco" (Figura 17), um conjunto de blocos de madeira preta queimada onde se inscrevem poemas em letras douradas, arrumados em frente ao Rio Tejo, numa área pública, em Lisboa, a artista também reflete sobre o tráfico transatlântico de escravos. Segundo Kilomba, a obra "revela a parte inconsciente do barco, o que está escondido no casco" (KILOMBA, em CHURCHMAN, 2020, para. 11), e os conteúdos inconscientes que continuam operando nos dias de hoje. Assim, como várias/os artistas da diáspora africana, Kilomba retorna ao tema da viagem para o cativeiro e aos impactos do trauma colonial como uma jornada incompleta e uma ferida permanentemente aberta.

Figura 16. Grada Kilomba. *A World of Illusions*, 2019. Video-performance. Créditos: © Bildmuseet. Fonte: https://www.bildmuseet.umu.se/
Figura 17. Grada Kilomba. *Barco*, 2021. Instalação com madeira queimada e inscrições em metal. Créditos: © TV124. Fonte: https://www.msn.com/pt/

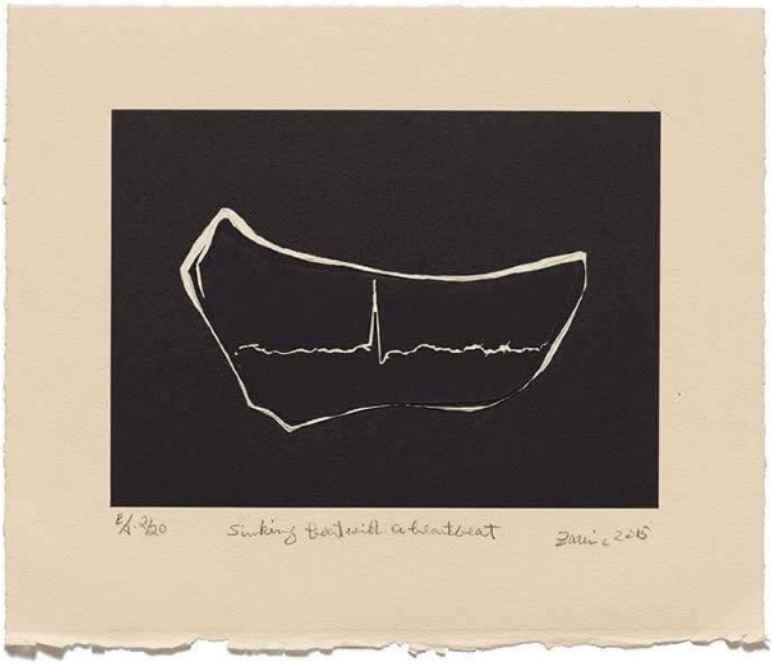


Fig. 18. Zarina Hashmi. *Sinking Boat with a Heartbeat*, 2015. Colagem de xilogravuras sobre papel. Créditos: © Zarima Hashmi. Fonte: https:www.dailyartmagazine.com/

A artista Zarina Hashmi aborda o drama do barco em sua versão contemporânea, lembrando especialmente dos refugiados sírios. Na obra *Sinking Boat with a Heartbeat* (Fig. 18)*,* Hashmi desenhou um eletrocardiograma a bordo para expressar a dor do exílio e falar do risco de vida que os refugiados correm na sua jornada. "A composição sugere que o batimento cardíaco é o mesmo, independentemente da origem, raça e religião" (SROHA, 2020, para. 13). Enquanto isso, a artista palestina exilada em Londres, Mona Hatoum, em sua leitura do exílio, faz uma inversão entre o pessoal e o universal, o familiar e o estranho. Com "Hot Spot" (Fig. 19), um globo construído de delicado neon vermelho delineando os contornos dos continentes, a artista apresenta todo o planeta como uma zona de perigo[34], numa tensão que atinge a todos, mesmo os indiferentes. O trabalho representa "um mundo continuamente envolvido em conflito e agitação"[35].

[34] Mona Hautom. Art and Artists. Tate Modern website.

[35] Id ibid

Fig. 19. Mona Hatoum. *Hot Spot*, 2013. Alumínio e tubos de néon. Créditos: © Nadine Averink. Fonte: http://www.artsplastiques-paulclaudelhulst.com

2.1. PROMESSAS QUEBRADAS

> *Milhões de homens e mulheres movendo-se em uma extensão territorial global; esse é o cenário que configura a dimensão do contemporâneo.*
>
> (JENSEN & PARADA, 2019, p. 407)

O termo Globalização[36] emergiu nos anos 1980, nomeando acordos económicos transnacionais entre os países centrais e os periféricos, com a promessa de eliminar as barreiras comerciais que até então impediam que os produtos dos países periféricos chegassem ao mercado do chamado Primeiro Mundo (IANNI, 1999). O arranjo, que previa a redução das restrições migratórias nas fronteiras,

[36] O termo Globalização surgiu a partir do livro "A Galáxia de Gutenberg", de Marshall McLuhan, segundo o qual os meios eletrônicos levariam a humanidade a uma identidade coletiva com uma base tribal, que chamou de "aldeia global" (MCLUHAN, 1977).

acenava com a ideia da "aldeia global" (MCLUHAN, 1977), um ambiente de intercâmbios intensos entre as regiões. Eram perspectivas otimistas para os setores artístico-culturais, que vislumbraram o aprofundamento das trocas e dos diálogos interdisciplinares transnacionais e a integração de regiões e sujeitos anteriormente excluídos, numa emergência da arte como poderoso espaço político planetário (MATTOS, sd). Passadas algumas décadas, a globalização econômica revelou-se um novo capítulo da antiga expansão colonial, com resultados mais uma vez vantajosos para os países ricos, que transplantaram grande parte de sua indústria pesada para longe de seus territórios. A barganha, que prometia desenvolvimento, teve por saldo o aprofundamento da exploração da mão-de-obra barata, assim como o aumento da poluição e da miséria nos países dependentes. Um novo processo de colonialismo - ou neocolonialismo - foi posto em marcha, radicalizando as velhas desigualdades geopolíticas e franqueando, às grandes potências, novas formas de exploração nas periferias do mundo (IANNI, 1999).

> *É nas fronteiras que as (...) desigualdades de classe, raça e género se acirram, sendo que a desigualdade de géneros tem sido grandemente negligenciada pelos scholars da globalização.*
>
> (MAYAYO, 2010, para. 1)

Dentre as consequências da globalização, a intensificação dos deslocamentos das populações que tiveram suas formas de vida por ela afetadas e o acirramento dos conflitos nas fronteiras são das mais pungentes. Um dos traços mais marcantes dos êxodos desencadeados pela globalização é a grande massa de mulheres deslocando-se sozinhas, pela primeira vez na história, em busca de trabalho e renda no estrangeiro, denominada de *feminização* da migração (MARINUCCI, 2007). Movendo-se das regiões periféricas em direção aos países ricos, as trabalhadoras-migrantes com baixa escolaridade e, não raro, indocumentadas, irão desempenhar funções de género ou "femininas" no destino, como cuidadoras e limpadoras (WOMEN AND MIGRATION, 2007), ocupando posições rejeitadas pelas/os trabalhadoras/es locais. Circunscritas ao âmbito doméstico, tais funções as mantém invisíveis da sociedade e, consequentemente, mais vulneráveis à exploração e ao abuso. Suas presenças silenciosas são "um mal necessário" para a economia dos países ricos, favorecendo a inserção das mulheres locais no mercado de trabalho. Do outro lado do mundo, suas ausências forçam a reorganização das famílias que deixaram para trás, às quais garantem moradia, saúde e educação, com remessas de bilhões de dólares anuais, impactando significativamente as economias de seus países de origem (IBDEM).

O deslocamento da artista inscreve-se num outro fluxo, ainda não devidamente quantificado, de mulheres académicas, cientistas, profissionais e artistas deslocadas desde a América Latina, Africa e Asia, trilhando o mesmo caminho das primeiras. Na disputa para desenvolver suas carreiras na Europa, elas serão

confrontadas com as clivagens de género, raça, cor, etnia, sexualidade, procedência - e idade - que associam mais facilmente seus corpos e existências às sub-atividades laborais disponíveis às mulheres periféricas não-brancas do que às profissões modernas, especializadas, criativas e com perspectivas de alto rendimento financeiro que almejam. Ao invés de actuar como um fator facilitador, sua alta escolaridade, é praticamente anulada pelas lógicas neocoloniais e neo-patriarcais vigentes. Tais migrantes enfrentarão enormes barreiras para desenvolver suas carreiras e terão suas ambições artísticas e intelectuais continuamente deslegitimadas.

O exemplo de Portugal é emblemático. Destino preferencial da migração brasileira na Europa, pelos vínculos advindos da colonização e da língua, o fluxo recente de jovens mulheres brasileiras com ambições profissionais está no auge, neste país. "Não são poucos os brasileiros que precisam buscar empregos no comércio ou em restaurantes porque não conseguem entrar no mercado [de trabalho]. Muitos profissionais com qualificação e experiência passam pelo crivo do preconceito e não são valorizados" (SANCHES, 2020). Trata-se de uma situação complexa, já que o país enfrenta o desemprego da própria juventude portuguesa de alta escolaridade. Entretanto, barreiras específicas desafiam a migração brasileira, entre elas a sexualização, a misoginia e a xenofobia enfrentados pelas mulheres, na busca por inserção em suas áreas profissionais. Nesse contexto, o número de artistas brasileiras/os continua a crescer, segundo matéria recente do portal Público:

> Não há dados que nos digam quantos artistas existem entre os pelo menos 151 mil brasileiros que vivem em Portugal … mas podemos dizer que são muitos, arriscamos que nunca foram tantos. Entre a maior comunidade imigrante em Portugal encontram-se músicos, artistas visuais, *performers*, actores, coreógrafos, DJs, cineastas, escritores, artistas transdisciplinares, arte-educadores, produtores culturais, curadores, editores, investigadores que ligam a actividade artística à academia e à produção de pensamento" (DUARTE, 2021).

***

A globalização também impactou enormemente o cenário internacional das artes, com a multiplicação dos grandes eventos, como exposições, feiras e bienais envolvendo regiões centrais e periféricas sendo a marca da arte globalizada. Tal reconfiguração foi possível "a partir do posicionamento afirmativo de discursos periféricos que forçaram o reconhecimento de produções simbólicas antes escassamente difundidas nos centros hegemónicos de legitimação artística" (ANJOS, 2015, p.5). Porém, as novas dinâmicas não tiveram o poder de deslocar tais centros de legitimação, que permaneceram ancorados nas metrópoles europeias e norte-americanas (PEREIRA, 2013, p. 6). Na opinião da curadora brasileira Pollyana Quintela, a globalização desencadeou um avanço geral do neoliberalismo sobre as artes. Segundo ela, "é possível reconhecer o selo da 'arte contemporânea' diretamente implicado na transformação dos padrões globais de

poder, sobretudo no que hoje convencionamos chamar de pós-democracia (QUINTELA, 2021, para. 4).” Para Quintela, o problema apresenta diversos desdobramentos:

> A parceria entre arte contemporânea e lógica neoliberal vai desde a pequena escala – com a promessa de liberdade individual, que se aproxima da imagem clichê do artista – até as escalas maiores, com a presença da arte em projetos de ‘revitalização’ de cidades, bem como seu papel de camuflagem, refletido em operações que envolvem poluição, gentrificação, lavagem de dinheiro, etc. (IBDEM, para. 3)

Da perspectiva das/os artistas, a intensificação da movimentação no mundo da arte globalizada garantiu o fluxo de grupos seletos, vinculados a galerias e instituições, enquanto que, para as/os demais, criou expectativas para as quais não produziu respostas. Segundo a socióloga belga Delphine Hesters (2019, p. 11), “nos últimos anos, as tensões a que as/os artistas estão sujeitos aumentaram cada vez mais, [criando] uma série de paradoxos”, entre eles o fato de que, mesmo com a expansão do campo das artes proporcionada pela globalização, a precariedade socioeconómica das/os artistas tem-se aprofundado (IBDEM, tradução nossa):

> A globalização criou possibilidades: em princípio, [a/o artista] pode desenvolver, produzir e expor seu trabalho em qualquer lugar do mundo, num número crescente de museus, instituições, residências e bienais. Mas esse crescimento também tem um lado negativo. Um pequeno número de galerias e museus tornaram-se mega-instituições com alcance mundial, na forma de sucursais em outros continentes. Esse aumento de escala resulta num enorme crescimento que beneficia apenas o número limitado de artistas que estas instituições representam. Em suma, por trás desse crescimento, há tensão e desigualdade: o fosso entre privilegiados e desprivilegiados nas artes visuais aumentou? O fato de que o mercado está crescendo não significa que mais artistas irão alcançar melhores posições. (DE WIT et al., em HESTERS, 2015, p.28).

Nesse contexto, as/os artistas deslocadas/os têm tido dificuldades para encontrar espaço no campo altamente elitizado da arte contemporânea. Conforme a historiadora da arte francesa Christine Gouzi, “os estudos que reconhecem as contribuições das trocas [artísticas] falham em compreender as rupturas e tensões que elas suscitam para as/os artistas e seu processo criativo (…) [apresentando uma importante lacuna ao] desprezar a problemática do engajamento e da posição da/o artista migrante no país de destino, assim como as dificuldades advindas da inexistência de políticas próprias para apoiar suas práticas e contribuições” (IBDEM, para. 1-2). Para Sudeep Dasrugpta, professor de estudos pós-coloniais, media e cultura da Universidade de Amsterdão, “artistas vivendo e trabalhando no estrangeiro [estão sofrendo] as consequências das promessas quebradas da globalização” (DASRUGPTA, em BONN 2020, para. 4).

***

Uma geração de artistas não tem se mantido indiferente às consequências das políticas neoliberais ensejadas pela globalização. Alinhados aos movimentos sociais locais e globais, tais artistas têm se posicionado contra o avanço do capitalismo neoliberal, aliando sua prática artística à acção política. Mesclando publicidade com protesto e referências da cultura popular, a artista mexicana Minerva Cuevas problematiza, através do seu trabalho, a exploração globalizada, o consumismo, a fome, as mudanças climáticas e suas consequências devastadoras para as populações (Figura 20). Cuevas criou uma organização denominada *Mejor Vida Corporation,* através da qual documenta protestos comunitários e produz "mini-sabotagens cotidianas", como a alteração de códigos de barras de supermercados e a emissão de falsas carteiras de estudante. Seu objetivo com tais transgressões é "construir novas realidades baseadas na resistência coletiva" (FLAUNT, 2021).

Figura 20. Minerva Cuevas. *Utopista*. Instalação com pósteres e pintura mural. Sem indicação de créditos. Fonte: https://www.kurimanzutto.com

Já a fotógrafa peruana Vanessa Colareta reconstrói a história pessoal de mulheres deslocadas, ao tempo em que propõe uma subtil reflexão sobre o caráter multifacetado dos fluxos migratórios contemporâneos com suas séries de fotografias *still-lives* às quais imprime um senso histórico, através do uso da luz e de outras referências clássicas. Partindo de objetos cotidianos, especialmente alimentos empacotados, como os que são vendidos em supermercados, a artista refaz as conexões resultantes dos percursos trilhados pelas entrevistadas, contemplando questões sensíveis sobre identidade, geografia, comportamentos culturais, isolamento e a luta por integrar-se no país de destino (BOORS, 2014, para. 1). A série *"Exodus"* (Figura 21) fala de "uma cultura globalizada, homogênea e consumista" (IDEM, para. 2), enfatizando aspetos culturais, políticos e económicos das sociedades globalizadas. A narrativa feminina que a embasa imprime ao seu trabalho um "potencial simbólico que desafia as questões migratórias contemporâneas." (IBDEM).

Figura 21. Vanessa Colareta. *Exodus*, 2014. Fotografia. Créditos: © Vanessa Colareta. Fonte: https://anti-utopias.com

A artista russa Lilia Luganskaia criou o projeto "*Investigations of Love*" (Figura 22) a partir da necessidade de justificar a solicitação de visto para viver na Holanda, e comprovar seu relacionamento amoroso, por exigência da polícia holandesa de fronteiras (um processo semelhante foi vivido por esta artista 20 anos atrás, resultando no projeto "Home or not" (Figura 23). Luganskaia criou um inventário com 514 fotografias de objetos domésticos, registros de viagens, emails e declarações de familiares e amigos. "Revelar sua vida amorosa para um oficial de imigração anónimo (…) envolve despir-se, com todas as suas vulnerabilidades e medos" (LUGANSKAIA, 2020). O projeto, que resultou em um livro-guia para casais mistos enfrentando a mesma situação, aborda um tipo "leve" de tensão nas fronteiras no mundo globalizado, expondo uma experiência carregada de dúvidas, burocracia, hostilidade e estranhamento.

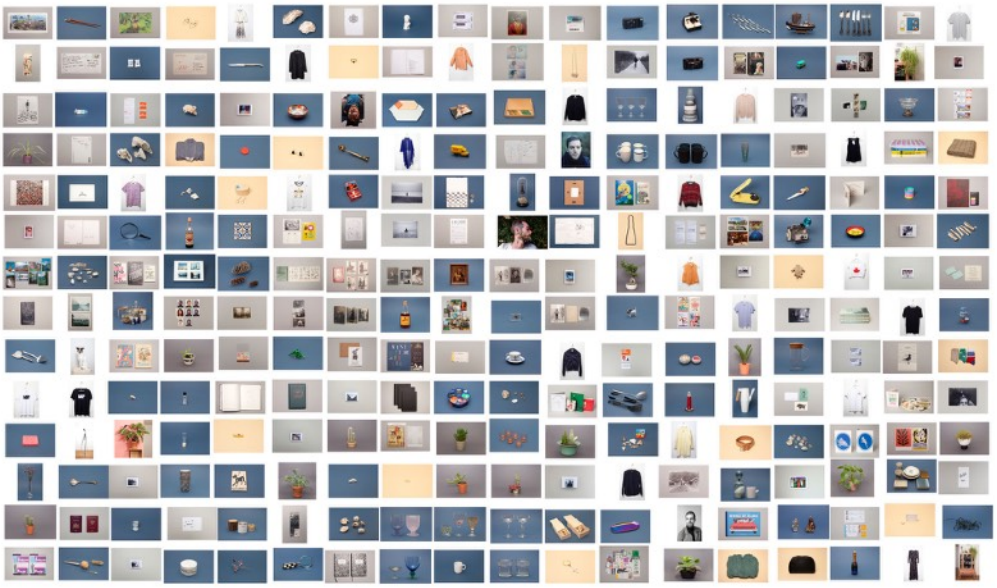


Figura 22. Lilia Luganskaia. *Investigations of Love*, 2020. Instalação. Créditos: © Lilia Luganskaia. Fonte: http://www.lilialuganskaia.com/

Figura 23. Neyde Lantyer. *Home or Not*, 2005. Fotografia e processos digitais.

Para outros artistas deslocados, as implicações da reconstrução da própria vida e da busca de novos sentidos existenciais, requerem a assunção de uma urgência política. Ao longo dos anos, artista egípcia exilada na França Nil Yalter espalha pósteres por bairros de migrantes, em varias cidades europeias, com a frase "*Exile is a hard job*" escrita em vários idiomas (Figura 24). Segundo Sudeep Dasgugpta,

> Ao trazer à tona particularidades e histórias emaranhadas que não se enquadram na ordem social dominante, a arte pode questionar a legitimidade das ordens sociais existentes [e desafiar] significados fixos atribuídos ao espaço, abrindo-o para corpos, realidades e histórias que se enredam através de processos de deslocamento. (DASRUGPTA, em BOON, 2020, p.).

Figura 24. Nil Yalter. *Exile is a hard job*, 1976-2015. Técnica mista. Créditos: © Nil Yalter / E. Vallender. Fonte: https://www.dw.com/en/exile-is-a-hard-job-nil-yalter-exhibition-in-cologne/g-47792985

2.3. CAMINHOS

> *Uma pintura de Klee chamada 'Angelus Novus' mostra um anjo que parece prestes a afastar-se de algo que contempla fixamente. Seus olhos estão muito fixos, sua boca está aberta, suas asas estão espalhadas. É assim que se retrata o anjo da história. Seu rosto está virado para o passado. Onde percebemos uma cadeia de eventos, ele vê uma única catástrofe a amontoar destroços sobre destroços, arremessando-os aos seus pés. O anjo gostaria de ficar, despertar os mortos e restaurar o que foi destruído. Mas uma tempestade está soprando do Paraíso e se agarrando à suas asas com tanta violência que ele já não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual dá as costas, enquanto a pilha de destroços à sua frente cresce em direção ao céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.*
>
> (BENJAMIN, 1987, p. 5)

Da perspetiva da/o desenraizada/o, os caminhos indicam um recomeço sobre bases permanentemente fragmentadas, "quando tenta-se com todas as forças tornar o incomum (ou seja, quase tudo) habitável" (FLUSSER, 2011, para. 9) mas já não há tecto nem moradia confiáveis. Para Vilém Flusser (2011, para. 11), "exilados são pessoas desenraizadas que buscam desenraizar tudo à sua volta". "Sem a coberta do hábito, a/o exilada/o se torna uma/um revolucionária/o, mesmo que sua meta seja somente a própria sobrevivência no exílio (IBDEM, para. 8)."

Assim, a artista migrante é compelida a seguir em frente, ressignificando os restos da fantasia que a pôs em movimento, arrastados pelo caminho. Movendo-se para além de seu tempo e experiência, ela carrega as ruínas de um passado além de si mesma, que atravessaram a "longa noite colonial"[37] e as fracturas do século XX, vindo dar nas sociedades capitalistas globalizadas - um cenário distante da utopia que a colocou em marcha. Em suas "Teses sobre o conceito da história" Walter Benjamin (1987) afirma que aquilo que imaginamos ser o progresso nada mais é que uma perceção distorcida da história, escrita pelos vencedores. A história, segundo ele, é o palco da luta de classes e por isso é necessário reescrevê-la da perspetiva dos que fracassaram ao longo do caminho, reunindo, como uma/um colecionadora/r, todos os vestígios que possibilitem construir a perspetiva materialista da história, e assim redimir os/as que pereceram ao longo da jornada (IBDEM). Ou, segundo a artista americana Faith Ringgold[38], não devemos esperar

[37] Expressão utilizada pelo escritor, jornalista, filósofo e líder do movimento indígena brasileiro Ailton Krenak.

[38] Faith Ringgold (n. 1930 Haarleem, Nova Iorque). Pintora feminista., escritora, escultora de media mista e artista performática americana.

que alguém nos diga quem somos, ao contrário, devemos escrever, pintar e construir o que somos nós mesmas (RUPPERT, 2020).

3. A PRECARIEDADE DA POSIÇÃO DA/O ARTISTA[39]: ENTREVISTA COM DELPHINE HESTERS[40]

Na fase preparatória para este trabalho, fui confrontada com a escassez de estudos que tivessem como objeto a vulnerabilidade da/o artista migrante no debate mais amplo sobre a internacionalização das artes. Esta falta demandou uma escavação mais cuidadosa nas entrelinhas de trabalhos com temáticas próximas, na tentativa de identificar incursões e fragmentos a serem trazidos à proposta. Um sopro de esperança chegou numa *newsletter* da organização holandesa Cultuur + Ondernemen ("Cultura e Empreendedorismo", tradução nossa), na qual a socióloga belga Delphine Hesters falava diretamente sobre a complexa/precária posição (*wicked position)* da/o artista na Bélgica e na Europa (HESTERS, em NIBBELING, 2021). Hesters baseava-se nas conclusões de uma pesquisa, segundo a qual apenas 11% conseguem viver do próprio trabalho. Embora a pesquisa não especificasse o género, a autora fazia uma ressalva de que, provavelmente, a situação das mulheres seria ainda mais precária. A referida matéria que, curiosamente, não fazia referência a artistas migrantes, tornou-se uma importante contribuição para este estudo, especialmente pelo uso do termo *wicked,* palavra da língua inglesa que se traduz literalmente como 'perverso'. Ao entrevistar a autora, fui informada pela mesma de que se tratava de uma expressão commumente usada em Planejamento Social - "a wicked problem"- melhor traduzida como um problema complexo, difícil ou impossível de ser resolvido. Entretanto, a ideia da posição da/o artista (migrante) como perversa - *a wicked problem* - já havia me cativado.

Num ensaio mais antigo, em que examina a "comunidade" de dançarinas/os de Flandres e Bruxelas, Hesters (2006, p. 3) faz uma referência, ainda que secundária, à problemática da/o artista migrante, abordando questões que o texto anterior havia deixado sem resposta. Ao pontuar que a maioria das/os dançarinas/os em questão é estrangeira, ela observa que "tempos atrás, a figura da/o migrante representava a/o desenraizada/o ('déraciné'), enquanto agora as aplicações multimedia e o transporte barato de avião ou ónibus fizeram nascer a/o migrante conectada/o, um indivíduo que além das novas relações, consegue manter os

[39] Excerto escrito na primeira pessoa, a partir da análise crítica da entrevista realizada com a socióloga belga Delphine Hesters e da leitura dos trabalhos da autora sobre o tema.

[40] Delphine Hesters. Ph.D. em Sociologia Cultural belga e pesquisadora do campo das artes, em temas como a posição precária dos artistas, diversidade cultural e desigualdade de género nas artes.

velhos laços." (IDEM). Destituída/o de uma comunidade relacional estável, confiável e reconhecível, para Hesters, a/o desenraizada/o mantêm-se ligado ao passado, ao tempo em que busca assimilar os códigos de comunicação e relacionamentos do presente (HESTERS, 2006, p. 3).

Hesters observa que, vindas/os de diferentes direções, tais artistas desenraizadas/os acabam por construir uma "comunidade" de pertencimento que, sem resultar de uma diáspora de um lugar específico, tampouco da identificação por raça, classe ou tradição, constrói-se pelo encontro de indivíduos ocupando certas *"*posições alcançadas, pelas quais lutaram duramente*"* (IDEM, p. 3, tradução nossa). Este trecho deixa subentendido que são "duras" as batalhas enfrentadas pelas/os estrangeiras/os para conquistar uma posição, seja no mundo da dança em Bruxelas, seja dentro da própria "comunidade de artistas". Um dado importante para que o estudo de Hesters faça sentido para o nosso é que, segundo ela, "Bruxelas, é um dos raros lugares no mundo onde uma/um dançarina/o ou coreógrafa/o pode alimentar a ilusão de que é possível ganhar a vida apenas da arte" (…). Lá "ela/ele é uma/um empregada/o, seu trabalho é real (Sic) e não apenas um hobby praticado paralelamente, do qual ninguém espera que viva." (IBDEM, p. 4.) Ela conclui afirmando que "isso tem muito a ver, senão tudo, com o fato de que Flandres subsidia a dança contemporânea, através das inúmeras estruturas que bancam a produção e a performance." (IBDEM, p. 5)

Neste ponto, o ensaio de Hesters lança uma luz ao nosso tema. A possibilidade de viver do próprio trabalho relacionada ao apoio do Estado, através de subsídios, estipêndios, auxílio desemprego e aposentadoria, leva-nos ao campo das viabilidades concretas à existência da/o artista migrante. Mas eis que surge um ponto contraditório no seu discurso: a partir do momento em que trata da profissionalização da/o artista, a autora passa a questionar sua própria condição de "migrante". "Chamei-as/os de migrantes, mas esse rótulo não é muito apropriado. Elas/es são, na verdade, trabalhadores-convidados, sua mobilidade é motivada pelas oportunidades de emprego e sua estadia é inicialmente temporária. Mesmo aquelas/es que parecem ser migrantes, com estadia permanente em Bruxelas, geralmente não o planejaram com antecedência (…) Como esperam ficar apenas temporariamente, investem muito pouco em uma inserção mais ampla nos diversos círculos sociais da cidade de residência" (HESTERS, 2006, pp. 5-6). Ou seja, ao finalmente cruzarmos com um estudo que examina a posição de um grupo de artistas "vindos de todas as partes do mundo", a medida que avança sobre o campo da profissionalização e do acesso à uma estrutura de trabalho e segurança social no país de destino, a autora acaba por excluir tais artistas da categoria de migrantes. Seria, então, a/o artista migrante a/o eterna/o excluída/o? Aquela/e para quem jamais haveria a possibilidade de engajamento e profissionalização? Com isso, tememos retroceder ao ponto zero da nossa investigação.

A questão foi esclarecida na entrevista realizada com a autora. Segundo ela, ao chegarem em Bruxelas com contratos temporários para projetos específicos, as/os dançarinos passam a ocupar uma posição análoga às/aos trabalhadoras/es-convidadas/os, uma categoria que faz referência aos turcos e marroquinos que vieram para a Bélgica e Holanda nos pós-guerra, para períodos que se pensava

determinados[41] e, ao concluírem seu ciclo de trabalho, voltariam para casa - o que de fato não aconteceu. A/o artista migrante, que para a autora é aquela/e que veio para ficar, não constitui uma categoria específica e, supostamente, é contemplada/o com as mesmas políticas públicas disponíveis para as/os artistas locais/nacionais. Obviamente, há inúmeros problemas para que assim o seja, e são estes problemas que adereçamos, já que, como veremos adiante, essa/e artista não raro acaba numa posição de exclusão.

Os entraves surgidos na questão acima implicam novos questionamentos sobre a posição da/o artista migrante que aprofundam-se se aplicados à/ao artista do campo das artes plásticas, visuais e multimedia. Como, em geral, desenvolve uma prática solitária, própria de sua área, esta/e artista enfrenta o problema da não-comunidade. Embora existam coletivos, em geral formados por grupos mais jovens, ligados à passagem pela academia, assim como há também artistas mais endinheiradas/os, a contratar estagiárias/os e assistentes, tornando seus estúdios em lugares de trocas e intercâmbios, a realidade da/o artista plástica/visual/multimedia ainda é a da/o trabalhadora/r isolada/o. Isso implica uma série de limitações para uma reação coletiva, seja ela política ou artística, resultando na impotência quanto à luta por inclusão. Citado por Hesters, o antropólogo sueco Ulf Hannerz (HANNERZ, em HESTERS, 2006, p. 4) refere-se às/aos artistas migrantes como “um grupo social distinto que desempenha um papel importante na dinâmica das cidades mundiais (…) geralmente em tenra idade deslocam-se para as cidades como se estivessem em peregrinação, para desfrutar as oportunidades únicas de inspiração e autodesenvolvimento, ou simplesmente para "estar no lugar certo” (IBDEM). Resta questionar qual o destino que as cidades internacionais reservam a tais peregrinas/os.

[41] Esses trabalhadores acabaram radicando-se nestas países.

ANONIMATO

CAPÍTULO II

1. DESTINO

Durante grande parte da História, Anónimo era uma mulher

(WOOLF, 1985, p. 59)

Neste capítulo, sentimos a necessidade de retornar ao clássico "Um teto todo seu"[42], de Virgínia Woolf[43]. Publicado no distante ano de 1929, o ensaio continua sendo uma ferramenta valiosa para refletir sobre a desigualdade de géneros em campos altamente hierarquizados como os do pensamento, das letras e da arte. Em sua antiguidade-contemporaneidade dialéctica, a obra de Woolf é também um instrumento potente para pensarmos a opressão financeira das mulheres - problemática na raiz da secundarização e da subalternidade a que o género feminino ainda é submetido. Considerado dos mais influentes do século XX, o pequeno livro propõe-nos o vocábulo "Anónimo", como marca emblemática do apagamento das mulheres com ambições artísticas e intelectuais, ao longo da história. Desde que foi por Woolf demarcada, a palavra "Anónimo" e, por conseguinte, seu derivado, "Anonimato", ficaram indelevelmente vinculadas ao pensamento feminista e aos estudos de género, lembrando os silêncios impostos aos sujeitos femininos nos campos citados.

Este capítulo prossegue com uma contextualização do mundo da arte contemporânea. Articulando pesquisas existentes, que permitem ilustrar o fosso abissal entre os géneros praticado e naturalizado no campo da arte, o excerto reafirma a atualidade da problemática, pontuando as hierarquias que a sustentam, cujas bases estão fincadas no poder financeiro que controla as instituições que constituem o referido campo. Por fim, o presente segmento examina a problemática decorrente das lógicas neocoloniais e neo-patriarcais, com suas clivagens de género, raça, cor, etnia e procedência, a determinar os obstáculos com os quais a migrante será confrontada no seu destino. Agindo em um contexto já tão rarefeito, tais questões permitem-nos vislumbrar o lugar, não raro marcado por isolamento e ostracismo profissional, da mulher artista migrante no mundo da arte ocidental[44].

---

[42] "Um quarto só para si", na tradução portuguesa. Editora Relógio D'Água. Uma edição recente, de 2019, da L&PM Editora recebeu o título "Um quarto só seu." Trabalhamos com a edição brasileira de 1985, "Um teto todo seu", da Editora Nova Fronteira.

[43] Virginia Woolf (Londres 1882 - Lewes 1941). Autora feminista, uma das mais importantes escritoras inglesas do século XX.

[44] Premissa que poderia a princípio ser aplicada também ao artista migrante do sexo masculino, assim como às mulheres artistas locais. Entretanto, o problema aqui adereçado dificilmente permanece conformado ao género e à raça/procedência neutras, e veremos que a mulher artista migrante será confrontada, ao mesmo tempo, com as questões de género, cor e procedência durante toda a sua jornada. (nota da autora)

Figura 25. Neyde Lantyer. *Anonymous was a [Migrant] Woman*, 2019. Serigrafia sobre tecido.

"Anonimato" é uma palavra derivada do grego que significa a condição ou atributo do que é anónimo, sem nome, sem assinatura, oculto (LÉXICO, sd). Uma pesquisa nos dicionários encontrados na internet[45] apresenta-nos um apanhado de definições para os termos, tais como: que não foi nomeado, que não se destaca ou não é destacado, desprovido de autoria (ex: carta anónima); que não tem fama; pessoa desconhecida. São referências que, de uma maneira geral, convergem para a ideia de "não-identificado", multiplicando-se em sentidos afins, como

[45] Há uma grande concentração de referências vinculando os referidos vocábulos à problemáticas da própria internet: "relativo à privacidade e liberdade"; "pessoa não identificável, que não pode ser alcançada ou não pode ser rastreada"; "obscuridade ou a qualidade ou estado de ser ou estar obscuro". Eventualmente, o Google nos conduz também aos hackers-ativistas mascarados *Anonymous*, surgidos nos movimentos *Occupy Wall Street* e *99 Percent*, que questionaram o Capitalismo durante a crise de 2010. / Anonymous / Occupy / 99% / (CAPTAIN, 2011)

desconhecido, impessoal, incógnito, ignorado, ignoto, obscuro. Mais adiante, tais sentidos descortinam-se numa lista de sinónimos relativos a segredo e ocultação, a exemplo de coberto, críptico, desaparecido, discreto, escondido, mascarado, oculto, secreto (ORIGEM DA PALAVRA, sd). Ademais, há também os sentidos diretamente relacionados à exclusão social, que, curiosamente, assumem tons pejorativos, como joão-ninguém, zé-ninguém, popular, borra-botas, e, por fim, simplesmente o sentido de estranho e de outro, como alienígena e estrangeiro (DICIONÁRIO DE SINÓNIMOS, sd). Todavia, ao relacionamos a busca às estudos de género, os resultados adquirem contornos mais contundentes, nos conduzindo diretamente ao nicho do debate feminista. Não por acaso. A associação da opressão da mulher aos termos "anónimo" e "anonimato" deve-se à escritora inglesa Virginia Woolf e seu ensaio "Um teto todo seu" (1929), publicado em 1929, que resultou de duas palestras proferidas pela autora a jovens universitárias nas faculdades femininas de Newnham e Girton da Universidade de Cambridge, no ano anterior. Convidada para falar sobre o que faltava às mulheres para que se dedicassem à escrita, Woolf desenvolveu suas reflexões sobre as limitações historicamente impostas àquelas que um dia ambicionaram tornar-se escritoras, falando, por conseguinte, de todas as mulheres com ambições intelectuais e artísticas silenciadas pelo patriarcado.

> *Quando lemos sobre uma feiticeira atirada às águas, uma mulher possuída por demónios, uma bruxa que vendia ervas, ou até sobre um homem muito notável que tinha mãe, penso então estarmos na trilha de uma romancista perdida, uma poetisa reprimida, de alguma Jane Austen muda e inglória, alguma Emily Brontë careteando pelas estradas, enlouquecida pela tortura que o talento [reprimido] lhe impunha. De facto, me arriscaria a supor que Anónimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher.*
>
> (WOOLF, 1985, p. 59)

Por volta do século XVI,

> Qualquer mulher nascida com grande talento teria certamente enlouquecido, se matado, ou acabado em alguma cabana isolada, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. (…) Caso sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado (…) e [caso fosse publicado] sem dúvida sairia sem assinatura" (IDEM).

Proferidas numa época em que os estudos de género ainda não existiam, as palavras de Woolf foram essenciais para jogar luz sobre o silenciamento das mulheres do passado, servindo para descortinar os obstáculos ainda enfrentados pelo sexo feminino no campo das letras e, por extensão, no correlato campo das artes. A posição das escritoras - tanto quanto a das artistas - era tão desfavorável que poucas puderam criar e do pouco que criaram, muito se perdeu - e é possível

que uma parte do que produziram, como Woolf sugere, tenha sobrevivido sob o selo "Anónimo"[46].

Uma estratégia assumida por algumas dessas escritoras foi publicar sob pseudónimos masculinos, como Currer Bell[47], George Eliot[48] ou George Sand[49]. Houve também aquelas cujas obras foram apropriadas pelos homens, especialmente os maridos. Foi o caso da espanhola María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974) "uma voz rica, prolífica e incansável, escrevendo ao longo de sua vida sob o nome de seu marido, o suposto escritor Gregorio Martínez Sierra" (RODRIGO, 1992). Ou o caso da pintora americana Margaret Keane (n. 1927), aprisionada pelo marido para que produzisse os quadros que ele assinava e que lhe renderam (a ele) lucro e sucesso (RONSON, 2014). Assim como a revelação recente de que Wolfgang Mozart tinha uma irmã, também música e compositora que, segundo textos críticos da época, era tão ou possivelmente ainda mais talentosa que ele e que foi impedida de continuar tocando, ao atingir a maioridade[50]. Segundo a compositora e pesquisadora Sylvia Milo, Nannerl Mozart transcreveu as composições do irmão quando ele ainda não sabia escrever, e pode ter sido a autora de várias delas (MILO, em DUCA, 2015).

> *A glória maior da mulher é não ser falada, disse Péricles, ele próprio um homem muito falado.*
>
> (WOOLF, 1985, p. 60)

Ironicamente, a existência obscurecida de Nannerl Mozart espelha a irmã fictícia de William Shakespeare, imaginada por Woolf (IBDEM, pp. 56, 59 e 65) para ilustrar a impossibilidade de uma mulher talentosa ter o mesmo destaque que um homem, até então. O génio e o sarcasmo com que a autora abordou a problemática atravessaram o século XX e reverberam ainda hoje, nas ações do coletivo

---

[46] Talvez ainda possam ser resgatados, através de uma investigação mais apurada por pesquisadoras dedicadas a encontrar o rastro de mulheres ocultadas e excluídas dos espaços de criação e reconhecimento (nota da autora).

[47] Pseudônimo da romancista e poetisa inglesa Charlotte Brontë (1816-1855), a mais velha das três irmãs Brontë, que sobreviveram até a idade adulta, e cujos romances se tornaram clássicos da literatura inglesa. (WIKIPEDIA)

[48] Pseudônimo de Mary Ann Evans (1819-1880), romancista, poetisa, jornalista, tradutora inglesa e uma das principais escritoras da era vitoriana. (WIKIPEDIA)

[49] Pseudônimo de Amantine Lucile Aurore Dupin (1804-1876), romancista, memorialista e jornalista francesa. (WIKIPEDIA)

[50] Ambos excursionaram juntos pela Europa e, na ocasião, Nannerl foi aclamada pelo enorme talento em textos críticos. Aos 18 anos foi impedida de continuar a tocar pelo pai, pois seria, para uma mulher, a "idade de casar". ("É tão claro, quando você estuda história do ponto de vista da mulher, que não temos o quadro completo" (MYLO, 2012, tradução nossa).

americano Guerrilla Girls[51], dedicado, desde os anos 1980 a denunciar a exclusão das mulheres dos espaços institucionais da arte contemporânea. O manifesto denominado “As vantagens de ser uma mulher artista” (Figura 26) dialoga diretamente com trechos de “Um teto todo seu”, num claro tributo a Woolf, lembrando as citações de homens famosos trazidas pela escritora, sobre a “vocação" das mulheres para a discrição e o anonimato: “A publicidade das mulheres é detestável. [As mulheres] não se interessam pelo vigor da fama tanto quanto os homens. O desejo de se ocultar ainda as possui. O anonimato corre-lhes nas veias.” (WOOLF, 1985, p. 60)

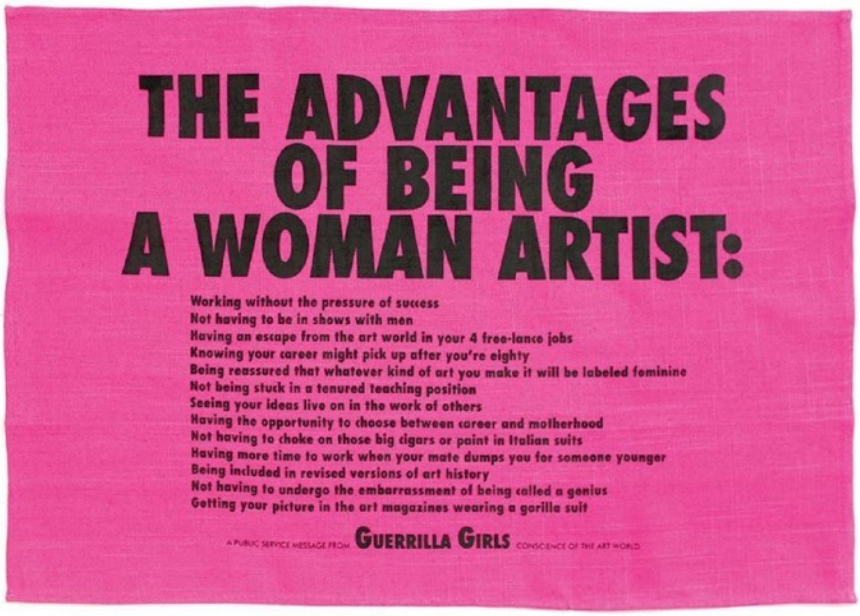


Fig. 26. Guerrilla Girls. *The advantages of being a woman artist*, 1988. Impressão em tecido, reprodução. Sem indicação de créditos. Fonte: https://shop.tate.org.uk/guerrilla-girls-the-advantages-of-being-a-woman-artist-tea-towel/19007.html

As vantagens de ser uma mulher artista:

Trabalhar sem a pressão do sucesso (...);
Saber que sua carreira talvez engrene depois dos oitenta anos;
Ter a certeza de que qualquer tipo de arte que desenvolva será classificado como feminino;
Ver suas ideias perpetuadas no trabalho de outros;
Poder escolher entre sua carreira e a maternidade;
Não precisar tossir fumando aqueles charutões ou pintar vestida em ternos italianos;

[51] Guerrilla Girls. Grupo anônimo de artistas feministas, dedicadas à luta contra o sexismo e o racismo no mundo da arte, formado em Nova York, em 1985. (ROINE, 2019)

Ter mais tempo para trabalhar quando seu companheiro lhe abandonar por alguém mais jovem (...);
Não ter que passar a vergonha de ser chamada de génio (...).

(GUERRILLA GIRLS, 1988)

2.1 O QUARTO

Uma mulher deve ter dinheiro e um quarto só seu se quiser escrever ficção.

(WOOLF, 1985, pp. 123, 129, 133)

Ao sugerir que as prateleiras das bibliotecas guardam, sob a rubrica de "Anónimo", o inventário das escritoras silenciadas, Woolf reivindicava o direito à nomeação e ao reconhecimento e, por extensão, à autonomia pessoal e à própria existência criativa, historicamente negados ao sexo feminino. A aparentemente prosaica afirmação de que as mulheres precisavam de dinheiro e de um espaço próprio de trabalho[52] para se poderem dedicar à escrita (WOOLF, 1985, pp. 123, 129, 133), algo banal mas a que poucas tiveram (e têm) acesso, desnuda a problemática da opressão financeira, na base de outras formas de opressão que continuam impactando a posição das mulheres ao redor do mundo. Ao intitular seu ensaio com a trivial necessidade de um quarto próprio (um estúdio próprio, no caso da artista), Woolf sintetiza o universo feminino represado e a destituição de poder das mulheres através da história. Sua fala/texto constitui-se num clamor pelo direito de as mulheres existirem como autoras e artistas.

É através de um número de perguntas retóricas que a autora reflete sobre a problemática da opressão financeira, entre elas: "Que efeito exerce a pobreza na mente, e que efeito exerce a riqueza na mente?" (WOOLF, 1985, p. 31); "Que efeito tem a pobreza na ficção? (…) Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?"[53] (IDEM, p. 33) Porém, é num trecho muito pessoal de sua fala que Woolf consegue ser ainda mais pungente, ao relatar que foi apenas quando passou a receber uma renda vitalícia herdada de uma tia falecida que se pôde dedicar inteiramente à escrita: "É impressionante a mudança de ânimo que uma renda fixa promove." (IBDEM p. 46) "Nenhuma força no mundo pode arrancar-me minhas quinhentas libras anuais. Comida, casa e roupas são minhas para sempre. (…) Mas o que permanece ainda em mim (…) é o veneno do medo e da

[52] Presente já do título do livro "Um teto todo seu"/ "Um quarto só seu" / "Um quarto só para si." / "A room on one's own".

[53] Lembremos que o questionamento é de 1929. Ela relata que, 50 anos antes, na Inglaterra, por lei, as mulheres não podiam possuir nenhum centavo seu. Só os homens podiam ter posses. (WOOLF, 1985).

amargura (…) por fazer um trabalho que não queria fazer e fazê-lo como uma escrava, lisonjeando e adulando. (…) Cessam não apenas o esforço e o trabalho árduo, mas também o ódio e o ressentimento. Não preciso odiar homem algum: ele não pode ferir-me. Não preciso bajular homem algum: ele nada tem a me oferecer." (WOOLF, 1985, p. 46).

Figura 27. Rosana Paulino. *Backstage*, 1997. Imagem transferida para tecido, bastidor e linha de costura. Créditos: © Rosana Paulino. Fonte: https://www.rosanapaulino.com.br/

Ao revisitarmos "Um quarto só seu" e considerando a distância que o separa dos dias atuais, desejamos questionar até que ponto as condições desveladas por Virginia Woolf estão de fato ultrapassadas. Se muito foi conquistado pela luta feminista até aqui, a posição das mulheres permanece mergulhada no passado em muitas partes do mundo, em pleno século XXI, e mesmo no Ocidente ainda há um longo caminho a trilhar para que as desigualdades vigentes entre os géneros sejam aplacadas. Num momento em que a internet democratizou o direito à voz e ao nome, sem, entretanto, ter criado mecanismos democráticos para que tais vozes e identidades sejam ouvidas e reconhecidas, o anonimato das mulheres e demais minorias sociais foi substituído por formas modernas de ocultação, invisibilidade e ostracismo. Enquanto isso, a exclusão, que atinge de forma impiedosa os sujeitos subalternos (SPIVAK, 2014) da sociedade, entre eles, mais uma vez as mulheres e os indivíduos racializados, segue "privando-as/os do que mais desejam

e do que mais carece o ser humano: reconhecimento, consideração e razão de ser (BOURDIEU, in FERNÁNDEZ, 2012, p. 20).”

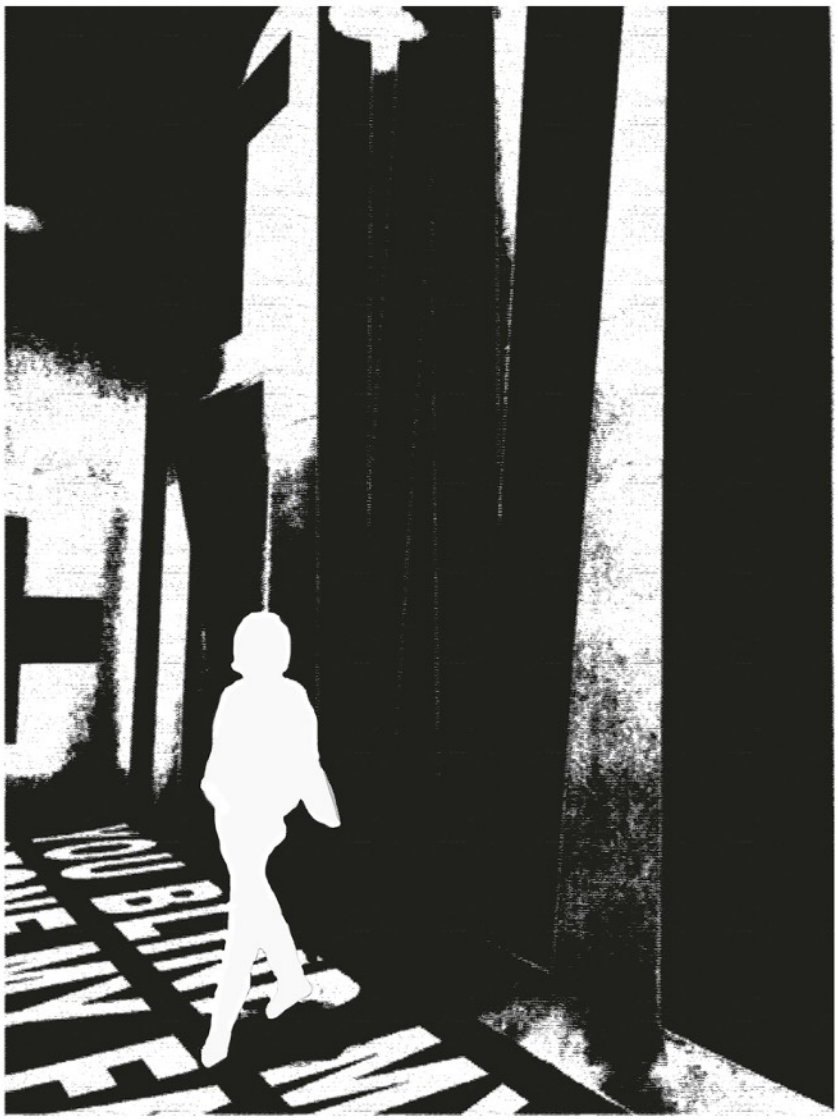


Figura 28. Neyde Lantyer. *Anonymous / Museum Views*, 2020. Fotografia e processos digitais.

Ainda que tantas novas autoras, teses e proposições façam hoje dos estudos de género um dos campos mais prolíficos das ciências sociais, as reflexões pioneiras da escritora inglesa estão longe de serem superadas, porque as condições sobre as quais discorreu também não o foram. Seus *insights* sobre os obstáculos enfrentados, em 1929, pelas mulheres no campo das letras, reverberam na abissal desigualdade de géneros persistente no campo das artes hoje, desnudando a desmedida desvantagem das mulheres artistas no lusco-fusco da contemporaneidade. Tendo conquistado um espaço impensado, no tempo de Woolf, com faculdades e academias de arte maioritariamente frequentadas por

alunas do sexo feminino, as mulheres permanecem secundarizadas nas instituições artísticas, onde as posições de poder são ocupadas preeminentemente por homens e, da mesma forma, as coleções de arte públicas e privadas estão abarrotadas por obras de artistas do sexo masculino, sendo o percentual reservado às mulheres enormemente desproporcional - dentre as quais, a presença das mulheres não brancas é praticamente inexistente[54] (WU, 2020). É assim porque ainda são os homens brancos que detêm o poder financeiro na sociedade e, com ele, o poder da crítica, especialmente nos países centrais e hegemónicos.

Figura 29. Helena Almeida. *Ouve-me*, 1979. Fotografia. Sem indicação de créditos. Fonte: https://bocabienal.org/en/

[54] Segundo campanha do National Museum for Women in the Arts, situado em Washington, USA, no "Janson Basic History of Western Art", uma espécie de almanaque introdutório à arte, popularmente conhecido apenas por "Janson", dos mais de 300 artistas listados, apenas 8% são mulheres, das quais apenas 1% são mulheres de cor (WU, 2020).

3. AS MULHERES TÊM QUE ESTAR NUAS PARA ENTRAR NOS MUSEUS?

As mulheres têm de estar nuas para entrar no MOMA?[55]

(GUERRILLA GIRLS, 1989)

A pergunta apareceu pela primeira vez nos anos 1980, em pósteres e panfletos (Figura 30) criados pelo coletivo Guerrilla Girls (ROINE, 2019), afixados e distribuídos por pontos estratégicos da cidade de Nova Iorque. Formado por mulheres artistas voluntariamente anónimas, o grupo protestava contra uma exposição organizada pelo Museum of Modern Art of New York, MOMA, que anunciava os "169 nomes mais significativos da arte contemporânea", dos quais, apenas 13 eram mulheres. As Guerrilla Girls foram as primeiras a denunciar publicamente a discriminação sexista no mundo da arte (BAUMANN, 2017, para. 4), usando suas características máscaras de gorila e promovendo ações que ainda hoje têm o poder de gerar incómodo no ambiente da arte contemporânea, mais de 30 anos depois.

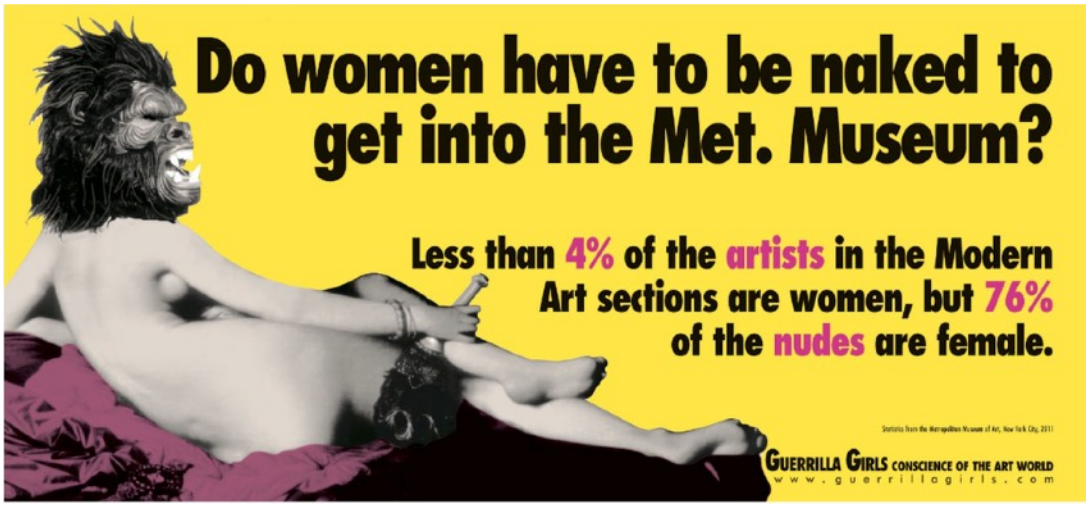


Figura 30. Guerrilla Girls. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* 1989. Póster. Créditos: © Guerrilla Girls. Fonte: https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793

> Uma das primeiras coisas que as Guerrilla Girls fizeram foi contar. Elas queriam descobrir quantas exposições individuais de artistas mulheres haviam sido realizadas nos principais museus dos Estados Unidos, quantas mulheres estavam em exibição nas galerias de arte e quanto elas receberam [para expor]. Os resultados foram alarmantes, (IDEM, para. 7)

[55] MOMA Museu de Arte Moderna de New York.

dentre eles, a constatação de que, no ano anterior (1985), apenas uma artista mulher tinha tido uma exposição individual nos principais museus americanos[56]. O póster a questionar o MOMA é mais um exemplo do diálogo desenvolvido pelo grupo com as questões lançadas 50 anos antes por Virginia Woolf, por meio de uma linguagem visual provocativa e um humor subversivo que, de certa forma, Woolf também usou. Num dos trechos de "Um teto todo seu", a escritora relata que se deu ao trabalho de percorrer as bibliotecas de Londres em busca das autoras do sexo feminino, mas o que encontrou foi uma profusão de obras de homens discorrendo suas mais diversas opiniões sobre as mulheres[57]: "Têm vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres em um ano? Têm alguma noção de quantos [destes] são escritos por homens? Estão cientes de serem, talvez, o animal mais discutido do universo?" (WOOLF, 1985, p. 32). Fenómeno paralelo foi observado pelas Guerrilla Girls nas exposições de arte:

> A ideia de que as mulheres por muito tempo estiveram presentes em obras de arte como corpos nus mas raramente como artistas levanta uma enorme questão sobre sujeito versus objeto. Nós realmente acreditamos que há um elemento de sexismo no tema de muitas obras de arte ocidentais. Está bem ali na obra de arte e nós queremos abrir esta conversa. (GUERRILLA GIRLS, in DAWSON, 2021, para. 2)

De facto, nos museus, a nudez feminina tem a proeminência que os trabalhos das mulheres artistas jamais alcançaram. Dados coletados pelo grupo no Metropolitan Museum of New York, na época, demostraram que menos de 5% das obras nas coleções públicas do departamento de arte moderna daquela instituição tinham sido produzidas por artistas mulheres, enquanto 85% dos nus expostos eram femininos. (IBDEM, para. 5)

Com suas ações ruidosas e sua verve subversiva, as Guerrilla Girls são herdeiras de uma movimentação que se gestou na arte durante 1960 e 1970, circunscrevendo o trabalho de um número de artistas[58] que problematizaram a posição de subalternidade silenciosa e objetificada ocupada pelas mulheres na sociedade. Entre as obras da primeira geração das artistas feministas, a colagem da artista performática e gravadora americana Mary Beth Edelson, intitulada "Algumas Mulheres Artistas Americanas Vivas / Última Ceia" (Figura 31),

---

[56] Os museus pesquisados pelo grupo foram o Guggenheim (Solomon, R. Guggenheim), o Metropolitan Museum of Art, o MOMA (Modern Art Museum of New York) e o Whitney Museum.

[57] "O sexo e sua natureza bem poderiam atrair médicos e biólogos; mas era surpreendente e de difícil explicação o fato de que o sexo — quer dizer, a mulher — atrai também ensaístas agradáveis, romancistas desonestos, rapazes com diploma de licenciatura em letras, homens sem diploma algum, homens sem qualificação aparente, salvo o fato de não serem mulheres. Alguns desses livros eram, a julgar pela aparência, frívolos e jocosos; mas muitos, por outro lado, eram sérios e proféticos, moralistas e exortatórios. A mera leitura dos títulos sugeria inumeráveis diretores de escolas, inumeráveis clérigos subindo em suas tribunas e púlpitos e arengandos com uma loquacidade que em muito ultrapassava o tempo habitualmente concedido a tal discurso sobre este assunto. Era um fenômeno extremamente estranho, e, aparentemente — nesse ponto, consultei a letra M — um fenômeno restrito ao sexo masculino. As mulheres não escrevem livros sobre os homens." (WOOLF, 1985, trecho).

[58] À exemplo de Judy Chicago, Valie Export, Miriam Schapiro, Mary Beth Edelson, Barbara Kruger, Niki de Saint Phalle, Marcos Escobar, Alexis Hunter e Ana Mendieta, entre outras.

tornou-se um ícone do movimento. A obra recria a pintura de Leonardo da Vinci com rostos de mulheres artistas, como Yoko Ono, Louise Bourgeois e Helen Frankenthaler, representando os discípulos, e Georgia O'Keeffe ocupando o lugar de Jesus Cristo. Articulando-se ao movimento feminista que se alargava na sociedade para questionar a invisibilidade feminina no campo das artes, o movimento das artistas ganhou corpo, capitaneado por nomes como o da norte-americana Judy Chicago[59]. Pioneira no cruzamento de arte com estudos de género e activismo, Chicago criou "The Diner Party" (Figura 32), representando um enorme banquete cerimonia, com uma mesa posta para 39 lugares destinados a 39 mulheres místicas e históricas. A obra leva os nomes de outras 999 mulheres inscritos em ouro no piso abaixo da mesa triangular que a compõe. O trabalho representa a história simbólica das mulheres e é considerado a primeira obra de arte épica feminista (HIJAZI, 2018).

Fig. 31. Mary Beth Edelson. *Some living America Women Artists, Last Supper*, 1972. Poster, offset litografia. Créditos: Mary Beth Edelson e David Lewis. © Ben Heyer. Fonte: https://www.artbasel.com/stories/mary-beth-edelson-david-lewis?lang=en

[59] Judy Chicago (n. Chicago, USA 1939) Artista feminista americana, conhecida por suas grandes peças de instalação de arte colaborativa que examinam o papel das mulheres na história e na cultura. Chicago fundou o primeiro programa de arte feminista nos Estados Unidos na California State University Fresno (anteriormente Fresno State College).

Figs. 32. Judy Chicago. *The Dinner Party*, 1974-1979. Instalação. Brooklin Museum of Art. Créditos: © Jong Heon Martin Kim. Fonte: https://espresso.economist.com/445dc1bd2498d250b1a65a9bbe4bb5d9

Chicago liderou a criação do primeiro programa de estudos feministas na arte[60] e organizou, com Miriam Shapiro[61], a exposição *Womanhouse*, a primeira exibição pública de arte feminista, reunindo 17 projetos que ilustravam as experiências discriminatórias vividas pelas mulheres no cotidiano, a ecoar os clássicos "O Segundo Sexo" de Simone de Beauvoir (1949) e A Mística Feminina" de Betty Friedan (1963). Várias outras artistas[62] inscreveram seus nomes na história do movimento, identificado hoje como Feminista Avant-Garde ou Radical Feminista, ou ainda Mulheres Radicais nas Artes, que se estendeu até ao final dos anos 1970. O surgimento das Guerrilla Girls no período seguinte foi crucial para reavivar este movimento e tornar amplamente visível a longamente ignorada desigualdade de géneros no campo da arte. Replicados e repercutidos pelas novas gerações de

[60] Feminist Art Program, criado em 1970, no Fresno State College, transferido mais tarde para o California Institute for the Arts. (WIKIPEDIA)

[61] Mirian Shapiro (1923 Toronto, Canadá - 2015 Hampton Bays, New York, United States), artista canadense radicada nos Estados Unidos, pintora, escultora, gravadora e pioneira da arte feminista. (WIKIPEDIA)

[62] Judy Chicago, Valie Export, Mary Beth Edelson, Barbara Kruger, Niki de Saint Phalle, Marcos Escobar, Alexis Hunter e Ana Mendieta, entre outras.

mulheres artistas, as ações do grupo geraram uma pressão crescente, que acabou por forçar importantes instituições a organizar exibições mais representativas do sexo feminino, como também a ampliar a presença das mulheres e de outras minorias sociais em suas coleções.

Figura 33. Cindy Sherman. *Untitled Film Still #10*, 1979. Fotografia. Créditos: © Cindy Sherman e Metro Pictures, New York. Fonte: https://www.moma.org/collection/works/56555

> *Tenho me saído bem na carreira, mas, ao mesmo tempo, não há comparação com meus colegas do sexo masculino ... porque são eles que mandam no galinheiro ... do capitalismo. Eles ainda são o padrão de referência para as coleções de museus e do mercado.* [63]
>
> (OPIE, in HALPERIN & BURNS, 2019, para. 5)

Tais iniciativas têm sido tão essenciais quanto insuficientes. A presença das mulheres artistas continua drasticamente inferior à dos seus colegas do sexo masculino em museus, galerias, casas de leilão, nas grandes coleções, premiações e destaques. Paradoxalmente, o grande número de mulheres nas academias de arte ou actuando como artistas, numa época em que a presença feminina nas artes há muito não é mais um tabu, escamoteia e oculta tal abismo. Para a socióloga norte-americana Taylor Whitten Brown, "Não é difícil compreender as origens dessa

63 A americana Catherine Opie (n. Ohio, USA 1961) é uma das mulheres fotógrafas mais colecionadas por museus.

desigualdade, visto que as mulheres foram proibidas de exercer a profissão e a formação artística até a década de 1870. Porém, desembaraçar as razões pelas quais essa assimetria persiste hoje é mais difícil (tradução nossa)". (BROWN, 2019, para. 2). A autora lista uma série de hipóteses para a persistência do problema:

> *Differences in gallery representation; the cultural biases of art interpretation; the cliché of the art world "bad boy"; the sexism of aging; the imbalanced weight of parenthood; the proportion of curators, collectors, and gallery representatives who are female; and the lack of assertiveness (SIC) among female artists have all been proposed as hypothetical causes. They are probably all correct, to some degree or another.* (IBDEM).[64]

Figura 34. Sarah Maple. *Women artists do not exist*. Técnica mista, Créditos: © Sarah Maple. Fonte: https://www.sarahmaple.com/

[64] "A diferença [entre homens e mulheres] na representação das galerias, os preconceitos culturais de interpretação da arte, o [fascínio] do mundo da arte pelo clichê do *bad boy* [ou *infant terrible*], o sexismo quanto ao envelhecimento [feminino], o peso desequilibrado da maternidade, a proporção de curadores, colecionadores e representantes de galerias que são [ou não são] mulheres ou a falta de assertividade entre as artistas femininas (sic), todas têm sido propostas como causas. Provavelmente estão todas corretas de uma forma ou de outra." (BROWN, 2019, tradução nossa).

Entretanto, tais hipóteses falham ao não escrutinar, por trás dos pontos listados, as questões estruturais das quais se constituem as sociedades capitalistas e todo o arcabouço patriarcal que as sustenta, agindo de forma invisível em várias dimensões das relações sociais (BEAUVOIR, 1949). Tomados como consequência "natural" de uma suposta inferioridade intrínseca, a secundarização e subjugação do sexo feminino (assim como das demais minorias sociais, raciais, étnicas e de género), são parte da estrutura de sustentação do próprio sistema, a despeito das lutas feministas[65] e de todos os avanços que as mulheres conquistaram na sociedade.

Fig. 35. Jenny Holzer. *Money creates taste*, 1982. Instalação no espaço público. Créditos: @oldworldwisdom Fonte: https://oldworldwisdom.tumblr.com/post/2735723067/jenny-holzer-money-creates-taste-1982

[65] O Feminismo pode ser compreendido como uma gama de movimentos sociais e políticos e ideologias que visam definir e estabelecer a igualdade política, econômica, pessoal e social dos sexos. "Tendo tido seu início no final do século XVIII - embora sem ainda adotar esse nome - o Feminismo é um movimento social e político que envolve a consciência das mulheres da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto dentro do patriarcado em suas diferentes fases históricas e modelo de produção, movendo-as à ação pela libertação de seu sexo com todas as transformações da sociedade que isso requer." (El feminismo como Movimiento Social, in Mujeres En Movimiento. mx)

3.1. HOMENS BRANCOS SUPER RICOS

But in actuality, as we all know, things as they are and as they have been, in the arts as in a hundred other areas, are stultifying, oppressive, and discouraging to all those, women among them, who did not have the good fortune to be born white, preferably middle c1ass, and above all, male. The fault lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles, or our empty internal spaces, but in our institutions and our education--education understood to include everything that happens to us from the moment we enter this world of meaningful symbols, signs, and signals. [66]

(NOCHLIN, 1971, p.5)

Existem formas de opressão e dominação que se tornam invisíveis.

(FOUCAULT, 1979)

O Capitalismo, em sua fase neoliberal atual, associada a um mercado livre e autorregulado - sem a interferência do estado - e voltado para a maximização dos lucros, é um sistema altamente competitivo, fortemente hierarquizado e profundamente desigual. Nessa correlação de forças dominada pelo capital financeiro, os orçamentos globais para as artes continuam a crescer, voltados para as esferas lucrativas do setor, enquanto "sinais de alarme alertam sobre a precária posição socioeconómica das/os artistas (HESTERS, 2019, p. 8). A demanda por políticas que garantam inclusão da grande maioria de artistas que ocupam as posições mais vulneráveis, especialmente as mulheres e os sujeitos racializados, assim como as demais minorias sociais, tem sido gerenciada por esse mesmo sistema com redução de financiamento e de apoio estatal. Foi o que vimos acontecer na recente crise do Capitalismo, ocorrida no final da primeira década deste século, que levou vários países a reduzir drasticamente o financiamento de seus setores artístico-culturais[67]. Na Holanda, sob um governo de forte orientação neoliberal, os subsídios para a arte e a cultura, que costumavam ser amplos, sofreram um corte de 60%, em 2013. Da mesma forma, na Bélgica, registrou-se

---

[66] "*Na verdade, como todos sabemos, as coisas como são e como têm sido, nas artes como em uma centena de outras áreas, são estultificantes, opressoras e desanimadoras para todos aqueles - dentre os quais, as mulheres - que não tiveram a sorte de terem nascido brancos, de preferência de classe média e, acima de tudo, homens. A culpa não está nas nossas estrelas, nos nossos hormónios, nos nossos ciclos menstruais ou nos nossos espaços internos vazios, mas nas nossas instituições e na nossa educação - incluindo tudo o que acontece connosco desde o momento em que entramos neste mundo de símbolos significativos, signos e sinais*." (NOCHLIN, 1971, tradução nossa).

[67] Na Holanda, por exemplo, em 2013, os subsídios para a arte e a cultura foram reduzidos 60% e muitos artistas e organizações ficaram sem fundos (nota da autora).

uma significativa redução no financiamento ao setor das artes visuais, entre os anos de 2006 e 2017 (IDEM, p. 26).

> *The miracle is, in fact, that given the overwhelming against women, or blacks, that so many of both have managed to achieve so much sheer excellence, in those bailiwicks of white masculine prerogative like science, politics, or the arts.*[68]
>
> (NOCHLIN, 1971, p.5)

Fig. 36. Joseph Beuys. *Kunst is Kapital*, 1980. Serigrafia sobre ardósia e madeira. Créditos: Edizioni Factotum-Art, Verona. Fonte: https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1071-2/714-joseph-beuys.html

Não podemos perder de vista que o campo da arte, assim como os campos da política, das ciências e do pensamento, é dos mais disputados e hierarquizados das sociedades capitalistas, o que quer dizer que é marcado por forte dominação masculina (NOCHLIN, 1971). Entretanto, diferenças importantes distinguem a arte de seus campos correlatos. Enquanto os demais têm sua natureza vinculada às universidades, fundações e institutos sem fins lucrativos, estão situados predominantemente na esfera pública e são financiados por meios estatais - ressalvando-se as especificidades do campo da ciência, disputada financeiramente

68 "*O milagre é, de facto, que diante da opressão contra as mulheres ou contra os negros, tantos de ambos tenham conseguido tanto por pura excelência, naqueles redutos da prerrogativa masculina branca, como a ciência, a política ou as artes"* NOCHLIN, 1971, p. 5, tradução nossa)

por grandes conglomerados económicos e tecnológicos - a arte, por sua vez, é um campo minimamente subsidiado. Caracterizado pela produção de agentes autónomos (os artistas) não-diretamente remunerados, cuja posição em geral é extremamente vulnerável (HESTERS, in NIBBELING, 2021, para. 7) contraditoriamente, é um dos campos mais elitizados da atividade financeira e da sociedade. Tornadas ativos[69], obras de arte são negociadas como investimento - remetendo à obra "Kunst is Kapital" (Arte é Dinheiro), do artista alemão Joseph Beuys (Figura 36) - alcançando preços astronômicos nas bilionárias casas de leilão e galerias especializadas. Trata-se de um mercado exclusivo, a girar em torno da produção de um grupo reduzido de artistas, quase que exclusivamente, do sexo masculino. Seja na Europa, nos Estados Unidos da América ou na China, onde estão situadas as mais importantes operadoras desse mercado, a arte revela-se um campo dominado por homens brancos ricos, cujo poder controla as grandes coleções nas quais os artistas homens brancos predominam. (ARTPRICE, 2019, sem autoria).[70]

Figura 37. Barbara Kruger. *A rich man's jokes are always funny*, 2011. Instalacão. Créditos: © Brandon Shigeta for Hypebeast. Fonte: https://hypebeast.com/2011/5/barbara-kruger-l-m-arts-exhibition-recap

[69] Produtos, bens, propriedades, assets, holdings (nota da autora).

[70] Sendo, por sua vez e de igual maneira, quase que exclusivamente branco, masculino e rico, o mercado financeiro é dos campos onde a exclusão das mulheres é das mais acentuadas e o bilionário mercado de arte, uma de sua seções mais exclusivas. Tendo seu poder distribuído entre algumas poucas e tradicionais casas de leilão, situadas entre New York, Londres e Hong Kong, onde encontram-se suas principais operadores - Sotheby, Christie e Philips - cujo "posicionamento estratégico garante o domínio sobre todos os seus concorrentes, permitindo-lhes satisfazer simultaneamente a procura americana, europeia e asiática," suas negociações giram maioritariamente em torno dos mesmos nomes. "Impulsionados por uma sólida demanda internacional, os artistas americanos dominam o alto mercado, seguidos pelos chineses, apoiados pelo seu efervescente mercado doméstico." / Vale ressaltar o crescimento do mercado chinês, com o surgimento de casas de leilão e com a preferência por artistas jovens - maioritariamente do sexo masculino. (ARTPRICE, 2019)

Wealthy men in particular tend to have a lower regrard for art by women.[71]

(HALPERIN & BURNS, 2019, para. 27)

Ano após ano, nas listas que figuram os preços mais altos alcançados no mercado de arte, todas as posições são ocupadas por artistas homens. A pintora inglesa Jenny Seville furou a lista de 2018, ironicamente com um trabalho de cunho feminista (GOLDFINE, 2018), atingindo o valor mais alto alcançado por uma mulher artista viva (IDEM) - nove vezes inferior ao atingido, no mesmo ano, pelo americano Jeff Koons, o artista vivo mais caro do mundo[72]. A verdade é que, nas palavras da jornalista especializada Jael Goldfine, "nem mesmo as lendárias artistas mulheres já mortas são avaliadas sequer próximo de artistas homens mais jovens e vivos" (IBDEM). E embora tenham dobrado na última década, segundo o canal Artnet[73], as vendas totais de artistas mulheres, vivas e mortas, ainda são inferiores às vendas de Pablo Picasso sozinho (HALPERIN & BURNS, 2019). O problema pode ser melhor dimensionado através dos resultados de uma pesquisa realizada entre 2008 e 2019 pelos canais especializados em mercado de arte, *In Other Words* e *Artnet News*[74], segundo os quais as obras de artistas mulheres representam apenas 2% das vendas das casas de leilão de arte, em bilhões de dólares. São dados que nos permitem concluir, com as palavras de Goldfine (2018, para. 4), que "o mercado de arte, de forma esmagadora, vê mais valor no trabalho produzido por homens". Para ela, "as mulheres e suas ideias valem menos para a nossa sociedade, algo que é brutalmente quantificado no mundo da arte" (IBDEM).

O esforço para compreender um mercado cujas excentricidades e disputas se encontram tão distantes da realidade da esmagadora maioria das/os artistas, faz sentido para que possamos assimilar o quadro macro de uma problemática da qual, como artistas, formamos a base. Ademais, segundo Goldfine, "Os fatos e números do mercado da arte também fornecem nuas e cruas evidências de quão profundos e em lenta mudança são os preconceitos da nossa sociedade" (GOLDFINE, 2018, para 7). Uma tentativa de imaginá-lo seria como conceber a alegoria de "um Carnaval capitalista para os ricos e poderosos (…) a

---

71 "Homens ricos têm um certo desprezo por obras de arte de artistas mulheres." (HALPERIN & BURNS, 2019, para. 27, tradução nossa).

72 A reportagem é de 2018, o ano em que Jenny Saville conseguiu o valor de 12.5 milhões de dólares por uma pintura que agora é a mais cara de uma mulher artista viva. O valor é menos de 14% do que o maior preço pago pelo trabalho de um artista homem vivo, uma escultura de autoria do americano Jeff Kroons. (GOLDFINE, 2018)

73 Artnet.com é um site do mercado de arte. É operado pela Artnet Worldwide Corporation, que tem sede na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, e é propriedade da Artnet AG, uma empresa alemã de capital aberto com sede em Berlim e listada na Bolsa de Valores de Frankfurt. (WIKIPEDIA)

74 Canais que reunem e analisam os dados de leilões internacionais, galerias importantes e da feira Art Basel (nota da autora).

retirar da esfera pública a arte que deveria ser vista por milhões, confinando-a em residências particulares para o desfrute de poucos da elite" (IBDEM).

Figura 38. Carrie Mae Weems. *Museums*, 2006. Fotografia. Créditos: © Carrie Mae Weems. Fonte: http://carriemaeweems.net/galleries/museums.html

> *Como em todas as esferas da vida, existem homens avaliando a arte de acordo com o valor de mercado, e não o estético. Por exemplo, eles podem se recusar a reconhecer o valor estético de um trabalho que não esteja à venda em uma grande galeria, ou podem escolher os artefactos que quiserem expor, ou escrever sobre obras selecionadas exclusivamente a partir dessas fontes.*
>
> (PIPER, 2020, pp. 31-32)

Por sua vez, os museus, que deveriam ser as instituições que ajudariam a regular e corrigir as distorções e desigualdades praticadas pelo mercado, estão cada vez mais dependentes financeiramente, restando-lhes pouco poder para fazer frente à

tal disparidade. “Os principais museus são patrocinados por colecionadores ricos e trabalham em estreita colaboração com as grandes galerias [ou seja, o mercado], produzindo intensas concentrações de poder” (HESTERS, 2019, p. 27). Dessa forma, é quase natural que sigam refletindo o mercado, senão por compartilharem os mesmos valores, por fortes razões financeiras. “Os museus dependem cada vez mais das doações de dinheiro e obras de arte de colecionadores super-ricos, geralmente homens brancos, que compram arte predominantemente criada por homens brancos”. São palavras de uma das Guerrilla Girls em entrevista recente. Para ela, tais instituições já não estão documentando a história da arte, mas sim a história da riqueza e do poder (BAUMANN, 2017, para. 16).

3.2. É AINDA PIOR NA EUROPA?

> *No coração do setor das artes estão as/os artistas, em toda a sua vulnerabilidade, como canários em uma mina de carvão.*
>
> (HESTERS, 2019, p. 9)

A expectativa a acalentar a artista seria que o abismo de género fosse menos dramático nos países ricos, com um panorama geral mais favorável às mulheres, mas as estatísticas atestam que não é bem assim, nem mesmo para as mulheres brancas locais. Uma pesquisa recente, realizada nos Estados Unidos, descobriu que, nos 18 mais importantes museus norte-americanos, as/os artistas representadas/os são 87% homens e 85% brancos[75] (TOPAZ, 2019). A possibilidade de que o quadro seja o mesmo ou ainda pior na Europa é plausível, como aventado pelas Guerrilla Girls, num póster mais recente: “É ainda pior na Europa?” (Figura 39). Em 2017, o coletivo escreveu mensagens para 383 diretores de museus europeus, convidando-os a responder 14 perguntas sobre diversidade em suas instituições. Apenas 1/4 respondeu ao questionário. As respostas recebidas (e as não recebidas), foram reveladas durante uma grande exposição na Whitechapel Gallery, em Londres, na qual o grupo apresentou as respostas e os nomes das instituições questionadas. O poster permaneceu pendurado durante 5 meses na fachada da galeria. “Com este projeto, queríamos colocar a questão: ‘Os museus hoje apresentam uma história de diversidade na arte contemporânea ou a história do dinheiro e do poder?’ (GUERRILLA GIRLS, 2017)

[75] O estudo foi conduzido por um grupo de matemáticos, estatísticos e historiadores da arte no Williams College (Chad M. Topaz, Bernhard Klingenberg, Daniel Turek, Brianna Heggeseth, Pamela E. Harris, Julie C. Blackwood, C. Ondine Chavoya), juntos com Kevin M. Murphy, curador sênior de Arte Americana e Europeia no Williams College Museum of Art, e Steven Nelson, professor de Arte Africana e Afro-americana na Universidade da Califórnia, em Los Angeles. (TOPAZ, C. M. et al, 2019).

A arte não pode ser reduzida ao pequeno número de artistas que venceram a competição de popularidade entre os grandes negociantes, curadores e colecionadores. A menos que museus e salas de arte exponham arte tão diversa quanto as culturas que afirmam representar, eles não estão mostrando a história da arte, estão apenas preservando a história da riqueza e do poder." (GUERRILLA GIRLS, 2017)

Fig. 39. Guerilla Girls. *Is even worse in Europe?* 2017. Pôster. Créditos: Whitechapel Gallery. Fontee: https://www.artsy.net/show/whitechapel-gallery-guerilla-girls-is-it-even-worse-in-europe?sort=partner_show_position

O cenário das artes visuais na União Europeia é bastante complexo, com quadros específicos nos diferentes países, sendo, portanto, arriscado fazer generalizações, na ausência de pesquisas que nos forneçam mais respostas. Todavia, as/os artistas vivendo e trabalhando em países do bloco vêm sendo confrontados com a crescente aliança entre os sectores das artes e o mercado, com consequências cada vez mais excludentes e desanimadoras. Segundo a socióloga Delphine Hesters (2019, p. 27), pesquisadora da posição das/os artistas na Bélgica, a precariedade socioeconómica das/os artistas tem se aprofundado bastante, e uma das causas do problema é o fato de que "a 'colaboração público-privada' que costumava apoiar diversos artistas se desintegrou, graças à supremacia do capital sobre os valores artísticos e civis". À medida que avança o paradigma neoliberal, avançam também tais alianças, desmantelando as políticas de apoio institucional que, durante décadas formataram o sector.

In short, beneath that growth, there is tension and inequality: Did the gap between the haves and the have-nots in the visual Arts grow larger? The fact that the market is growing does not mean that more artists are better off it.[76]

(DE WIT & JANSSENS, in HESTERS, 2019, p. 26)

Fig. 40. Debora di Robertis. *Miroir d'lorigine,* 2014. Performance-Protesto no Museu do Louvre. Créditos: © Debora di Robertis. Fonte: https://jeunescritiquesdart.org/2017/10/05/deborah-de-robertis-ou-lart-corporel-feministe-actualise/

Na Holanda, as/os artistas têm sido pressionadas/os a actuar numa perspetiva crescentemente comercial. Sob o entendimento de que é preciso gerar dinheiro para fazer jus ao recebimento de incentivos públicos-privados, as agências fundiárias têm condicionado a concessão de financiamento à assunção, pela/o própria/o artista, de uma parcela dos custos do projeto. Essa exigência acaba por fazer com que os reduzidos subsídios disponíveis sejam quase que exclusivamente direcionados às/aos artistas detentores de alguma reputação, que já atuam no mercado e têm relacionamentos no setor, dificultando ainda mais o acesso das/os artistas em geral e da artista migrante em particular, desengajada de vínculos institucionais ou comerciais.

[76] "*Em suma, por trás desse crescimento, há tensão e desigualdade: o fosso entre privilegiados e desprivilegiados nas artes visuais aumentou. O fato de o mercado estar crescendo não significa que mais artistas alcancem melhores posições*." (DE WIT & JANSSENS, in HESTERS, 2019, p. 26, tradução nossa).

Citada no primeiro capítulo deste estudo, a pesquisa cujos resultados concluíram que apenas 11% das/os artistas belgas conseguem viver do próprio trabalho artístico, mencionada por Hesters, é um instrumento importante para dimensionar o problema da falta de autonomia financeira da/o artista vivendo e trabalhando nos países ricos da Europa, nos tempos atuais. Se apenas 11% conseguem obter renda e autonomia financeira a partir da própria prática artística, as/os restantes 89%, como a própria pesquisa indica, sobrevivem mantidos pelo cônjuge, pela família ou por atividades laborais não relacionadas à área artística em que atuam. A desproporção é gritante. Embora a autora não tenha precisado género, muito menos a parcela de migrantes no referido universo, temos razões para suspeitar que, as/os artistas pesquisadas/os, a posição das mulheres e das minorias marcadas por cor, raça, etnia e procedência tende a ser das mais vulneráveis. Dessa forma, a aliança neoliberal vigente nos países ricos da Europa, a entrelaçar mercado e instituições, tem se mostrado desastrosa não apenas para as mulheres artistas migrantes e outras minorias, disputando um espaço de atuação, mas também para a própria arte e os ideais artísticos. A curadora brasileira Pollyanna Quintella, resumindo o problema, considera que

> Não é tão difícil medir os efeitos [do neoliberalismo na arte]: há cada vez menos apoio estatal e financiamento público para a produção artística e cada vez mais mercado. Há mais precarização e menos garantias; mais concorrência e menos articulação coletiva. Mais espetáculo e menos democracia." (QUINTELA, 2021, para. 2)

Parafraseando Simone de Beauvoir (1949), basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres e das minorias sociais sejam questionados.

4. TRIPLA NEGAÇÃO

> *O sujeito subalterno feminino encontra-se duplamente na obscuridade*.
>
> (SPIVAK, 2014, p. 17)

Se o mundo da arte eurocêntrico é um campo de batalha radicalizado pelo avanço do capitalismo neoliberal sobre as democracias e os ideais artísticos, no qual a posição das mulheres ainda é francamente subalternizada, a realidade com a qual a artista migrante será confrontada na sua chegada ao destino é ainda mais hostil. A artista e filósofa norte-americana Adrian Piper aponta diretamente o racismo, o isolamento, a competição, a rivalidade, o boicote e o ostracismo profissional sofridos pelas mulheres não-brancas no mundo da arte ocidental, no ensaio "A Tríplice Negação das Mulheres Artistas de Cor" (PIPER, 2020). O texto, quase

um manifesto, examina as várias camadas de exclusão sofridas pelas mulheres "de cor"[77], "simplesmente ignoradas ou censuradas como artistas, [vítimas de] uma prática racista que nunca foi protestada, como se sua exclusão fosse algo natural" (PIPER, 2020, p. 18). A problemática abordada por Piper, fala diretamente às mulheres artistas migrantes procedentes das regiões geopoliticamente periféricas do mundo, que lutam por espaço nos ambientes eurocêntricos do chamado "mundo da arte", no qual são mantidas invisíveis.

Figura 41. Nona Faustine. *White Shoes Series (From Her Body Sprang Their Greatest Wealth Wall-Street)*, 2013. Performance, Fotografia. Créditos: © Nona Faustine. Fonte: https://africanah.org/nona-faustine-white-shoes-project/

Em suas teorias sobre a dominação social, Pierre Bourdieu compreendeu a naturalização da exclusão de grupos sociais, "quando a cultura (e o sujeito) dominante é legitimada e assumida como superior e digna de ser seguida por todos", como um processo de violência simbólica (BOURDIEU, em FERNÁNDEZ, 2005). Tal afirmação ecoa Edward Said (1971) em sua obra "Orientalismo"[78], cujo conceito crítico se baseia na "presunção [imperialista] da superioridade ocidental" (IDBEM, 1971) e na invenção do estereótipo de

[77] Com a expressão "mulheres de cor", as feministas americanas unificaram em uma só categoria, como estratégia política, as mulheres de ascendência afro-americana, as indígenas, as hispânicas e as asiáticas, num termo que também é usado na Europa, mas que é polêmico no Brasil, onde o termo que unifica as pessoas não-brancas em uma só categoria, é "negra/negro" (PIPER, 2020).

[78] "O termo "orientalismo" denota o exagero da diferença, a presunção da superioridade ocidental e a aplicação de modelos analíticos clichês para perceber o "mundo oriental". Como tal, o Orientalismo é a fonte central das representações culturais imprecisas que formam as bases do pensamento ocidental e da percepção do mundo oriental, especificamente em relação à região do Oriente Médio." (SAID, 1971)

"oriente"[79] e do mundo oriental como "outro". Para Piper, tal estereótipo é responsável por criar o "falso pano de fundo da homogeneidade euroétnica, perpetuando o mito ideológico do status [das pessoas "de cor" como] minoria, do qual os racistas dependem para exercer suas estratégias de desempoderamento" (PIPER, 2020, p. 23). De facto, segundo Said, não há nada de misterioso ou natural na maneira como se formam essas classificações:

> A autoridade [ou poder] é formada, irradiada, disseminada; é instrumental, é persuasiva; tem status, estabelece cânones de gosto e valor; é virtualmente indistinguível de certas ideias que dignifica como verdadeiras, e de tradições, percepções e julgamentos que forma, transmite e reproduz (SAID, 1971, p. 49-50).

Figura 42. Jenny Holzer. *I am awake in the place were women die / Lustmord*, 1995-1996. Projeção em espaço público. Sem indicação de créditos. Fonte: http://24.media.tumblr.com/tumblr_m3q3o0iR541qa5dojo1_1280.jpg

[79] Oriente, a princípio Asia, Africa e Oriente Médio, é também usado na Europa para fazer referência às regiões periféricas, mesmo à America Latina que é, como compreendemos no Brasil, geograficamente ocidental (nota da autora).

Dessa forma, não há como pensar a exclusão de mulheres artistas migrantes e sujeitos racializados em geral no mundo da arte eurocêntrico sem adereçar a "outridade"[80], na qual tais sujeitos são confinados. Engendrado a partir de mecanismos de dominação social fincados na antiga ordem colonial, o estereótipo do "outro" age por meio de um sistema neocolonial de pensamento, hierarquia e autoridade que gesta, dissemina e persuade a separação/separabilidade, perpetuando a subalternidade de tais sujeitos. A curadora e teórica em cultura visual israelense Ariella Azoulay (2016) vê a posição marginalizada dos migrantes na metrópole como uma consequência da colonização e do imperialismo, sistemas de exploração e opressão que, segundo ela, destituíram os sujeitos da liberdade de exercer as atividades que costumavam exercer (ou que desejam exercer), e dos benefícios de lugar, status e recompensa pressupostos à tais atividades (AZOULAY, 2016, p. 349). Inviabilizados pela degradação de seu próprio lugar e status, tais indivíduos são forçados a tornarem-se trabalhadores, pagadores de taxas ou prestadores de serviço na metrópole [ou para a metrópole] (…) esses mesmos indivíduos quando fracassam, são penalizados como vagabundos, criminosos ou indigentes desviantes" (IDEM, p. 349).

Figura 43. Ana Mendieta. *Body tracks,1974*. Sem indicação de créditos. . Fonte: https://elephant.art/iotd/ana-mendieta-untitled-body-tracks-1974/

[80] Derivado de "Outro", alteridade. Qualidade do que é outro ou do que é diferente (PRIBERAM, 2021).

***

Figura 44. Juliana Notari. *Diva*, 2020. Interferência na paisagem. Créditos: © Juliana Notari. Fonte: https://www.facebook.com/juliana.notari

Todo colonialismo é a respeito de desposseção da terra, da linguagem, da cultura da identidade, da nação.

(DURAS, 1950)

Quando a escritora francesa, nascida na Indochina, Marguerite Duras[81] denunciou o sistema colonial francês, com seu livro "Uma barragem contra o Pacífico" (IBDEM), foi boicotada e considerada anti-patriótica na França. "A pérola do Império", como era considerado o sistema colonial francês na Indochina, seria "uma terra de bem-estar e prosperidade", segundo o senso

[81] Marguerite Duras (Gia Dinh Province 1914 - Paris 1996). Romancista, dramaturga, roteirista, ensaísta e cineasta experimental francesa, nascida na Indochina.

comum disseminado na metrópole. Frutos de idealização e propaganda, tais rótulos ocultavam uma realidade de racismo, humilhação e exploração brutal do trabalho das populações locais, assim como a prostituição das mulheres e meninas indígenas, como atesta o recente filme documentário "Pornotropic - Marguerite Duras e a ilusão colonial" (2020), de Nathalie Masduraud e Valérie Urreaque, que conta a história da escritora.

O filme reúne gravações nas quais Duras relata que os bordéis eram um traço onipresente das colônias francesas, onde as mulheres indígenas[82] eram forçadas a se prostituir para os homens brancos que chegavam sem família. Mesmo sendo de origem francesa, a escritora e sua mãe viviam na pobreza na Indochina, e sua posição de classe relegou-as a um estado de vulnerabilidade quase análogo ao das mulheres nativas indígenas, ante a exploração colonial. Para além do extrativismo da terra e da exploração do trabalho das populações nativas, Duras denunciou o colonialismo como intrinsecamente relacionado à exploração sexual e de género, um sistema que, segundo ela, visava a despossessão total do território e da população, tirando-lhes tudo: a terra, a língua, a cultura, a identidade, a nação" (DURAS, 1950).

Racismo e sexismo andam juntos.[83]

(PIPER, 2020, p. 20)

Ao escancarar a opressão de género e a exploração dos corpos femininos na colonialidade, o documentário "Pornotropic - Marguerite Duras e a ilusão colonial" auxilia-nos a compreender as lógicas com as quais as mulheres migrantes (étnicas/"de cor") procedentes de países com tal passado histórico serão marcadas pelas lógicas neocoloniais na metrópole e, por conseguinte, extensão, no próprio mundo da arte eurocêntrico. Segundo Adrian Piper (2020, p.22), os mecanismos que excluem as mulheres de cor na arte contemporânea não olham o artefacto ou o objeto artístico, mas àquela que o produziu, mirando-a através do filtro dos estereótipos raciais e de género. "Para a AMC (Artista Mulher de Cor), esse foco na pessoa e não na arte é particularmente problemático (…) porque transforma-a em pouco mais que um objeto enigmático, exótico [e sexualizado]" (PIPER, 2020, p. 22). As antigas marcas coloniais que conduziram a artista desde o seu país até o país de destino permanecem vivas no olhar que mescla as fantasias do exótico/sexualizado e do subalterno para desconsiderar suas aspirações artísticas e/ou intelectuais.

***

82 Chamadas "bed-servants" ou "serviçais de cama", in Pornotropic : Marguerite Duras et l'illusion coloniale'. Directed by Nathalie Masduraud, Valérie Urrea, 2020. Arte.

83 A ativista Kimberlé Crenshaw cunhou, em 1989, o termo interseccionalidade, que deu origem ao feminismo interseccional, que se refere à opressão ou discriminação da mulher por pertencer a diferentes categorias sociais, entre as quais gênero, raça, classe, etnia, deficiência, sexualidade, etc. (COASTON, 3019).

> *Pela primeira vez tenho uma grande retrospectiva num museu tão maravilhoso e significante. E eu [já] tenho 81 anos.*
>
> (YALTER em SEE ALL THIS, 2021)

Por fim, consideramos de grande importância problematizar a exclusão das artistas mulheres pela idade, como um dos aspectos da desigualdade de géneros. Diante do discorrido neste capítulo, é possível inferir que, de maneira geral, as mulheres artistas desenvolvem práticas solitárias, sem serem "notadas" pelas instituições ou pelo mercado. A passagem do tempo as segrega cada vez mais, alienando-as de diálogos, fundos e destaque, que o mundo da arte reserva, preferencialmente, aos "jovens talentos", a quem a maioria dos recursos é destinada. Por jovem talento, entende-se os artistas recém saídos da academia, entretanto o rótulo acaba por beneficiar artistas homens, jovens ou velhos, a quem o envelhecimento não afeta o sucesso. Tais artistas, são facilmente enquadrados no perfil do *enfant terrible,* um clichê longevo, que acompanha muitos pela vida, com todos os benefícios que proporciona. Para as artistas mulheres, o envelhecimento tende a invisibilizá-las ainda mais.

Recentemente, alguns nomes cronicamente relegados têm sido "descobertos" pelo mundo da arte, numa espécie de "reparação". Trata-se de artistas que vêm trabalhando ininterruptamente há décadas, ignoradas todo esse tempo, a exemplo das inglesas Rose Wylie e Phylida Barllow, cujas obras têm experimentado um sucesso tardio. O mesmo aconteceu com Louise Bourgeois, quem só começou a expor nas grandes instituições por volta dos 70 anos de idade. De maneira geral, as mulheres artistas mais velhas sofrem com processos de exclusão que se agravam com a passagem do tempo, aprofundando o isolamento das que já são isoladas, especialmente as não euroétnicas. Um exemplo emblemático é o da cubana, radicada nos Estados Unidos, Carmen Herera, hoje com 106 anos. Expondo desde os anos 1950 ao lado de homens famosos de sua geração, Herrera só vendeu seu primeiro trabalho aos 90 anos (GNYP ART ADVISORY, 2017). Um outro exemplo é o da egípcia exilada em Paris, Nil Yalter, que teve, em 2021, sua primeira exposição em um museu importante. Ou a americana Faith Ringgold que, aos 91 anos de idade, também em 2021, teve uma de suas pinturas expostas no MOMA, como a consagração de uma carreira cujos obstáculos foram extenuantes:

> A obra radical de Faith Ringgold sempre encontrou resistência. Se há uma constante em sua longa carreira, é a frequência com que lhe disseram 'não'. Da educação artística que ela quis seguir ('nós não damos diplomas para mulheres'), dos museus de Nova York contra os quais protestou sobre a presença limitada de artistas negros, das instituições públicas para as quais pintou gratuitamente(várias universidades

rejeitaram suas propostas [de projetos gratuitos])! ‘Não’ à sua arte. ‘Não’ às suas opiniões. ‘Não’ à sua cor. ‘Não’ à sua [condição] feminina. (DRIEL, 2021)

***

INVISIBILIDADE

CAPÍTULO III

A arte de perder não é nenhum mistério
tantas coisas contém em si o acidente
de perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouco a cada dia. Aceite austero,
a chave perdida, a hora gasta bestamente.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Depois perca mais rápido, com mais critério:
lugares, nomes, a escala subsequente
da viagem não feita. Nada disso é sério.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero
lembrar a perda de três casas excelentes.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Perdi duas cidades lindas. Um império
que era meu, dois rios, e mais um continente.
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.

Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo, que eu amo)
não muda nada. Pois é evidente
que a arte de perder não chega a ser um mistério
por muito que pareça (escreve) muito sério.

(BISHOP, 1976)

1. O CAPITAL INVISÍVEL

De toutes les distributions, l'une des plus inégales et, sans doute, tout cas, la plus cruelle est la répartition du capital symbolique, c'est à dire de l'importante sociale et des raisons de vivre.[84]

(BOURDIEU, 1997, p: 284)

Figura 45. Ana Mendieta. *Sweating Blood*, 1973. Super-8mm transferido para media digital . Créditos: the Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.; courtesy Galerie Lelong & Co. Fonte: https://www.apollo-magazine.com/disappearing-acts-films-ana-mendieta/

Neste capítulo, tomamos o conceito de capital simbólico do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2000) para proceder uma análise dos obstáculos que a artista migrante irá enfrentar ao alcançar seu destino. Suas teorias ofereceram uma valorosa contribuição para a elucidação do tema deste trabalho, viabilizando a aproximação crítica do funcionamento das questões simbólicas resultantes da justaposição das clivagens de classe, género, cor, raça, etnia, procedência, idade e sexualidade, etc, que resultam na exclusão e na invisibilidade das mulheres artistas deslocadas das regiões geopoliticamente periféricas, de passado colonial.

84 "*De todas as distribuições, uma das mais desiguais e, sem dúvida, em todo caso, a mais cruel, é a distribuição do capital simbólico, isto é, a distribuição da importância social e das razões de viver.*" (BOURDIEU, 1997, p. 284, tradução nossa).

Entre suas teses sobre os fundamentos da dominação e da ordem social destaca-se o conceito de capital, como sendo toda e qualquer posse material e simbólica, sem distinção, disputada nas sociedades modernas (BOURDIEU, 2000). Para Bourdieu, "a distribuição das diferentes formas de capital configura a estrutura do espaço social, determinando as oportunidades de vida de seus agentes", balizando seu sucesso ou fracasso na sociedade (BOURDIEU, in FERNÁNDEZ, 2012, p. 3).

Este excerto investiga os passos da artista migrante no país de destino, refletindo sobre o funcionamento das relações sociais à luz da distribuição do poder na sociedade, como compreendido por Bourdieu. O capítulo faz uma análise da natureza do "jogo social" que a artista irá enfrentar ao buscar engajamento no campo da arte na metrópole. O capitulo se completa com a exposição e análise das entrevistas - ou conversas reflexivas - realizadas com mulheres artistas migrantes ao longo desta pesquisa.

1.1. RECONHECER E SER RECONHECIDA

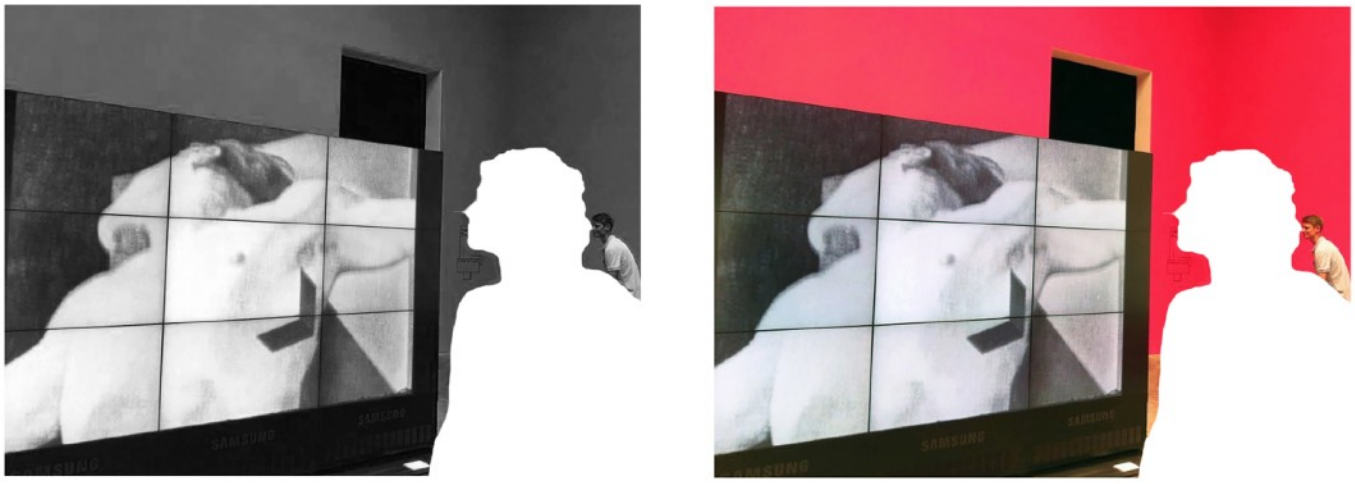


Figura 46. Neyde Lantyer. *Anonymous / Museum Views*, 2020. Fotografia e processos digitais.

Os principais tipos de capital (ou substracto do poder na sociedade), como definidos por Bourdieu, são quatro: o capital económico, o dinheiro, estrito senso; o capital cultural, ou as experiências e práticas cultas, títulos académicos e bens culturais herdados e acumulados ao longo da vida; o capital social, ou a pertença a

uma rede durável de relacionamentos institucionalizados, de conhecimento e reconhecimento mútuos, e os benefícios derivados de tal pertença; e, finalmente, o capital simbólico, que se constitui numa soma de todos os anteriores (BOURDIEU, 2000, p. 2). Por suposto, e de acordo com o filósofo alemão Karl Marx (1867), as formas de capital estão submetidas à divisão social de classes, de modo que, naturalmente, as classes altas, alem do capital económico, detêm um alto capital social por, presumivelmente, terem acesso a *networks* privilegiados, como também um significante capital cultural, seja por procederem de famílias com práticas cultas, seja por possuírem bens culturais como livros, obras de arte e títulos académicos. Seguindo a mesma lógica, as classes médias possuem menos relacionamentos, práticas e bens culturais, enquanto que, por fim, há os totalmente despossuídos de tais relacionamentos, práticas, bens ou títulos, por óbvio os mais pobres. Porém, para Bourdieu, a posição e o poder do indivíduo na sociedade não dependem simplesmente do dinheiro acumulado ou do prestígio desfrutado por possuir escolaridade ou qualquer outro destaque, mas sim da articulação de sentidos entre as diversas formas de capital, ou da forma com que "condicionamentos materiais e simbólicos agem em interdependência" sobre tal indivíduo (BOURDIEU, em FERNÁNDEZ, 2012, p. 3). Em outras palavras, dependem de seu capital simbólico, um conceito-base de todo o sistema de pensamento de Pierre Bourdieu.

> O capital simbólico é qualquer tipo de capital ou propriedade material, econômica, cultural ou social, quando 'percebida' por agentes sociais cujas categorias de percepção os tornam 'capazes' de percebê-lo/conhecê-lo e de reconhecê-lo, para lhe dar valor (IDEM).

Dessa forma, para que se torne poder, o capital precisa ser validado socialmente. Isso quer dizer que qualquer que seja o capital possuído, este só se tornará um poder simbolicamente eficiente para o indivíduo que o possui se reconhecido por outrem, "agentes sociais cujas categorias de percepção e valoração são reconhecidas na sociedade" ((BOURDIEU, em FERNÁNDEZ, 2012, p. 3). Dito de outra forma, o capital simbólico é um "capital de reconhecimento", que funciona na reprodução e na troca de privilégios entre pares e no jogo do reconhecer e ser reconhecido. Compreendendo posses e títulos tanto quanto elementos subjetivos como honra, prestígio, fama, reputação, carisma e charme, actua "como uma força mágica" nas palavras de Bourdieu, em que "a 'crença' é a alquimia que produz a magia no espaço social (IDEM). Por conseguinte, o capital simbólico constitui-se de uma força/poder "reconhecida, mas também desconhecida e, como tal, geradora tanto de poder simbólico quanto de violência simbólica" (IBDEM).

Neste ponto, já é possível perceber que a condição de migrante praticamente exclui a artista dos benefícios da pertença e do reconhecimento, de que se constitui o capital simbólico. Não à toa Bourdieu afirmou que "de todas as distribuições, uma das mais desiguais, e de todas a mais cruel, é a distribuição do capital simbólico, isto é, a distribuição da importância social e das razões de

viver" (BOURDIEU, 1997, p: 284). Suas palavras são elucidativas do obstáculo e da exclusão da artista migrante.

2. A ARTE DE PERDER

> *É sabido que a antiga vida dos migrantes é anulada. (...) Tudo o que não é objetivado e não pode ser contado e medido, tudo o que continua a viver apenas como pensamento e memória, desaparece. (...) Para isso, criaram uma rubrica única, denominada "background", que aparece como apêndice em questionários, depois de sexo, idade e ocupação. (...) Assim, mesmo o que é passado não está mais a salvo do presente, que, ao lembrá-lo, mais uma vez o consagra ao esquecimento.*
>
> (ADORNO, 1951, para. 35)

Há uma expectativa no imaginário comum, de que migrar favorece uma miríade de oportunidades. Se investigarmos sua génese, é possível que venhamos a nos defrontar com a antiga fantasia cosmopolita requentada em décadas recentes, pelo canto das sereias da globalização, como já visto anteriormente. Podemos confrontar tal expectativa com uma expressão de autoria não identificada que diz que "migrar é uma triste barganha"[85], pois que para se adquirir algo novo, é necessário que se deixe algo muito caro para trás (a própria identidade?). Por mais que as oportunidades proporcionadas pela migração sejam inegáveis, se considerarmos as chances de apreensão de novas formas de estar no mundo, migrar/exilar-se é sobretudo uma prática radical que desloca (para sempre?) o indivíduo de seu eixo, atirando-o em território desconhecido "onde tudo se torna incomum, monstruoso e inquietante" (FLUSSER, 2011, para. 6). Ou, em termos *bourdierianos*[86], privando-o da rede de relacionamentos na qual reconhece e é reconhecido. Diz a lenda (SÉRVULO, 2016) que o filósofo grego Thales de Mileto[87] caiu num poço enquanto caminhava admirando os céus, o que talvez, num sentido metafórico, nos ensine que permanecer com os pés no chão, ou enraizados, também pode ser arriscado para os que têm sonhos.

---

[85] Autor não identificado.

[86] Relativos a Pierre Bourdieu (termo criado livremente).

[87] Thales de Mileto (Mileto 624 a.C. - Mileto 548 a.C.) Um dos sete sábios da Grécia Antiga, foi filósofo, matemático, engenheiro, homem de negócios e astrônomo, considerado o primeiro filósofo ocidental. De ascendência fenícia, nasceu em Mileto, antiga colônia grega, na Ásia Menor, atual Turquia (SÉRVULO, 2016).

> *O exilado foi arrancado (ou arrancou-se) de seu ambiente costumeiro. Costume e hábito são um véu sobre a realidade. Em nossa rotina, nos atentamos para as mudanças, mas não para o que permanece fixo, que é redundante. Mas no exílio tudo é incomum. O exílio é um oceano de informação caótica. A ausência de redundância no exílio não permite que as informações sejam absorvidas pelo exilado. Para poder viver, o exilado deve primeiro transformar a tempestade de informações em torno dele em mensagens significativas; ou seja, deve processar dados. Trata-se de uma questão de vida ou morte. Se ele não for capaz de processar dados, será inundado e consumido pelo tufão do exílio. Processar dados é sinónimo de criação. Para não perecer, o exilado deve ser criativo*.
>
> (FLUSSER, 2011, para. 2)

Aplicado à artista que migra sem vínculo institucional, o conceito de capital simbólico rapidamente desconstrói a expectativa otimista, tanto quanto a idealização da metrópole, como demonstra a sucessão de perdas reclamadas pela barganha. Deixa-se para trás a pertença e, logo mais, o próprio sonho de internacionalização que, rapidamente se mostra defasado. Segundo Flusser (2011, para. 8) , "o estado de transcendência no qual se encontra (ou se perde) o exilado faz com que tudo pareça provisório e transitório". Perde-se o próprio idioma, e com ele, a equidade da comunicação. Com o idioma, perde-se a leitura, a música, o teatro. Logo mais, perde-se as referências de classe. Contraditoriamente, o novo lugar é uma fonte absurda de inspiração, personificando o novo tanto quanto o obtuso e a própria dor da exclusão. Entre os ganhos (é uma barganha), a intensificação do contato com museus e exposições: "conhecer os museus e absorver toda a arte", nas palavras de Sérgio Godoy[88], o único artista do sexo masculino entrevistado para este trabalho, ao responder sobre que o motivou a migrar para a Europa. Seu discurso traduz o próprio sonho/fantasia que move a artista, cujos passos seguimos desde o início deste trabalho.

Pierre Bourdieu questionou o mundo impenetrável da arte em três de seus livros, As regras da Arte (1992), O amor pela Arte (BOURDIEU & DARBEL, 2016) e *Distinction, A Social Critique of the Judment of Taste* (1984). Para ele, embora o acesso aos museus europeus e seus tesouros artísticos esteja, aparentemente, aberto a todos, ao mesmo tempo, é interdito à maior parte das pessoas (BOURDIEU & DARBEL, 2016). O autor referia-se à divisão de classes e à distribuição desigual do capital cultural (educação e hábitos cultos), que mantêm a maioria desinteressada por visitas a museus, mesmo que, tecnicamente, estes não lhe sejam vedados. Delphine Hesters também critica os museus em sua relação cada vez mais estreita com o grande capital: "Hoje, os grandes museus (…) trabalham intimamente ligados às grandes galerias, produzindo uma concentração intensa de poder (…), graças à supremacia do capital sobre os valores artísticos e civis" (HESTERS, 2019, p. 27). Emocionantes e indiferentes, inseridos na

[88] Sérgio Godoy. Pintor brasileiro radicado em Amsterdam.

perspectiva de poder que os concebeu, os museus tornaram-se um trunfo do Capitalismo neoliberal sobre a própria arte, desconectados do sonho democrático e antimercado de um museu aberto para público e artistas.

Figura 47. Neyde Lantyer. *Identity: Latin*, 2018. Póster.

A artista migrante leva algum tempo para compreender que agora ela é a outra, não-branca/de cor, exótica, complexa, e "não-se-enquadra". Até que um dia, percebe-se despossuída de todo e qualquer capital de prestígio, pois desprovida de *network* ou comunidade relacional, o poder/capital de reconhecimento detido pelos que pertencem (europeus-brancos-hegemónicos-homens). Outra entrevistada para esta pesquisa, a jornalista brasileira radicada na Suíça e mestra em comunicações interculturais, Liliana Tinoco Bäckert[89], afirmou que não é verdade que não haja um lugar reservado à/ao migrante dos países periféricos, na

[89] Jornalista brasileira radicada na Suíça, mestra em Intercultural Communications pela Universidade de Lugano. Lançou o livro "Amores Internacionais" (BÄCKERT, 2021), para o qual entrevistou dezenas de mulheres migrantes.

Europa. Para Tinoco, o lugar de tais migrantes encontra-se bem demarcado nas sub-actividades laborais, um lugar sem poder, onde a aspiração internacionalista trazida na bagagem pela artista está indisponível. O lugar à margem reservado à/ao migrante periférica/o ao qual Tinoco (2021) se refere, equilibra-se entre a premissa mesma por ela colocada (do lugar reservado á/ao migrante subalternizada/o) e o próprio afastamento de tal migrante de sua posição de classe e do capital simbólico acumulado no seu passado distante ou recente, em pertença, educação, títulos e prestígio, encerrados sob a rubrica *background* (ADORNO, 1951, para. 25) dos formulários burocráticos no destino, inteiramente destituídos de "poder simbolicamente eficiente". Suas aspirações, antes distintas - arte, diálogo, internacionalização, cosmopolitismo - serão niveladas às aspirações comuns a todas/os que disputam espaço nas bordas do sistema[90], marcando um indelével processo de marginalização, em curso.

> *Nos racismos contemporâneos, não há lugar para a 'diferença'. Aquelas e aqueles que permanecem diferentes são incompatíveis com a nação [de destino], não podendo nunca pertencer de fato.*
>
> (KILOMBA, 2019)

Experimentado já no período que se segue à chegada, um mal-estar recorrente, que a artista toma como uma inabilidade pessoal para se integrar, opera, em princípio, como uma força propulsora que a compele a enfrentar e vencer qualquer que seja a razão que o provoca - "no exílio, tudo parece estar em constante mudança, e a/o exilada/o vê absolutamente tudo como um desafio para suas transformações" (FLUSSER 2011, para. 8)). Ela não percebe ainda que aquele incômodo persistente, a conviver lado a lado com a excitação provocada pelos estímulos recebidos daquele lugar inteiramente novo - "no exílio tudo é incomum; o exílio é um oceano de informação caótica" (IBDEM, para. 2)) - é parte de um processo gradual de drenagens e prejuízos causados pela queda vertiginosa de seu *status quo,* como um mal silencioso que não se vê a olho nu. É nesse momento impreciso que um movimento retrógrado e simbolicamente muito violento passa a operar de forma gradual e inexorável, fazendo com que qualquer que tenha sido seu capital simbólico um dia, ou os poderes/posses/acúmulos que trouxe na bagagem (títulos académicos, práticas cultas, o domínio de técnicas e saberes, ou um portfólio) tudo rapidamente será anulado. Tal processo levará muito tempo para ser compreendido, talvez toda uma vida. Muitas/os viverão a lutar contra obstáculos estruturais como se fossem deficiências pessoais: "para a/o exilada/o, é como se ela/e tivesse sido expulsa/o do seu próprio corpo. Mesmo as coisas rotineiras causam estranhamento. Tudo se torna anguloso e barulhento. Ela/e se volta para a descoberta e a verdade" (IBDEM, para. 7)). Enquanto isso, aquela chama/força empreendida para enfrentar e vencer - "descobrir a verdade" - aquilo

[90] Referimo-nos aos desafios das mulheres migrantes qualificadas no capítulo anterior.

que parecia ser nada mais que um mal-estar passageiro, torna-se uma ferida, um trauma, marcando uma luta épica e solitária, da qual poucas sairão vivas/ vencedoras.

2.1. QUEM PODE ATUAR COMO ARTISTA

Who do we think we are?
We think we are people who risked not existing at all.[91]

(DANTICAT em HALFORD, 2011)

Figuras 48 e 49. Anna Maria Maolino. *É o que Sobra, Fotopoemação*, *1973*. Performance. Créditos: Coleção Anna Maria Maiolino. Fonte: https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/e-o-que-sobra-what-is-left-over-from-the-series-fotopoemacao-photo-poem-action

A perda do próprio idioma é dos maiores desafios do exílio, embora, paradoxalmente, seja um problema pouco adereçado. Porém, suas consequências são dramáticas à qualidade da comunicação, com a precarização da fala e do discurso e, naturalmente, da interlocução e da resposta. Como descrito por Flusser,

> Aquele que migra precisa mudar de língua e, dessa maneira e ao mesmo tempo, muda de uma realidade para outra. A mudança é tão forte que a migração, bem como a necessidade concomitante de tradução, implicam verdadeiras experiências de morte e de renascimento. (FLUSSER em KRAUSE & GULDIN, sd, para. 10).

91 "Quem achamos que somos? / Achamos que somos pessoas que arriscaram não existir." (DANTICAT em HALFORD, 2011, tradução nossa).

Por sua vez, falar o novo idioma precariamente infantiliza e hierarquiza o discurso, posicionando a/o migrante num patamar de semi-letrada/o, levando à assunção de que não produz pensamento crítico - um problema com consequências desastrosas, senão violentas, no âmbito da profissionalização, dos relacionamentos e dos simbolismos em geral. Numa perspectiva mais ampla, a perda da língua materna é uma perda de referências, de signos, de códigos, de subtilezas, do humor, da piada, da expressão e, num sentido mais dramático, significa a perda do direito à fala e uma condenação ao silêncio. Para o filósofo e linguista americano Naom Chomsky, "a linguagem é para o indivíduo a mesma coisa que a capacidade de fazer a teia é para a aranha. Uma pulsão que se exprime, quaisquer que sejam os obstáculos e as circunstâncias" (CHOMSKY, 1968). A pulsão pela linguagem e o seu renascimento numa língua estrangeira pode resultar numa fala insuficiente e, consequentemente, no sofrimento pela exclusão do entendimento (KACELNIK 2009, para. 20). São problemas que ocorrem mesmo em Portugal, país do qual o Brasil herdou a língua portuguesa, onde brasileiras/os costumam ter sua fala corrigida, com a advertência para que falem em "Português" e não em "Brasileiro"[92]. Em países de idiomas incompatíveis para as/os falantes das línguas latinas, como é o caso do holandês (ou neerlandês), uma língua indo-europeia, do ramo ocidental da família germânica (WIKIPEDIA, 2021), com raras incursões de vocábulos greco-latinos, compreensivamente, o inglês, pela sua capilaridade nos países da Europa (TRUCHOT, 2002), particularmente os nórdicos, funciona como uma ponte. De maneira geral, em tais países - ou mais especificamente na Holanda (WITTENBORG, 2016) - falar inglês é um marcador de letramento, que confere ao migrante um ar moderno e cosmopolita. É uma distinção, um capital, como uma linguagem internacional das artes e da cultura. O inglês sinaliza também para a temporalidade da presença do/a migrante, que supostamente está de passagem e, em algum momento, retornará ao seu país (KILOMBA, 2019). Logo mais, quando a temporalidade não se confirmar, surgirá a pressão pelo idioma local e a comunicação, que estava em curso, acabará bloqueada. As questões relativas à fala e à língua também operam sob as lógicas neocoloniais e a fluência/não-fluência da/o migrante actuará vinculada às categorias de cor, etnia, raça e procedência, quando ela/ele for escrutinada/o confrontada/o desafiada/o sobre seu direito de actuar como artista.

Segundo a pesquisadora israelense Ariella Azoulay (2016, p. 350), as extensões do colonialismo até ao presente manifestam-se também na "disputa das próprias assunções sobre o que é arte, como deve ser praticada e quem está autorizada/o a actuar como artista, onde e como". Por sua vez, Bourdieu observa que "no complexo universo social contemporâneo, os agentes da produção cultural e artística (intelectuais, curadores, diretores e os próprios artistas) pertencem a [uma certa] classe dominante, na qual não deixam de ocupar uma posição subalterna em relação aos próprios capitalistas (…). Essa estrutura bipolar, formada por dominantes-dominados, é encontrada de forma análoga em cada um dos campos da produção cultural" (BOURDIEU, em FERNÁNDEZ, 2012, p. 44). Entender essa questão ajuda a distinguir a ação de tais "agentes" sobre o destino da artista

[92] A Língua Portuguesa é o idioma oficial em 9 países (nota da autora).

migrante. O poder dos “agentes” de acolhê-la ou rejeitá-la faz parte do poder relativo a “todos os comportamentos aparentemente desinteressados [assumidos pelos] agentes da produção cultural e artística” (IDEM, p. 43). Considerando que, segundo Bourdieu, “indivíduos e grupos acumulam capital simbólico transformando o interesse próprio em abnegação (BOURDIEU, em FERNÁNDEZ, 2012, p. 43), esses mesmos indivíduos (curadores, diretores e agentes com poder de decisão sobre exposições, prémios e subsídios), no exercício de seu poder de julgamento, se assumem “neutros” e “abnegados” ao decidirem que a mulher artista migrante não se enquadra no perfil do projeto ou da instituição, em questão. No fim, prevalece a lógica do capital simbólico e o jogo de reconhecer e ser reconhecido, beneficiando aqueles cujos marcadores são familiares e pertencentes.

Figuras 50 e 51. Neyde Lantyer. *I am an artist, I am here*, 2021. Fotografia / Performance.

Em 2018, a revista Science publicou uma extensa pesquisa (FRAIBERGER et al, 2018), desenvolvida ao longo de 36 anos (de 1980 a 2016), em instituições artísticas de 143 países, cujo objetivo era investigar os fatores que interferem na reputação e no reconhecimento de uma/um artista. Conduzido pela Northeastern University of Boston (USA), o estudo reconstituiu a trajetória de meio milhão de artistas atuantes desde os anos 1950 até anos recentes, e concluiu que a reputação ou o sucesso de uma/um artista não depende de seu talento ou da qualidade de seu trabalho, mas da validação de pessoas influentes de dentro do mundo da arte, com

quem tais artistas se relacionam. “Como o valor da arte é subjectivo, a reputação e as redes de influência desempenham um papel fundamental [na ocorrência do sucesso]” (IDEM). Segundo o responsável pela investigação, o cientista social norte-americano Samuel Fraiberguer, “o reconhecimento e o valor da/o artista são moldados por uma rede de especialistas, curadores, colecionadores e historiadores de arte, cujos julgamentos atuam como guardiões de museus, galerias e casas de leilão” (IBDEM). O estudo verificou também a concentração de artistas bem-sucedidos em instituições importantes, constatando que expor desde o início em lugares de prestígio favorece o desenvolvimento da carreira em instituições de prestígio, ao passo que iniciar em espaços periféricos, mantêm a/o artista permanentemente em espaços desprestigiados.

***

Apesar de apresentar falhas importantes, entre elas a ausência das categorias de género e de raça, a investigação é relevante ao nosso estudo, especialmente por apontar diferenças entre artistas de diferentes procedências. “Apesar de difícil de medir, a expectativa era que o talento de um artista não estivesse relacionado ao país de origem, entretanto, a reputação inicial não resultou igual entre artistas de diferentes [procedências].” (FRAIBERGER, 2018) “Aqueles nascidos em países com melhor acesso ao *network* da arte têm maior chance de começar e terminar sua carreira no topo.” Num universo difícil de ser mesurado, tal pesquisa é um instrumento interessante para a observação da circulação de poder e prestígio dentro de *networks* que se repetem e retroalimentam. O que a referida pesquisa demonstra é que os artistas privilegiados por um capital simbólico favorável, traduzido em pertença, *network* e reconhecimento entre pares, especialmente aqueles diretamente relacionados aos “agentes” do campo da arte, conseguem, sem maiores problemas, atenção, espaço, fundos, reputação e sucesso, num sistema de privilégios regulados por critérios de valoração tidos como “desinteressados", ou seja, baseados na suposta qualidade da obra - uma hipótese que esta pesquisa também desconstrói. A ressalva quanto à inclusão da categoria de procedência fornece-nos pistas que nos permitem deduzir que a probabilidade de fracasso é maior que a de sucesso para os artistas deslocados a partir de regiões geopoliticamente periféricas, servindo também à nossa investigação sobre as chances da artista migrante no mundo da arte eurocêntrico. Não dispondo do capital de reconhecimento, ela possivelmente será bem-vinda a elaborar (incansáveis) propostas às instituições e seus “guardiões”, para receber, recorrentemente, uma reposta negativa.

> *Julgadas/os a priori pela procedência geográfica, as/os artistas, na grande maioria dos casos, não tiveram seus trabalhos considerados. Consequentemente, o "exílio artístico" se transformou em uma experiência de fracasso profissional, para a quase totalidade das/os que o viveram.*
>
> (JAREMTCHUCK, 2016, p. 5)

Figura 52. Barbara Kruger. Untitled, 1986. Instalação. Créditos: © Barbara Kruger. Fonte: https://prostheticknowledge.tumblr.com/post/400534816/barbara-kruger-untitled-1986-all-violence-is

Um artigo intitulado "Exílio artístico e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970", de autoria da filósofa Daria Jaremtchuk, examina a migração de um grupo de destacadas/os artistas[93] brasileiras/os para Nova Iorque, durante a ditadura militar. Saídos do Brasil como profissionais reconhecidos, esses artistas "não conseguiram criar novas identidades profissionais frente ao anonimato e à regressão experimentadas durante esse "exílio artístico (…). O período tornou-se um interregno na trajetória da maioria, pois não foi possível desenvolver projetos similares aos executados no Brasil, seja pela falta de audiência e de crítica, seja pela precariedade material a que muitos estiveram submetidos" (IDEM, p. 6). "Consequentemente, o "exílio

[93] Helio Oiticica, Regina Vater, Abdias do Nascimento, Amilcar de Castro, Cildo Meireles, Ana Maria Maiolino, Antônio Dias, Maureen Bisilliat, entre outros.

artístico" tornou-se uma experiência de fracasso profissional para muitos que o viveram (…). Dessa experiência, muitos compreenderam que (…) seriam sempre avaliados por condicionantes externos ao seu trabalho [como] o estigma de ser estrangeiro e, sobretudo, latino-americano (IBDEM).

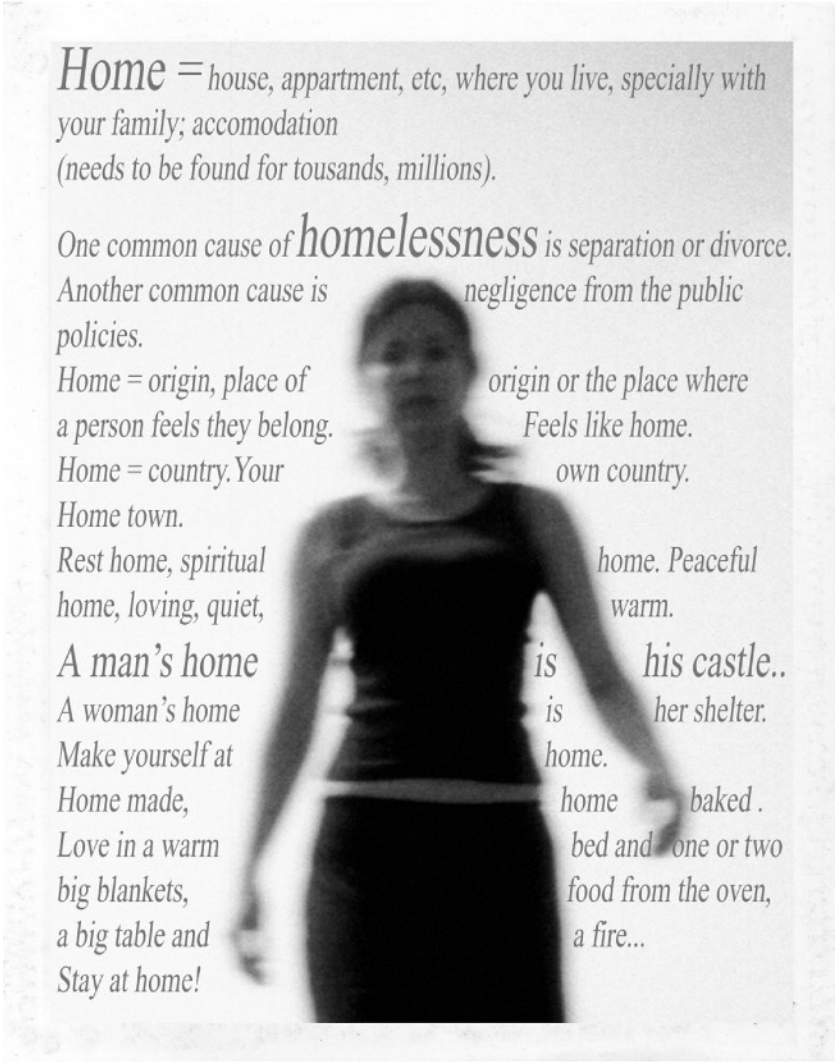


Figura 53. Neyde Lantyer. *Home / Homelessness*, 2005. Fotografia e processos digitais.

Na busca por aprofundar as razões pelas quais tais artistas deixaram o Brasil, Jaremtchuck (2016, p. 2) relaciona-as com o autoritarismo do período: "motivaram esse [auto] exílio a violência, a censura e os múltiplos mecanismos regulatórios de exclusão e restrição de participação na esfera pública, colocados em prática pelo regime ditatorial". Em adição, a autora faz referência também às limitações do próprio campo das artes à época, naquele país:

> Observando o campo das artes visuais [no Brasil], é possível identificar ainda outros fatores que impulsionaram o êxodo naquele período, como a imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos, a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições, [além das] 'políticas de atração' (sic) dos Estados Unidos. ((IBDEM)

Jaremtchuck explica porque, segundo ela, a expressão “exílio artístico” se mostra mais apropriada para uma análise desses deslocamentos envolvendo, ao mesmo tempo, “a complexidade subjacente aos matizes histórico-políticos do exílio e a singularidade do meio das artes [no Brasil]” (JAREMTCHUCK 2016, p. 2). Entretanto, embora o curto panorama fornecido pela autora das deficiências do sistema das artes no Brasil, no período, faça sentido entre as causas do êxodo de tais artistas, não justificaria, a princípio, os obstáculos por elas/eles encontrados no estrangeiro. Todavia, lembrando a pesquisa acima mencionada, pode-se inferir que, associada aos marcadores de procedência, de cor e de raça que os segregaram como latino-americanos, é possível que a falta de prestígio do sistema das artes no Brasil na época, tenha refletido também na pouca importância com que tais artistas foram tratados nos Estados Unidos da América.

Articuladas na mesma sentença, as expressões exílio artístico e fracasso artístico sugerem uma direta causalidade, como se o exílio conduzisse diretamente ao fracasso (lembrando que os artistas aos quais o artigo se refere conquistaram, logo após, enorme reconhecimento internacional, entre elas/eles, Hélio Oiticica, Regina Vater, Cildo Meireles, Antônio Dias e Abdias do Nascimento). Além da gama de sentidos embutidos nas referidas expressões, possibilitando refletir sobre a posição da artista migrante na contemporaneidade, o interesse deste artigo reside no fato de que são escassos os estudos que investigam os obstáculos que as/os artistas enfrentam para desenvolver suas carreiras no exílio, e mais escassos ainda aqueles que investigam o fracasso e ostracismo profissional de artistas migrantes, associados às clivagens de género, cor, raça, etnia, procedência e sexualidade, ou, como preferiu Jaremtchuck, ao “estigma de ser estrangeiro”.

***

“Em seu último trabalho, "Meditações Pascalianas”, Pierre Bourdieu (2001) voltou suas teses aos excluídos do mundo, aqueles dos quais falamos no primeiro capítulo deste trabalho. O sociólogo cunhou o termo “capital simbólico negativo” para explicar os processos de exclusão e seus efeitos devastadores sobre as pessoas e as populações estigmatizadas, “privadas daquilo que mais desejam e do que mais carece ao ser humano: reconhecimento, consideração e razão de ser” (BOURDIEU em FERNÁNDEZ 2012, p. 51). Ao fazer referência aos totalmente desamparados, Bourdieu falava dos grupos étnicos deslocados e marginalizados na Europa, os mesmos mencionados por Zygmunt Bauman (2004) e Ariella Azoulay (2016), migrantes, exilados e refugiados, vítimas crônicas do racismo, do preconceito e da discriminação, que carregam nos corpos e nas suas histórias de vida os marcadores de raça, género, etnia e procedência, como barreiras permanentes à sua inserção social. “Como o judeu na época de Kafka, hoje, o negro nos guetos, o árabe ou o turco nos subúrbios operários das cidades europeias, carregam a maldição de um capital simbólico negativo (BOURDIEU em FERNÁNDEZ, 2001, p. 52).”

> *A violência simbólica é aquela que suscita submissões que nem sequer são percebidas como tal, apoiando-se em« expectativas coletivas », em crenças socialmente inculcadas.*
>
> (BOURDIEU, em FERNÁNDEZ, 2005, p. 3)

Por fim, recorremos mais uma vez a Pierre Bourdieu para tratarmos de um outro conceito fundamental ao nosso tema: a violência simbólica. Trata-se do "processo em que a cultura dominante é legitimada e assumida como superior e digna de ser seguida, com a concordância e adesão do dominado" ((BOURDIEU, em FERNÁNDEZ, 2005). A noção de violência simbólica, como pensada pelo autor, nos fornece os elementos conclusivos para o encerramento da jornada hipotética da artista migrante. Tendo dedicado grande parte de sua obra à constituição do simbólico como objeto dotado de autonomia, Bourdieu "construiu as teorias do capital simbólico e da violência simbólica como desenvolvimentos… que se sobrepõem e se interpenetram" (FERNÁNDEZ 2005, p. 2). Segundo ele, sendo a violência simbólica uma violência dissimulada, cujo poder e eficácia são proporcionados pelo fato de ser naturalizada e legitimada pelos arcabouços que formam a superestrutura da sociedade, tais como o sistema educacional, os médios e os instrumentos da cultura, pressupõe o desconhecimento de seus mecanismos por parte dos dominados, que incorporam e consentem com a desigualdade e exclusão que os atinge. "Desse desconhecimento, vem sua força e também sua reprodução (FERNÁNDEZ 2005, p. 6)".

A violência simbólica, como entendida por Bourdieu, relaciona-se diretamente com a distribuição desigual das formas de capital, de forma que o usufruto do capital simbólico e seus benefícios é, em si mesmo, gerador de violência simbólica (FERNÁNDEZ, 2012). Tal premissa nos permite concluir que todos os julgamentos "neutros" e "desinteressados", todas as práticas e lógicas excludentes e os alegados "critérios técnicos" que privam a migrante da realização de sua pulsão expressiva, mantendo-a à margem, são processos de violência simbólica, legitimados pela "ordem social" vigente. Em seu ensaio "Memórias da Plantação", Grada Kilomba (2019) ressalta que a maior parte dos seres humanos tiveram seu próprio saber invalidado, e sua produção de conhecimento negada pela história colonial e patriarcal de poder e de violência, alienando-os do protagonismo de sua própria história, sua dignidade e razão de ser. Assim, a jornada hipotética da artista que acompanhamos finda incompleta, invalidada, recalcada e simbolicamente impotente pelos processos de exclusão, anonimato e invisibilidade que interpelam seu destino na metrópole. Inscritos nas formas de violência simbólica que legitimam a exclusão dos sujeitos periféricos deslocados, tais processos são manifestações dos racismos contemporâneos que, afinal, diz Kilomba, nada mais são que "um "mise-en-scène"[94], uma repetição constante (um re-encenamento) da história colonial (KILOMBA 2019).

[94] Termo que remete à disposição de atores em uma cena (nora da autora.

4. ENTREVISTAS COM ARTISTAS MIGRANTES[95]

Figura 54. Susan Hiller. Dedicated to the Unknown Artists, 1972-76. Painel com cartões postais. Créditos: © Susan Hiller / Timothy Taylo Gallery. Obtida de: https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/11797/dedicated-to-the-unknown-artists-19726

1. ENTREVISTADAS:
Aline Yasmin (BE)
Ana Isa van Dijk (NL)
Cristiana Tejo (PT)
Daniela Labra (DE)
Daniele Marx (NL)
Odette Boudet (PT)
Sara Gerlinski (PT)
Sérgio Godoy (NL)
Taty Arruda (PT)

Situado no cruzamento de três tópicos: mulher + artista + migrante, o tema deste trabalho revelou-se pouco explorado por estudos e pesquisas, suscitando a proposta de realizar entrevistas para ouvir mulheres migrantes sobre suas experiências como artistas vivendo na Europa. Diante da escassez de literatura diretamente relacionada ao tema, a própria fala dos sujeitos apontou como recurso valoroso para uma melhor compreensão da problemática. Por ter acesso também à

[95] Excerto escrito na primeira pessoa, a partir da análise das entrevistas realizadas com artistas e curadoras brasileiras vivendo na Europa.

curadoras de arte e por considerar que a experiência dessas profissionais traria contribuições relevantes ao estudo, flexibilizei os critérios sobre o perfil das entrevistadas para inclui-las. Por fim, seguindo o mesmo espírito, entrevistei também uma arquiteta e um homem artista. Foram 9 entrevistas* realizadas com 5 artistas, 1 arquiteta e 3 curadoras. Quanto ao perfil das entrevistadas, todas são brasileiras vivendo há poucos anos na Europa, apenas 2 migraram há mais de 15 anos. De maneira geral, são mulheres de classe média, com formação académica, 4 com mestrado e 2 com doutoramento, algumas com carreiras e reputação consolidadas no Brasil.

* Além destas, foram realizadas 2 entrevistas com estudiosas de temas afins: a primeira foi a socióloga belga Delphine Hesters, pesquisadora da posição dos artistas na Europa, cujos resultados estão transcritos no primeiro capítulo desta dissertação. A segunda foi a jornalista brasileira Liliana Tinoco Backert, listada aqui abaixo, neste excerto, que lançou em 2012, um livro sobre casamentos internacionais.

A metodologia utilizada foi a da entrevista informal, realizada online, por meio da plataforma Zoom. As entrevistas foram marcadas pela conversa direta, estimulada a partir de 3 perguntas abaixo listadas, que favoreceram *insights,* reflexões e novas compreensões da questão, no decorrer da conversa.

Abaixo o perfil das entrevistadas:

1. FAIXA ETÁRIA:
1 entre 25 e 35 anos;
2 entre 35 e 45;
3 entre 45 e 55;
3 entre 55 e 65.

2. PAÍSES DE DESTINO:
4 Portugal;
3 Holanda;
1 Alemanha;
1 (+ 1) da Bélgica;

3. TEMPO NA EUROPA:
6 entre 1 e 5 anos
1 entre 5 e 15 anos
2 entre 15 e 25 anos

4. QUESTÕES
1 - O que a levou a sair do Brasil?
2 - Por que a Europa mais especificamente, por que este dado país?
3 - Quais as fluências e os obstáculos identificados no desenvolvimento de sua prática artística no pais de destino?

5. RESULTADOS

Os resultados foram organizados em 3 categorias, que são também as que acompanharam o desenvolvimento desta dissertação: O Desejo e a decisão (de migrar), o Destino (país de) e a Experiência (fluências e obstáculos ao desenvolvimento da prática), que serão desenvolvidos abaixo.

5.1. O DESEJO (DE MIGRAR PARA A EUROPA)

IDEALIZAÇÃO DA ARTE NA EUROPA: A idealização da Europa e sua cultura permeia as razões da partida/migração/exílio de uma parte das entrevistadas, que relatam sempre terem vislumbrado viver um período neste continente. Seus discursos relacionam o continente europeu à arte: “A Europa para mim significava o epicentro das artes”. “O grande objetivo de minha vida sempre foi fazer arte.” “Pela história da arte na Europa, acreditei que teria oportunidades como artista”. ”Sonhava em conhecer os museus e absolver toda a arte”.

PROJETOS PROFISSIONAIS/PROJETOS DE VIDA: Para algumas, a Europa parecia um lugar viável para construir um projeto profissional, um percurso académico ou, ainda, para dedicar-se à tarefas como escrever a tese de doutorado, longe do Brasil. Para outras, a mudança significou um novo projeto de vida, casar-se (duas), ou recomeçar a vida num lugar mais tranquilo e aprazível que o Brasil atual (uma das entrevistadas decidiu vir viver em Portugal, após aposentar-se no Brasil).

QUADRO POLÍTICO NEGATIVO NO BRASIL: Alguns relatos apontam para desilusões políticas como estimuladoras da saída do Brasil, relacionando o golpe parlamentar que derrubou a Presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018 (e com ele, a ascensão do fascismo no país), como razões que as levaram a migrar. No discurso da maioria das entrevistadas, um grau significativo de consciência política, um sentido de identidade, território e colonialidade, acompanhados da desesperança de mudanças políticas positivas a curto prazo, especialmente no setor das artes, muito atacado no Brasil atual.

5.2. O DESTINO

DECISÃO ABERTA: Para a maioria, o país de destino era uma decisão aberta e a escolha poderia ter recaído sobre outro país. Em geral, as que migraram mais jovens ou aquelas que vieram para estudar, experimentaram mais, trocando de cidade e de país algumas vezes. As movimentações ocorreram entre as cidades de

Barcelona (ES) e Amsterdão (NL), Londres (UK) e Amsterdão (NL), Paris (FR) e Bruxelas (BG). Há ainda menções à Marselha (FR) e Berlim (DE), como possíveis destinos.

DECISÃO FECHADA: Por sua vez, as entrevistadas que vieram para Portugal demonstram terem realizado um percurso mais direto e definitivo. Passados alguns anos, todas permanecem neste país. A entrevistada que vive em Berlim também fez uma escolha direta por aquela cidade. Da mesma forma, as que vieram para se casar fizeram um percurso direto e permanecem no país e cidade de destino.

5.3. A EXPERIÊNCIA

Uma vez na Europa, dificilmente a expectativa que as levou a migrar foi correspondida.

DIFERENÇAS ENTRE CURADORAS E ARTISTAS: É relevante assinalar uma diferença crucial entre as curadoras as artistas. Entre as primeiras, há um espírito de empreendedorismo próprio da posição que ocupam, a coordenar, propor e movimentar projetos coletivos, que também acenam com a possibilidade de geração de renda. A curadora que vive em Bruxelas conseguiu um ateliê num espaço para artistas, onde desenvolve projetos, tendo obtido pequenos subsídios governamentais e gerado também alguma renda como resultado da residência artística que passou a oferecer no local. A curadora radicada em Lisboa abriu uma galeria, que funciona num sistema de associação, garantindo uma renda que tem sido suficiente para manter o projeto. Por sua vez, a curadora que está vivendo em Berlim criou uma plataforma online através da qual oferece cursos e *workshops* voltados à arte e artistas. Algumas mantêm seus projetos no Brasil, trabalhando através da internet.

REALIDADE DAS ARTISTAS: Enquanto as curadoras estão envolvidas em projetos, as artistas, ao contrário, ocupam posições majoritariamente solitárias, e nenhuma delas consegue viver da sua prática artística. De maneira geral, as entrevistadas demonstraram uma percepção incerta sobre as razões pelas quais não estão actuando plenamente em sua área, aprontando para obstáculos existente no próprio circuito das artes e questões pessoais relativas à própria sobrevivência financeira. A maioria relata a necessidade de trabalhar em áreas inteiramente distintas - algumas trabalham 8 horas por dia - e declaram não estarem actuando prioritariamente na própria área por falta de tempo, devido às horas comprometidas com o trabalho colateral. “Trabalho atualmente 40 horas semanais”. “Falta *free time to bem an artist*”. Ainda quero descobrir como viver de arte.” É recorrente também o relato sobre as dificuldades enfrentadas para participarem de um *network:* “Acho que não consegui entrar em nenhum grupo de artistas até agora porque sou tímida”. “[Ser migrante] desfavorece o estabelecimento de relações aqui e enfraquece as relações que existiam no Brasil”.

“O trabalho em áreas paralelas não gera *network* para a artista*”*. Se acontece de participarem de algum projeto, “nunca há continuidade depois que o projeto se encerra”. “Sensação de exílio, falta sociabilidade, falta troca, falta comunidade, falta se sentir ouvida”. “Senti-me indesejada, invisível, bombardeada por estímulos negativos, algo muito cruel para a auto-estima”. “No exílio, é preciso adivinhar códigos, o que gera muita angústia”. “Assumi a tática de actuar ‘pela beirada’ mas é ‘tudo é muito efêmero’”. “As dificuldades com a língua contribuem para a falta de reconhecimento, para ter nossa fala considerada.” Algumas entrevistadas vivendo em Portugal, relatam discriminação aberta e xenofobia. “Não consegui viver como artista porque não tenho um estúdio e nunca tive financiamento nem qualquer suporte. Creio que pela minha idade e pelo preconceito com a minha homossexualidade”, acredita o entrevistado que vive em Amsterdam.

PERCEPÇÃO QUANTO A ACESSIBILIDADE ÀS POLÍTICAS PÚBLICAS: Para algumas, os mecanismos de acesso no país de destino não são claros nem democráticos. As que vivem em países como Holanda, Alemanha e Bélgica, sofrem dificuldades próprias da língua, que tornam mais complicados o acesso à informação tanto quanto a compreensão do campo e das políticas existentes. Para uma das que vivem em Portugal, este país não oferece muitos editais abertos, como os que existem no Brasil. Por sua vez, a curadora que vive na Bélgica (uma voz solitária no assunto) relata a oferta de vários editais naquele país. Uma das artistas conseguiu realizar várias residências artísticas, acreditando neste caminho como uma possibilidade, quando consegue-se obter a informação correta e consegue-se concorrer e ser aceita. Quanto às que seguiram uma trajetória académica no país de destino, algumas vieram do Brasil com esta intenção, outras consideraram esta possibilidade depois de radicadas há algum tempo no novo país. Para duas delas, as experiências foram difíceis, marcadas por discriminação, seja pela idade, pela língua ou pela própria área académica. Uma delas abandonou o mestrado por se sentir segregada, uma outra relata que sentiu-se muito só durante toda a trajetória, que desenrolou-se com muita disputa e competição por parte do orientador, por quem se sentiu discriminada. “Sofri o pão que o diabo amassou no mestrado”.

***

6. ENTREVISTA COM A JORNALISTA LILIANA TINOCO BACKERT

A jornalista brasileira Liliana Tinoco Bäckert vive na Suíça há 16 anos, onde continua a escrever para jornais brasileiros e, após ter concluído um mestrado em Relações Culturais, passou a desenvolver pesquisas voltadas às mulheres migrantes brasileiras radicadas naquele país. Bäckert lançou recentemente o livro “Amores Internacionais” (2021), para o qual entrevistou três dezenas de brasileiras casadas com europeus. Sua pesquisa joga luz sobre os encontros e relacionamentos entre pessoas de países e origens distintas, contribuindo para com

a compreensão das razões que movem tantas mulheres até a Europa e os desdobramentos desta escolha de vida, fornecendo uma visão da posição das mulheres migrantes na globalização e sua inserção no mercado de trabalho neste continente.

Ao debatermos sobre o não-lugar que as mulheres migrantes dos países periféricos irão ocupar no país de destino, a jornalista forneceu uma importante proposição a este trabalho. Tinoco Bäckert acredita que embora pareça que não há um lugar próprio para tais mulheres na Europa, o que acontece é o contrário. Segundo ela, há um lugar claramente reservado às migrantes de países periféricos neste continente, o lugar do subemprego, da limpeza e do trabalho doméstico e de cuidados. Segundo Bäckert, a Europa necessita de ocupantes para tais posições, não mais aceitas pelas/os cidadãs/os continentais. Sua opinião afina-se com as pesquisas sobre a posição das mulheres na globalização e na feminização da migração.

A MONTANHA DA ARTISTA

CAPITULO IV

> *A montanha sagrada ergue-se no centro do mundo, representando o eixo e a raiz, como a cruz, a escada ou a árvore, numa infinita dimensão simbólica.* (INFOPEDIA, sd)

Figura 55. Christo e Jeanne-Claude. *Wrapped Coast*, 1969. Créditos: © Christo e Jeanne-Claude. Fonte: http://www.oltrearte.com/c185_711/christo_yavachev.ashx

Primordialmente, acidente geográfico, e, por acidental, abrupto e fortuito, a bloquear o horizonte. Volume denso, estacionário, brusco, impenetrável, constituído de rocha-rochedo-pedregulho-amálgama e circundado por uma sombra pesada (e, de certa forma, viva). Uma presença gigantesca e inerte (a respirar?). A montanha cujos contornos busco decifrar, apresenta-se como uma (inocente) rocha íngreme, mas é, essencialmente, obstáculo. Sistêmico, incômodo, estrutural, engasgado na garganta (numa só palavra: Capitalismo!). Repressão (anti)criativa, impedimento pungente, pétreo. Recalque. A montanha tomou o lugar onde a pulsão criativa deveria expandir-se e explodir, esmagando-a. Castrando-a. A montanha represou a explosão, o êxtase e o gozo. É o próprio sistema excludente, fronteira intangível entre o agora e o devir, a desafiar-nos a vencê-la. Montanhistas (PARSONS, 2018) aludem com frequência ao fenómeno: a montanha chama, não lhes permitindo mais dormir. Então, é preciso enfrentá-la,

domá-la, possuí-la, ressignificá-la, fazer dela uma explosão criativa, uma revolução que a reduza ao próprio objeto transfigurado.

***

Estruturado como discurso pessoal proferido na primeira pessoa, este quarto capítulo consiste de um relato sobre os sentidos da experiência da qual resultou este projeto. Numa proposição poética, o excerto examina o aporte da imagem da montanha na pesquisa, contemplando a metáfora como recurso simbólico para a representação da impotência que marca a jornada da artista mulher migrante, fundamentada teoricamente nos capítulos anteriores e corporificada através da experiência de estúdio. O capítulo reflete a forma pela qual tal elemento se inscreve nesta pesquisa como um recurso de representação, tornado objeto plástico, "uma abstração, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial" (KRAUSS, 1984, p. 132). Por fim, descreve a experiência autoral, apresentando uma amostra dos trabalhos desenvolvidos ao longo do percurso académico, precedida de uma seleção da produção de duas décadas, inspirada pela migração e o exílio, desenvolvida desde que deixei o Brasil. O excerto se conclui com os registros da exposição "A Montanha como Metáfora", apresentada nas provas públicas por ocasião da defesa desta tese de mestrado.

1.1. SONHAR MONTANHAS ESCALAR METÁFORAS

Derivada do grego, "metáfora" significa transferência ou transporte de um para outro lugar, de uma coisa para outra coisa. Em seu sentido literal, o verbo grego *metaphorein* é traduzido pelo verbo latino *transferire* (OLIVEIRAS, 1993, p. 23). Trata-se de uma figura de estilo relacionada à retórica, à persuasão e à arte do discurso, e sua função é "transferir" símbolos para auxiliar na compreensão de um conceito."[A metáfora é] uma palavra utilizada fora de seu uso denotativo, com ares poéticos, para aludir a um estado interior – um *pathos* – que não poderia ser expresso por meio da linguagem assertiva" (IBDEM, p. 121). O filósofo alemão Friedrich Nietzsche utilizou uma rica gama de metáforas, entre elas, o sol como "uma linguagem de encantamento que designa uma experiência de gozo e alegria" (OLIVEIRAS, 1993, 208).

Medium da linguagem simbólica, a metáfora é a própria linguagem da arte, de forma que "toda obra de arte é essencialmente metafórica" (WHITE, 2011, p. 14) ou marcada por um traço de metaforicidade, como ferramenta retórica (DANTO 2012). Para Oliveiras, "metáforas plásticas baseiam-se em uma semelhança ou analogia de estrutura ou tonalidade psicológica no conteúdo puramente representativo das imagens (…) entretanto, a metáfora "não ilustra, não representa ou traduz um conteúdo pré-existente, pelo contrário, ela o cria" (OLIVEIRAS 1993, p. 105). "Sendo uma linguagem de signos e de símbolos, e como o mundo está sempre mudando, a linguagem simbólica necessita estar sempre introduzindo novos símbolos, ou senão os velhos símbolos precisam encontrar novos sentidos"(WHITE, 2011, p. 14).

Figura 56. Tacita Dean. *Fatigues*, 2012. Carvão sobre quadro-negro. Sem informação de créditos. Fonte: https://www.mariangoodman.com

Segundo Rosalind Krauss, tendemos a acessar a estratégia de reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos (KRAUSS, 1984, p. 129). Assim, o velho símbolo da montanha convocou seu argumento e razão de ser na forma do que chamamos de montanha, uma imagem mediada por uma marca impressa no próprio signo. Por isso, não seria possível separar o tema desta dissertação do enigma/incômodo que o convocou. Para Nietzche a metáfora seria algo como uma mentira agradável (OLIVEIRAS, 1993, 209). Dessa forma, a montanha é apenas uma mentira com ares poéticos, com o potencial de simbolizar as contingências de uma experiência ou mesmo de uma vida. A arte, afinal, é o espaço privilegiado da metáfora, um mundo metafórico por excelência.

***

Figura 57. Francis Alÿs. *When faith moves mountains*. *Land-art e ação no espaço público.* Sem informação de créditos. Fonte: https://www.genetology.net/index.php/810/beeldende-kunst/

> *A ilha é o que o mar circunda e aquilo em torno do que se dão voltas, é como um ovo. Ovo do mar (...)" "É uma ilha ou uma montanha, ambas ao mesmo tempo, pois a ilha é uma montanha marinha e a montanha é uma ilha ainda seca.*
>
> (DELEUZE, 2002, p. 9)

Um dos primeiros textos de Gilles Deleuze, escrito ainda nos anos 1950, e intitulado "Causas e Razões das Ilhas Desertas" (2002), é uma divagação prosaica sobre estes acidentes geográficos, e se inicia assim: "Os geógrafos dizem que há dois tipos de ilhas. Eis uma informação preciosa para a imaginação" (DELEUZE 2002, p. 6). Depois de fornecer algumas informações concernentes à geologia, ele prossegue: "Deve parecer-nos filosoficamente normal que uma ilha esteja deserta (…). Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido" (IBDEM). Não sei quantos tipos de montanhas existem, mas penso que é filosoficamente normal que uma montanha seja inacessível. E que sonhar montanhas é sonhar que se está impotente e irremediavelmente só. As razões pelas quais sonhamos paisagens e acidentes geográficos são misteriosas. Para Freud (1899), sonhos são manifestações de desejos, ansiedades, memórias e obsessões reprimidas. Ao evocar um fenómeno natural-geológico, a imagem da montanha fala de forças em ação que nos fogem ao controle, operando como um estímulo

por descortinar o mistério - o tema deste estudo, que aguardava, oculto, por ser escrutinado.

Segundo Merleau-Ponty (em WHITE, 2011, p. 3), “retornar às coisas em si mesmas é retornar àquele mundo que precede o conhecimento, ao qual o conhecimento sempre recorre [ou refere].” Não importa quantas vezes se diga que uma montanha é uma montanha. Antes, porque esta era uma visão, uma imagem, portanto mesmo que explicada geologicamente, será sempre outra coisa, um símbolo, um significado, um conteúdo, ou um bojo, um ventre, um ovo, que o encerra. Mas ainda assim carece de outros conceitos para fazer sentido. Uma montanha acidente geográfico, uma montanha imaginária e uma montanha-escultura são diferentes coisas com diferentes sentidos, e cada uma, e, ao mesmo tempo, nenhuma, contém ou descreve a montanha, tampouco a explica. Mas que importa?

Figura 58. Eduardo Basualdo. *Teoría (La cabeza de Goliath),* 2013. Instalação, escultura e audio. Créditos: Palais de Tokyo. Fonte: https://highlike.org/text/eduardo-basualdo/

Quando a desenhei, em Novembro de 2020, era apenas um embrião de um projeto para uma instalação. No mês seguinte, escrevi um texto confessional para a disciplina Estúdio Intermedia, suscitado pela montanha desenhada, no qual falava sobre geografias e paisagens íngremes, receios e impedimentos, memórias antigas e recorrentes. Logo após, vivi uma espécie de êxtase, com a aproximação da teoria do capital simbólico de Pierre Bourdieu, que abriu o caminho para o entendimento dos processos simbólicos que interpelam o destino da mulher artista migrante sob as estruturas neocoloniais e neo-patriarcais que a excluem. Nesse momento, escrevi um texto catártico. É relevante notar como o surgimento do acidente geográfico desvelou outros surgimentos, como alem de Bourdieu, o apontamento de Delphine Hesters sobre a precariedade da posição da/o artista, que veio logo depois, contribuições desdobradas em *insights* que potencializaram os estudos feministas e decoloniais empreendidos no percurso. Dado o profundo silenciamento que a violência simbólica impõe aos sujeitos subalternizados, como as mulheres migrantes, o acesso ao entendimento do obstáculo como um problema sócio-político estava interdito ao consciente, portanto, a figura de algo muito maior que a vida, para tomar o lugar do bloqueio naturalizado. A aparição da montanha ocupou o lugar da nostalgia, como um desafio que traspassou o silêncio, e assim, ela cumpriu sua missão, fazendo sentido do lugar difuso e obscuro o qual temos muita dificuldade de delinear. Um lugar que muitas vezes chamei de falha intuitiva, falha empática, falha identitária - lembrando que quando dizemos falha, dizemos fracasso, falência e culpa.

Decifrar a montanha foi então a curva do êxtase, a epifania que mudou a direção da pesquisa. Da perspectiva freudiana do sintoma (FREUD, 1996), foi um desvio redentor, possibilitando uma reescrita da história vivida, na emergência da passagem do tempo - do meu tempo pessoal. Como uma manifestação do inconfesso e do represado da experiência não mais individual, mas coletiva de mulher disputando o direito de existir com integridade e autonomia nas sociedades neo-patriarcais contemporâneas, a marca de género atravessada pelo exílio e pelo arquétipo da/o artista, numa soma que aos poucos tornou-se urgente reconhecer. Dessa forma, a montanha brota de um esforço do próprio tema/ ou do próprio inconsciente por vir a tona, abrindo um campo de debates para o recalcado que nos persegue, em terras estrangeiras.

***

Vários são os artistas que inspiraram a experiência de estúdio desenvolvida durante este trabalho. A busca de uma forma, peso, volume, com seu potencial metafórico de obstáculo, desafio, incômodo, dor, sonho ou mistério e sublime, são recorrentes em praticamente todos os períodos artísticos. Alguns exemplos são obras de dimensões monumentais de Christo e Jeanne-Claude (Figura 54), que

guardam a força colossal do próprio mistério da vida e do universo, com sua grandiosidade desproporcional ao ser humano, dominando-o com formas que ao tempo que lhe atraem, lhe fogem à compreensão. Um mistério que também emana das grandes montanhas de carvão de Tacida Dean (Figura 55). Por sua vez, Francis Alÿs moveu, com a ajuda de 500 voluntários, o topo de um monte de seu local original, numa vila do Peru, para realizar a obra "Quando a fé move montanhas" (Figura 56). De caráter efêmero (já que o deslocamento de algumas polegadas sequer seria notado logo depois de realizado), a obra foi um protesto contra a opressão naquele país da América do Sul. E por fim, nos deparamos mais uma vez com o mistério circundante em "Teoria" (Figura 57), de Eduardo Basualdo. Suspenso por um fio, o volume inspira o medo do desconhecido e do misterioso, que acompanha a humanidade.

2.*BACKGROUND*

> *É uma ilha ou uma montanha, ambas ao mesmo tempo, pois a ilha é uma montanha marinha e a montanha é uma ilha ainda seca.*
>
> (DELEUZE, 2002, p. 11)

Minha prática artística remonta ao início dos anos 1990 - ao todo, 30 anos - desde os primeiros experimentos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (Brasil), tendo tomado novos rumos a partir de 1997, quando migrei para a Holanda. Dessa forma, é natural que esse longo passado tenha, eventualmente, tomado parte no projeto desenvolvido nos 2 últimos anos na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. A decisão de fazer um mestrado em Portugal partiu de uma fantasia acalentada, que tomava a língua portuguesa como um refúgio para a migrante vivendo há muito tempo num país cujo idioma é avesso, hermético, e para sempre estrangeiro. A cidade do Porto também acenava com paisagens supostamente familiares (Salvador da Bahia, onde eu vivia antes de migrar para a Europa, foi, em seus primórdios, a recriação de uma cidade portuguesa nos trópicos, remetendo ao Porto, tanto em geografia como em arquitetura. O processo aqui relatado é o resultado de uma dicotomia que finalmente tornou-se parte do projeto artístico desenvolvido neste percurso de mestrado, decorrido entre o Porto e Amsterdão, onde vivo há 24 anos.

No momento em que saí do Brasil, o país encontrava-se mergulhado na apatia. As lutas contra a ditadura e por eleições diretas, além dos esforços para a construção de uma nova constituinte que democratizasse o país, processos que deram sentido ao período, estendendo-se até o final dos anos 1980, haviam ficado para trás. Na

década seguinte, veio a desesperança, com a constatação de que tais desfechos não haviam produzido a sociedade com a qual havíamos sonhado. Foram tempos de horizontes monótonos, quando cada artista fazia um esforço para desenvolver seu trabalho de forma solitária, com seus próprios recursos, e o acesso às instituições das artes, assim como a fundos e subvenções, eram privilégios de poucas/os. Nesta fase pré-internet, estávamos distanciadas/os do que acontecia no cenário internacional da arte contemporânea. Tais condições só iriam mudar mais adiante, com as novas políticas para as artes implantadas pelos governos progressistas (2003-2016), que fomentaram uma transformação radical do setor. A popularização da internet fez o resto, viabilizando o acesso às informações que tornaram possíveis a interconectividade e a sincronicidade entre as práticas desenvolvidas nas demais regiões planetárias, proporcionando as trocas entre centro e periferia, descritas no Capítulo I, no excerto que trata da globalização das artes. Então, eu já não me encontrava mais no Brasil. Seriam 2 anos na Holanda que se tornaram 24, e o momento de retornar nunca chegou. Naquele momento, a Europa acenava com algo que eu buscava, um vigor nas artes, uma cena vibrante nas galerias e nos estúdios, uma miríade de eventos nos museus. Logo ao chegar, uma exposição do artista americano Bill Viola (1998) no Stedelijk Museum de Amsterdão, incorporava tudo isso: "Viola domina o contraste entre o tempo fluido e o tempo interrompido de forma impressionante em suas instalações" (NEELEN, 1998).

Em 2002, foi a vez de ser impactada pela exposição "Ten Years", da artista inglesa Tracey Emin, no mesmo museu. Foram experiências que mudaram minha percepção sobre as dimensões e os formatos que o objeto artístico poderia assumir, abrindo possibilidades infindáveis para um aprofundamento na minha prática com arte-instalação. 2002 foi também o ano em que realizei minha primeira exposição individual em Amsterdão e 2004, o ano em que comecei a trabalhar com restauração e conservação fotográficas, uma experiência que durou 10 anos e se tornou essencial para a investigação da memória e dos sentidos do exílio como matéria artística, que marca meu trabalho a partir de então. A partir de então, os primeiros questionamentos sobre meu desenraizamento foram desencadeados, levando à minha pesquisa "Histórias que Guardamos", uma obra continuamente em progresso, apresentada desde 2015 em forma de palestra e projeção de imagens, em várias universidades, museus e espaços de arte no Brasil e na Europa. O mestrado me parecia a ocasião apropriada para concluir este trabalho.

O interregno em Portugal, que durou desde o início do mestrado em setembro de 2019, até a irrupção da pandemia do "Novo Corona Vírus", em março de 2020, foi disparador do confronto com o abismo da minha própria idade e, com ela, da passagem do tempo. Um tempo gasto na luta diária por inserção, às margens do circuito artístico do meu país de residência. Foi na dicotomia Porto-Amsterdão, que fui tomada pela consciência do irremediável da marginalização em que tal processo consistia e do obstáculo a atravessar duas décadas de minha vida, enfrentado cotidianamente, com o qual a cidade do Porto e o percurso do mestrado, me confrontaram de frente. Com a pandemia, retornei para casa, em Amsterdão, de onde me havia afastado para buscar conforto nos vestígios de uma

outra casa mais primordial e profunda num Portugal que não iria corresponder à tal anseio, pois afinal, Portugal não é o Brasil. O problema do exilado é que "o lar não mais existe e ninguém volta ao que acabou" (BUARQUE, 1975), assim nasceu a montanha como a representação de tal incômodo ou falta.

Ao longo desta dissertação apresento imagens do meu próprio trabalho tanto quanto diversas outras de obras de artistas que fizeram parte da pesquisa para este projeto. A seguir, mais algumas imagens de trabalhos autorais desenvolvidos nos últimos 20 anos:

Figura 59. Neyde Lantyer. *A Dark Girl has to Smile More Project*, 2008. *T-shirt* e ação pública.

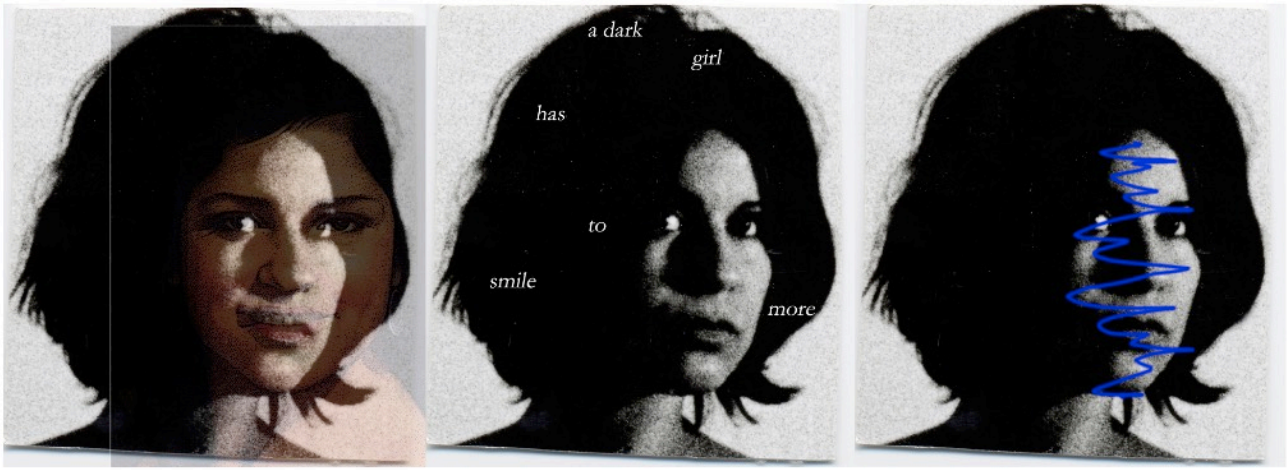


Figura 60. Neyde Lantyer. *A Dark Girl has to Smile More*, 2006. Técnica mista sobre fotografia em papel de algodão. Dimensões variáveis.

Figuras 61 e 62. Neyde Lantyer. *Projeto 4 Cantos,* 2018. VIdeo/ Performance/ Construção de monumento / intervenção em espaço público.

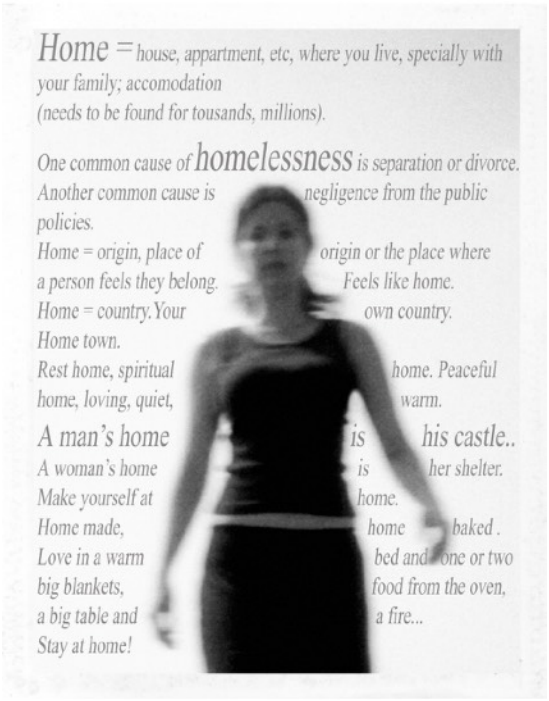
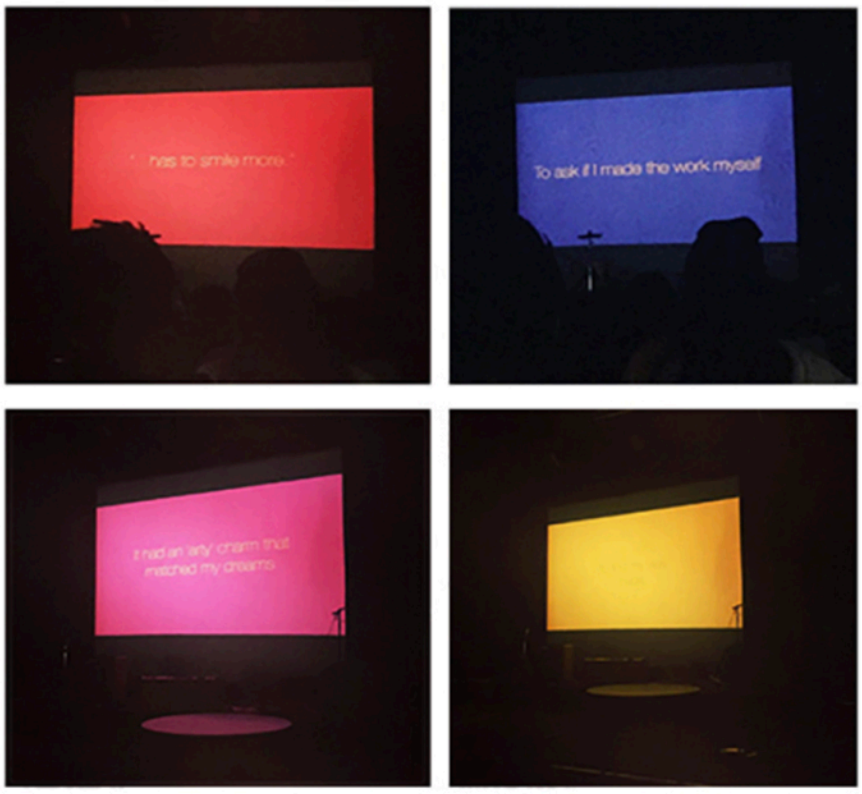


Figura 63. Neyde Lantyer. *Home or No*t, 2005. Fotografia e processos digitais.

Figuras 64 e 65. Neyde Lantyer. *Home*, 2018. Serigrafia / Instalação com 38 pósteres. Dimensões variáveis.



Figuras 66 e 67. Neyde Lantyer. *3 Enigmais and a Poem*, 2018. Video. 14’36” . https://neydelantyer.com/3-Stories-and-a-Poem

Figura 68. Neyde Lantyer. *Blind Waves / Paris*, 2016. Video. 2’

Figuras 69, 70 e 71. Neyde Lantyer. *I love Europe and Europe loves me (After J. Beuys)*, 2018. Técnica mista. Dimensões variáveis.

NEYDE LANTYER
'Identity: the Matrix',
2018

Figuras 72, 73 e 74. Neyde Lantyer. *Identity I,V e IV*, 2018. Pósteres. Dimensões: 120X84cm cada. / Figura 75. Neyde Lantyer. *Identity I*. Póster. Dimensões: 120X84cm

Figuras 76, 77, 78. Neyde Lantyer. *Anonymous Scarves*., 2018-2019. Serigrafia sobre tecido.

3. RELATÓRIO DO PROCESSO AUTORAL

3.1. PRIMEIRA FASE: MEMÓRIA

No primeiro semestre do mestrado (Setembro/2019), concentrei-me na oficina de gravura, na documentação da cidade do Porto e na investigação de processos artísticos para avançar no projeto que planejava desenvolver. Foi um momento marcado pela problemática do próprio estúdio, já que a turma de Intermedia viu-se sem um espaço de trabalho, no início do percurso académico. Logo mais, nos foi oferecida uma sala no 2o. subterrâneo de um prédio público em desuso. O local não tinha janelas ou clarabóias, o que implicava em nenhuma luz natural, para mim foi um problema importante. A época comecei a desenvolver as caixas de arquivo e memória que comporiam uma proposta museográfica, as primeiras peças do que eu imaginava que viria a ser o meu projeto autoral.

Figura 79. Neyde Lantyer. *Caixas de Memórias*. Objetos. Dimensões variáveis.

Figura 76. Neyde Lantyer. *Caixas de Memórias*. Objetos. Dimensões variáveis.

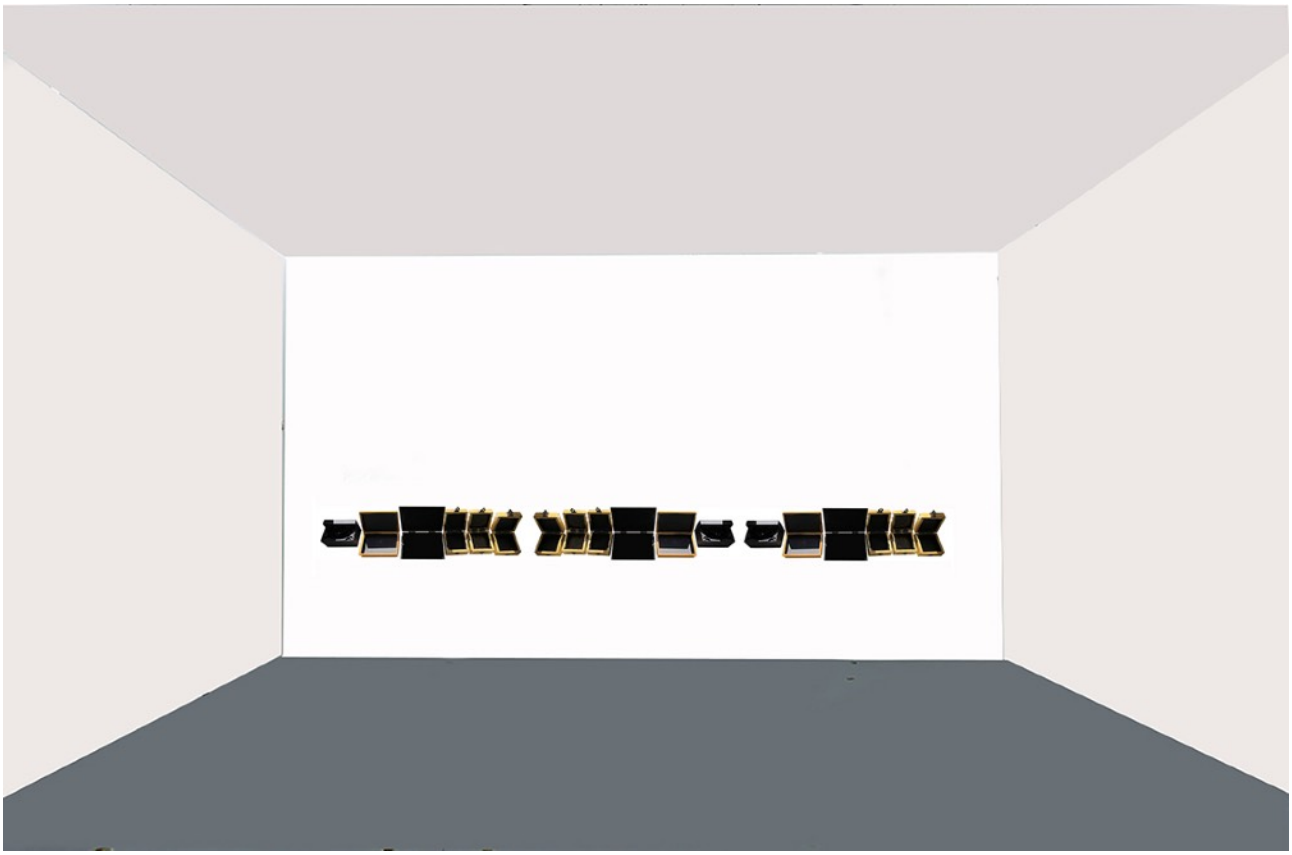
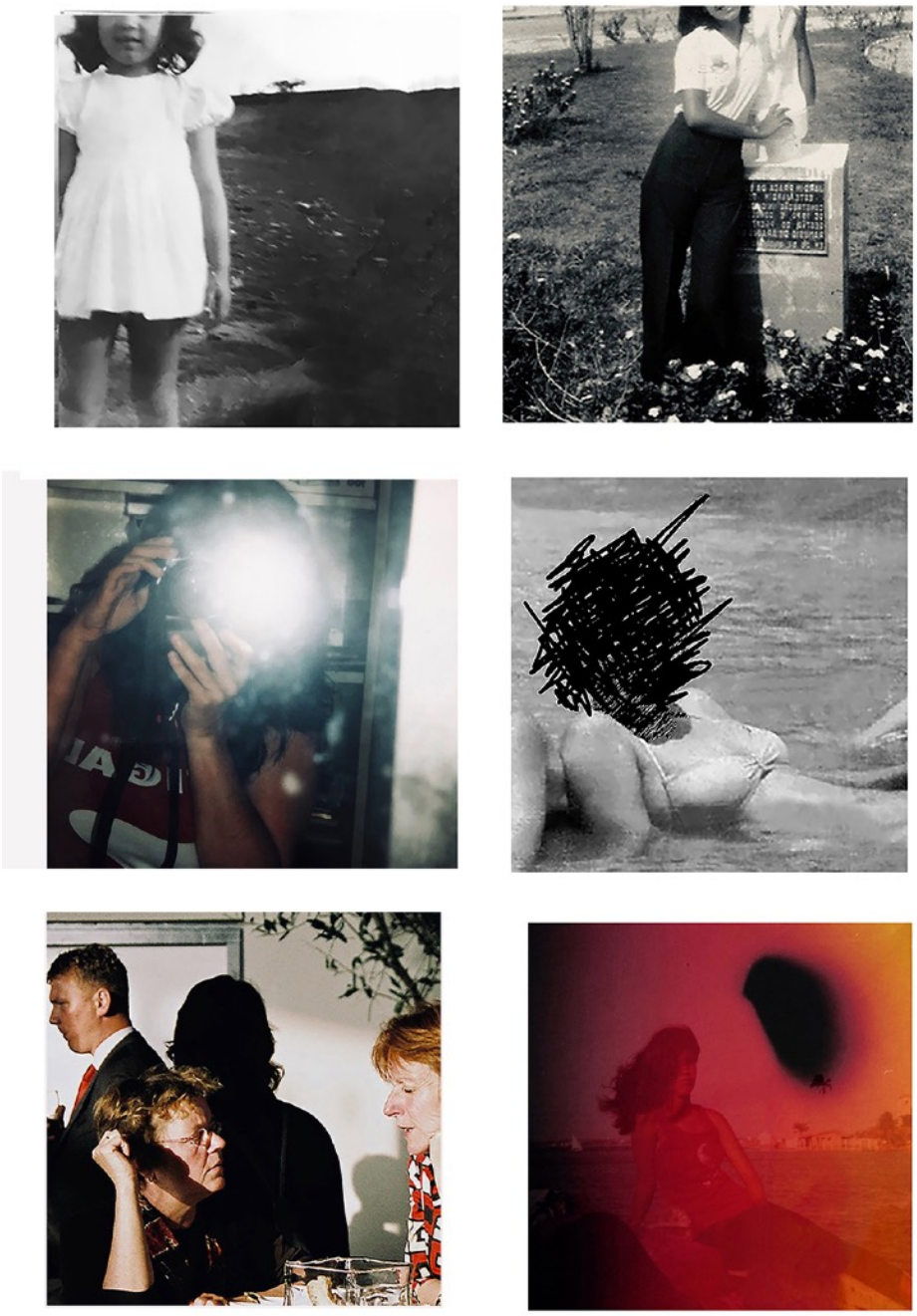


Figura 77. Neyde Lantyer. *Caixas de Memórias*. Projeto expositivo.

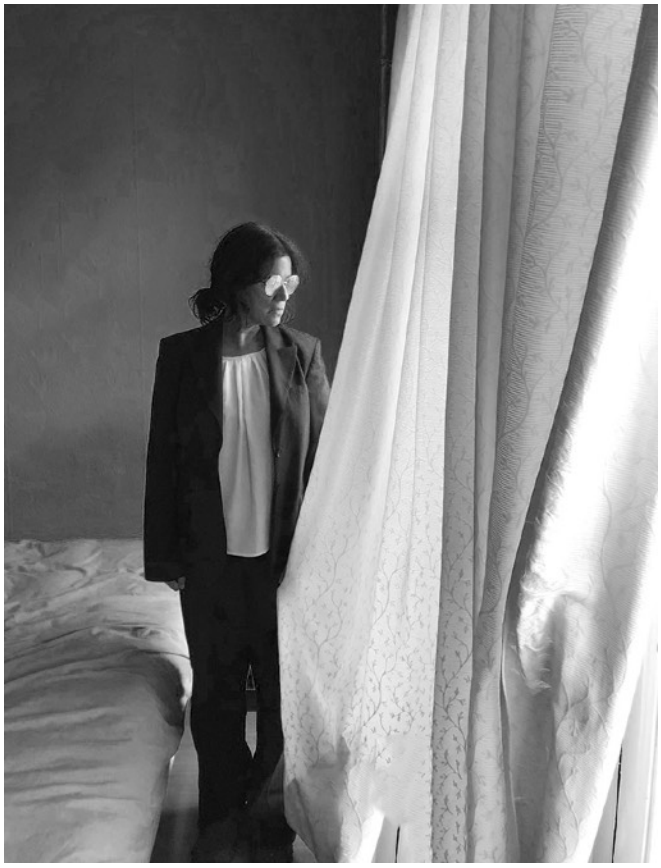
Figuras 78 e 79. Neyde Lantyer. *Cabines de Lembranças*. C*roquis* de instalação.



Figuras 80. *Common mistakes invernacular photography.* Série de fotografias vintage. Dimensões variáveis

O romper da pandemia, de tão inusitado e absurdo, tinha o potencial, de eventualmente, resultar também inspirador. Eu pressenti essa possibilidade, apesar do momento impregnado de incertezas e medo (da morte) o que também tolheu, bloqueou, encurralou e deprimiu. Embora tenha trabalhado e produzido bastante nos primeiros meses, senti uma aflitiva dificuldade de concentração. Havia a incerteza sobre se estaríamos de volta ao nosso estúdio, à faculdade e ao Porto, a incerteza sobre se estaríamos vivas/os, enfim, num futuro próximo, tão confuso e incerto era o momento. Ainda assim, li e refleti muito, e (re)descobri inúmeros teóricos e artistas que me possibilitaram novas recomeços, auxiliando-me a divisar e seguir a estreita luz do fim do túnel. Finalmente, como o saldo de experiência tão distópica, a reconfiguração da própria concepção do meu projeto e o vislumbre de novos caminhos. Nesse período, desenvolvi vídeos, séries de fotografias e a peça de chão “Cosmos”, uma instalação com areia e vidro, que havia sido desenhada ainda no Porto, no primeiro semestre do ano letivo de 2019.

Figura 81. Neyde Lantyer. *Intervalo*. Série de fotografias digitais. Dimensões variáveis.



Figuras 82 e 83. Neyde Lantyer. *Intervalo*. Série de fotografias digitais. Dimensões variáveis.

Figura 84. Neyde Lantyer. *Cosmos / Descaminhos*. Desenho, técnica mista. Dimensões: 25X25cm.

Figuras 85 e 86. Neyde Lantyer. *Cosmos* / *Descaminhos.* Desenho. Dimensões variáveis.

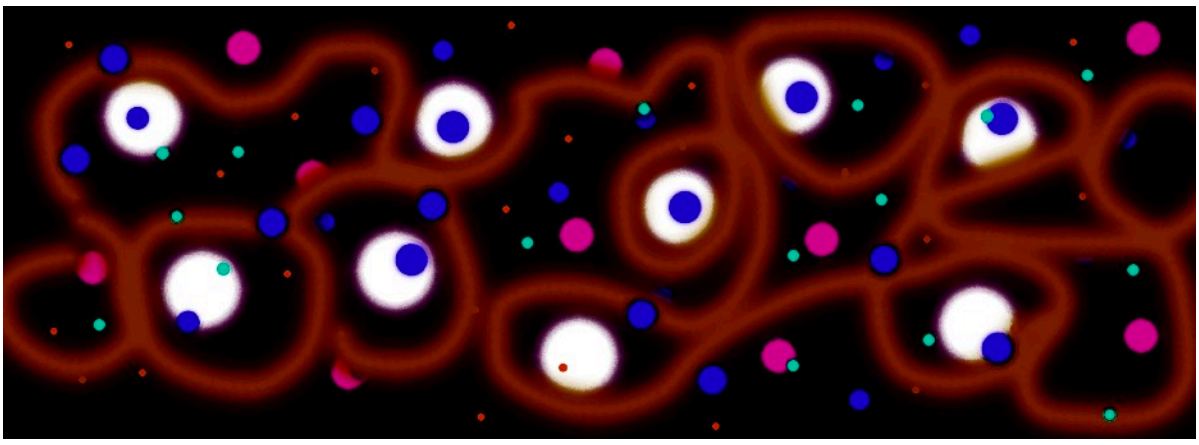


Figura 87. Neyde Lantyer. *Cosmos*. Projeto para painel. Dimensões variáveis.

Figuras 88, 89 e 90. Neyde Lantyer. *Cosmos.* Processo de feitura da peça.

Figura 90. Neyde Lantyer. *Cosmos*. Areia negra e bolas de vidro. Dimensões: 1,20cm de diâmetro.

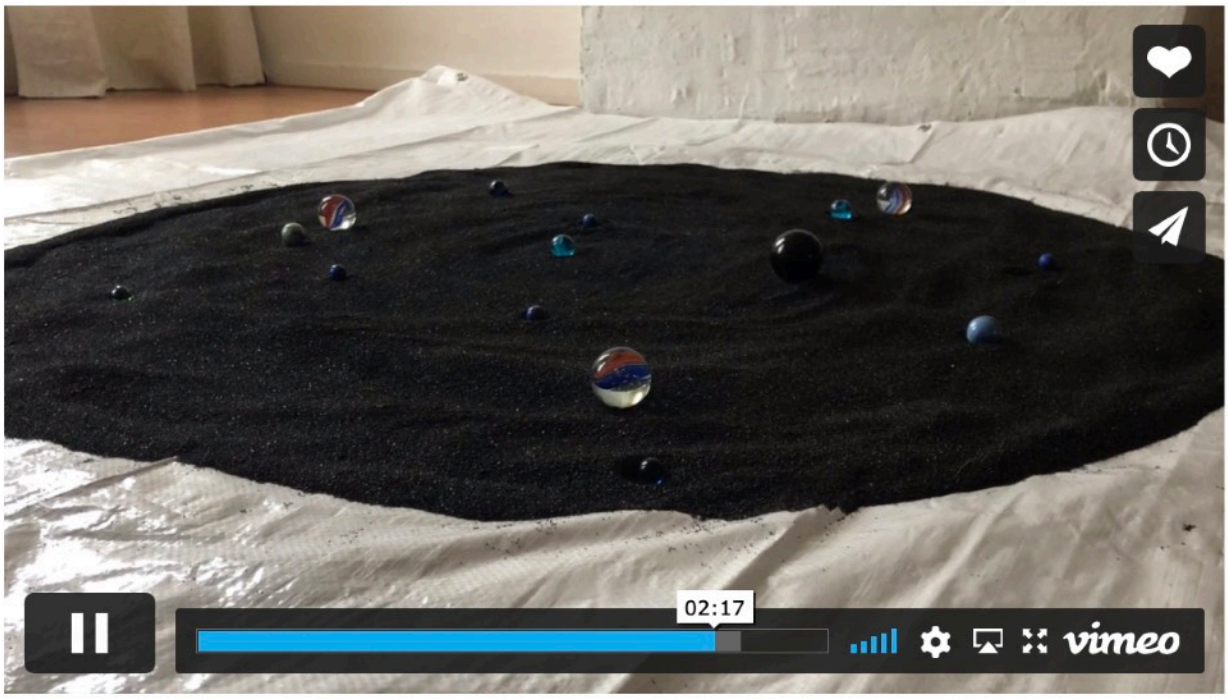
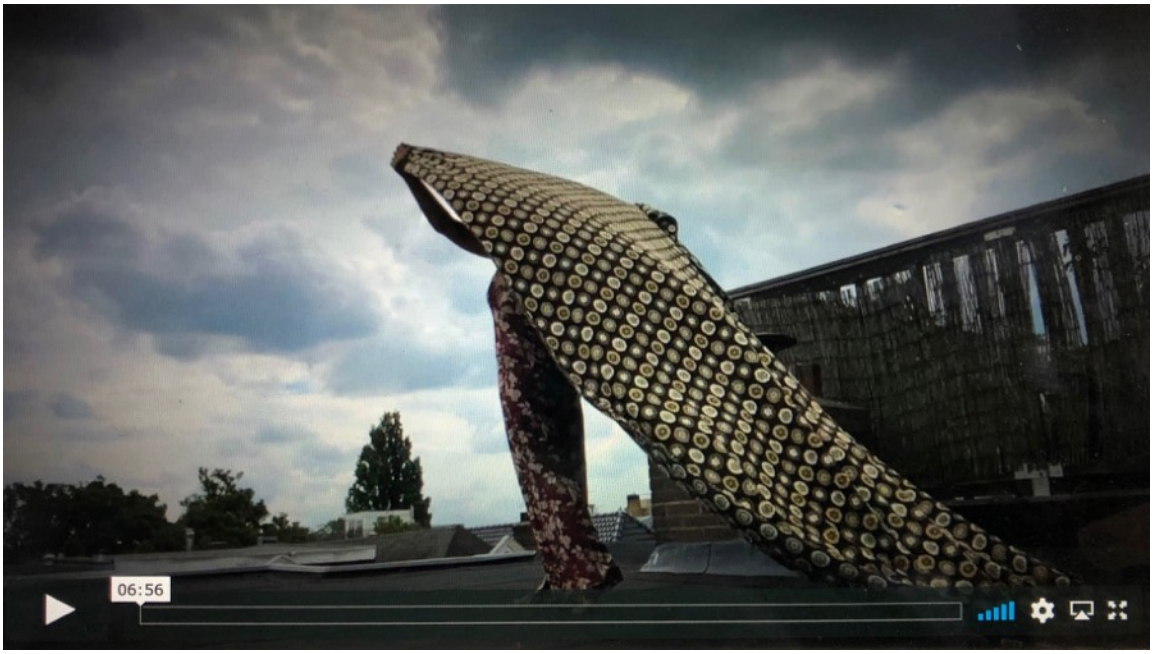


Figura 91. Neyde Lantyer. *Cosmos.* Video. Processo de feitura da peça.

Figura 92. Neyde Lantyer. *Cosmos.*Esboço / processo de feitura da peça.



Figuras 93 e 94. Neyde Lantyer. *Ao estrangeiro / To the stranger*. Video 6’56”. Disponível em: https://vimeo.com/manage/videos/432117087

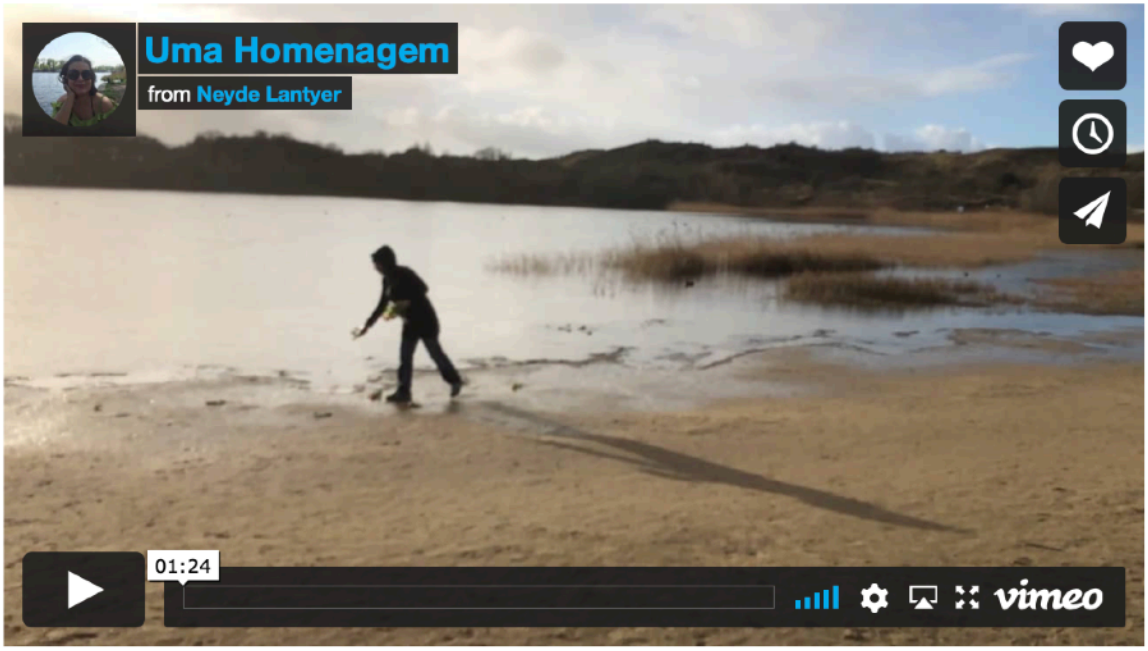


Figura 95. Neyde Lantyer. *Uma Homenagem. Video, 1m23'*. https://vimeo.com/manage/videos/503453381

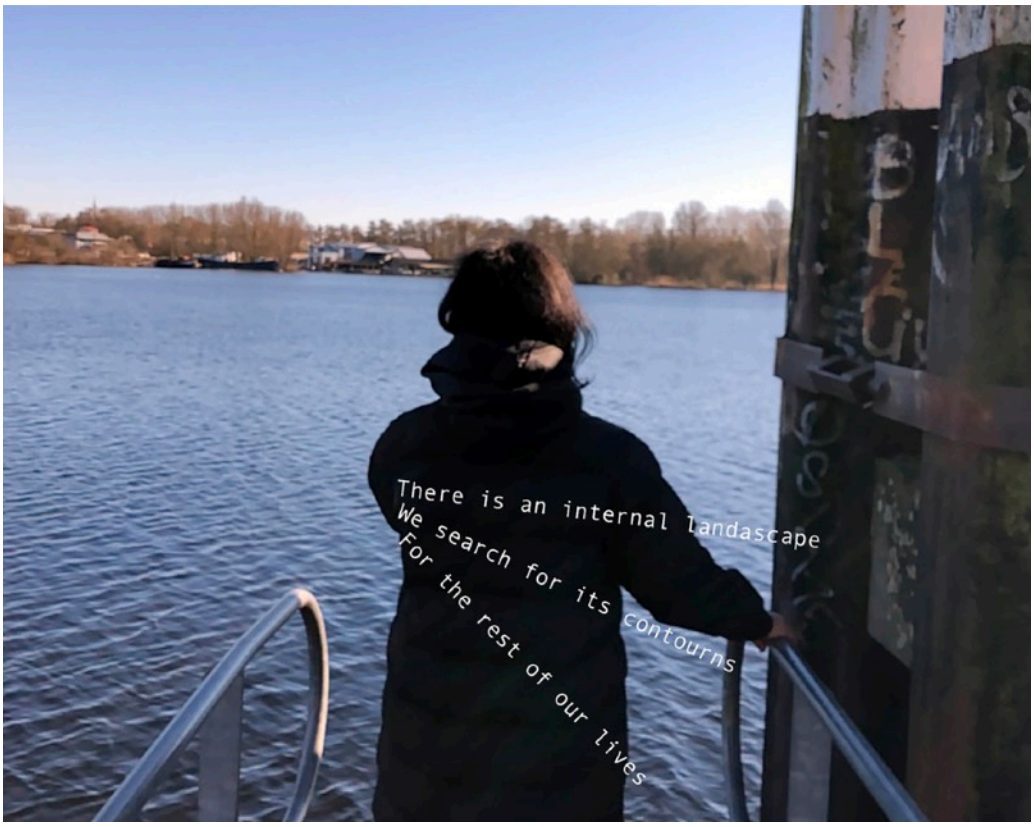
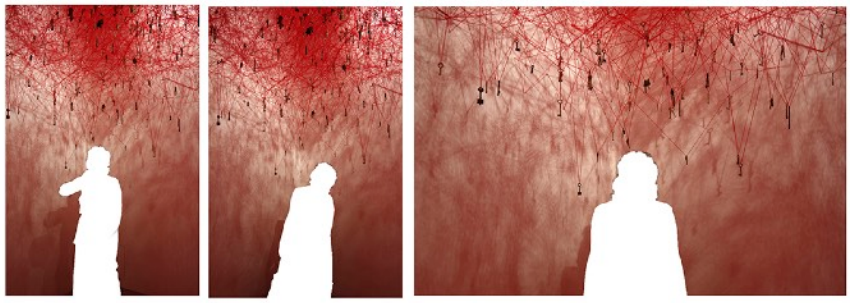
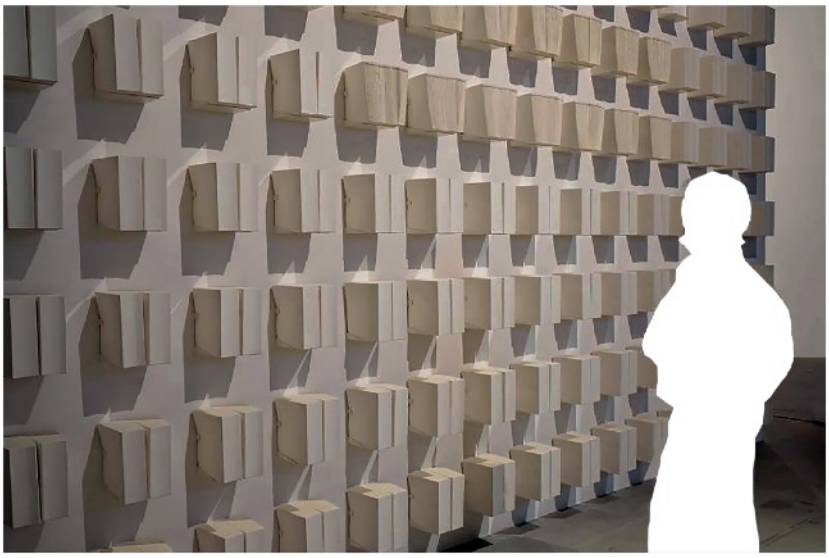


Figura 96. Neyde Lantyer. *Internal Landscape*. Video frame. Em progresso.



"A recent survey in the permanent collection of major museums found that the represented artists are 87% male and 85% white."



"Gender imparity impacts the value of women-made cultural products: according to artnet's annual art world report, all of the most expensive works of art sold at auction in the last 30 years have been created by male artists."

Figuras 97, 98 e 99. Neyde Lantyer. *Survey / Museum Views*. Fotografia e processos digitais. Dimensões variáveis.

Figuras 100 e 101. Neyde Lantyer. *I am an artist. I am here. Video*-Performance.

Figura 102. Neyde Lantyer. *Anonymous*. Fotografia

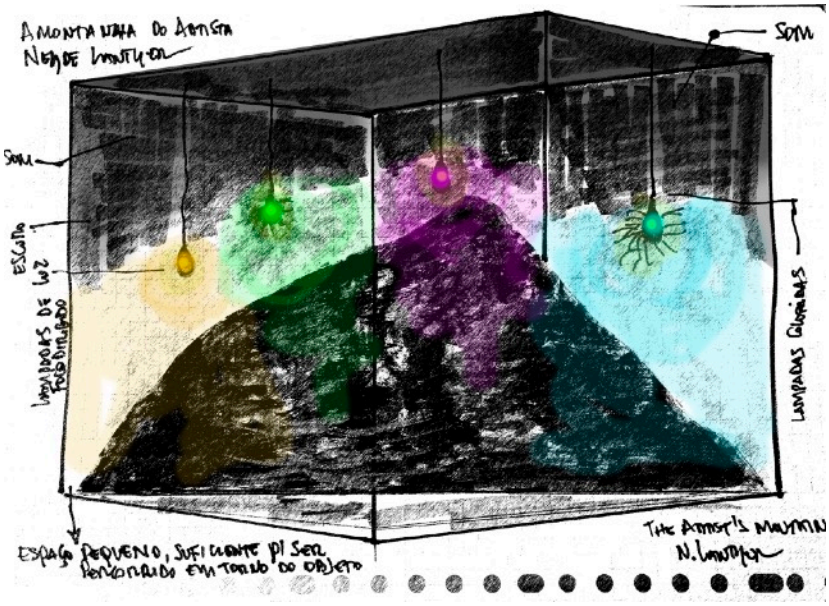
Figura 103. Neyde Lantyer. *Anonymous.* Serigrafia sobre scarf. Dimensões variáveis.

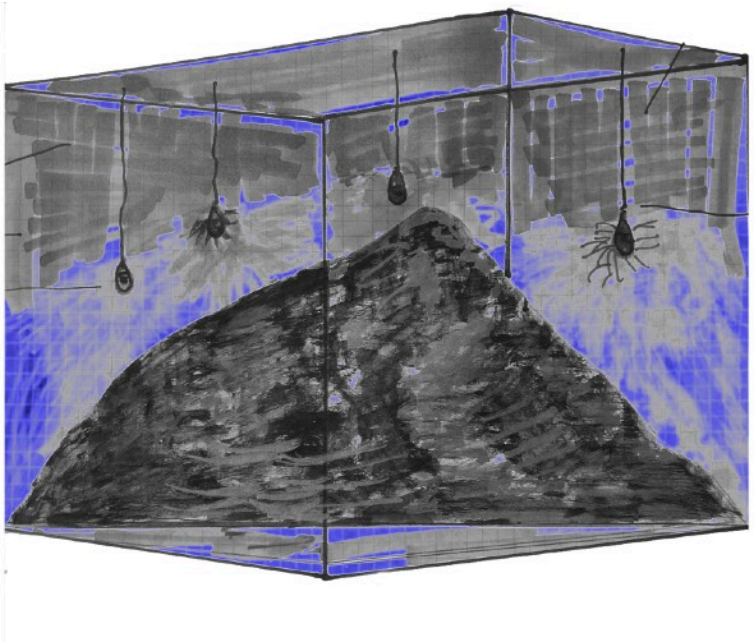
104. Neyde Lantyer. Anonymous / Scarves. Fotografia.

Esta fase compreendeu a materialização da ideia, a partir do desenho / planta da montanha criado no Estúdio Intermedia. Segundo Rosalind Krauss, aquilo que não é paisagem e nem arquitetura, pode ser enquadrado no campo ampliado da escultura pós-modernista (KRAUSS, 1984, 133). A exploração da oposição paisagem-não-paisagem pode ocorrer através de médias e recursos diversos, na pós-modernidade, como a performance, a fotografia e o video, assim, a escultura ampliada diz respeito à escolha dos meios de expressão e à própria prática da/o artista (IDEM). Dessa forma, a montanha convocou seu próprio discurso, não sendo arquitetura e nem paisagem, objetivou-se na sua feitura, em paralelo à problemática trazida à tona pelo desenvolvimento da pesquisa teórica. Representá-la plasticamente era incorporar o argumento da pesquisa, mas também o próprio percurso académico, num processo reflexivo contínuo que configurou a experiência estética. Como materializá-la? Plástico? Madeira, Tela de arame? Processos industriais? Papel? Tecido? Barro? Arame e cola? Vídeo? Fotografia? Performance? Música? Cinema? Escultura? Todas os medios e materiais poderiam ser convocados.

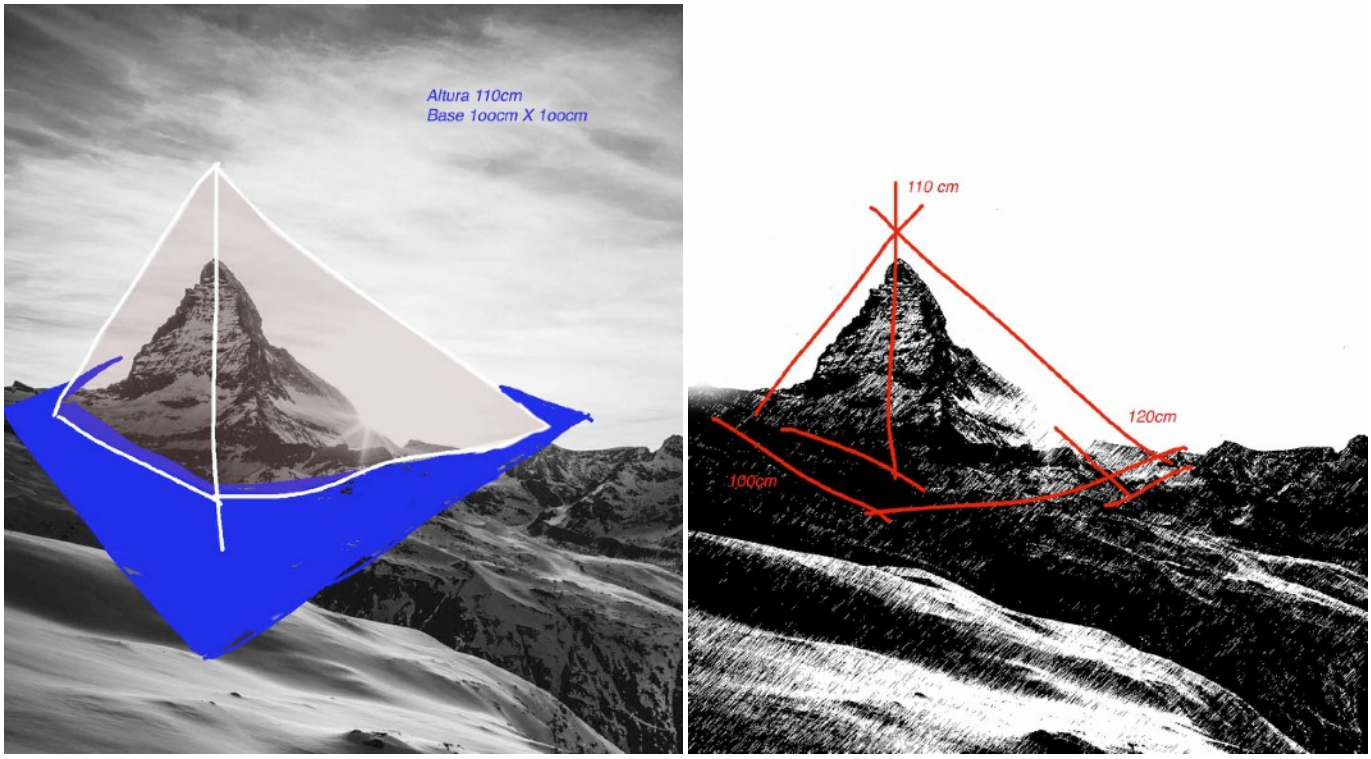
Esta fase levou praticamente um ano, e englobou viagens e a observação e o registro de acidentes geográficos, o rascunho de desenhos e notas, a feitura de uma maquete, além do objeto que foi sendo construído com tela de arame, madeira, tecido, cola e tinta, no sótão do meu apartamento, em Amsterdão. A montanha no sótão que, convocando a paisagem é uma não-paisagem, um negativo de um conceito, seja estético, seja existencial, foi enfim, com seus múltiplos sentidos, o momento de fechar e embrulhar o que até aqui transcorreu, recôndito da proposição que simboliza e representa. A construção da montanha foi também um ritual de reverência ao obstáculo tornado enigma, aquilo que, uma vez impenetrável, permanecerá impenetrável, fechado em si, rocha, pedra, caixa, cubo, bloco, rochedo, muralha, e tudo o que é incógnito e incômodo. A peça no sótão será, finalmente, destruída para ser reconstruída no espaço expositivo, onde ganhará mais escala, já que o (incômodo do) impacto físico do trabalho no espaço é das principais problemáticas do projeto e da pesquisa que esta peça suscitou.

Figura 105. A montanha (2016). Trabalho virtual criado para a Galeria Transparente, Rio de Janeiro. Dimensões variáveis.

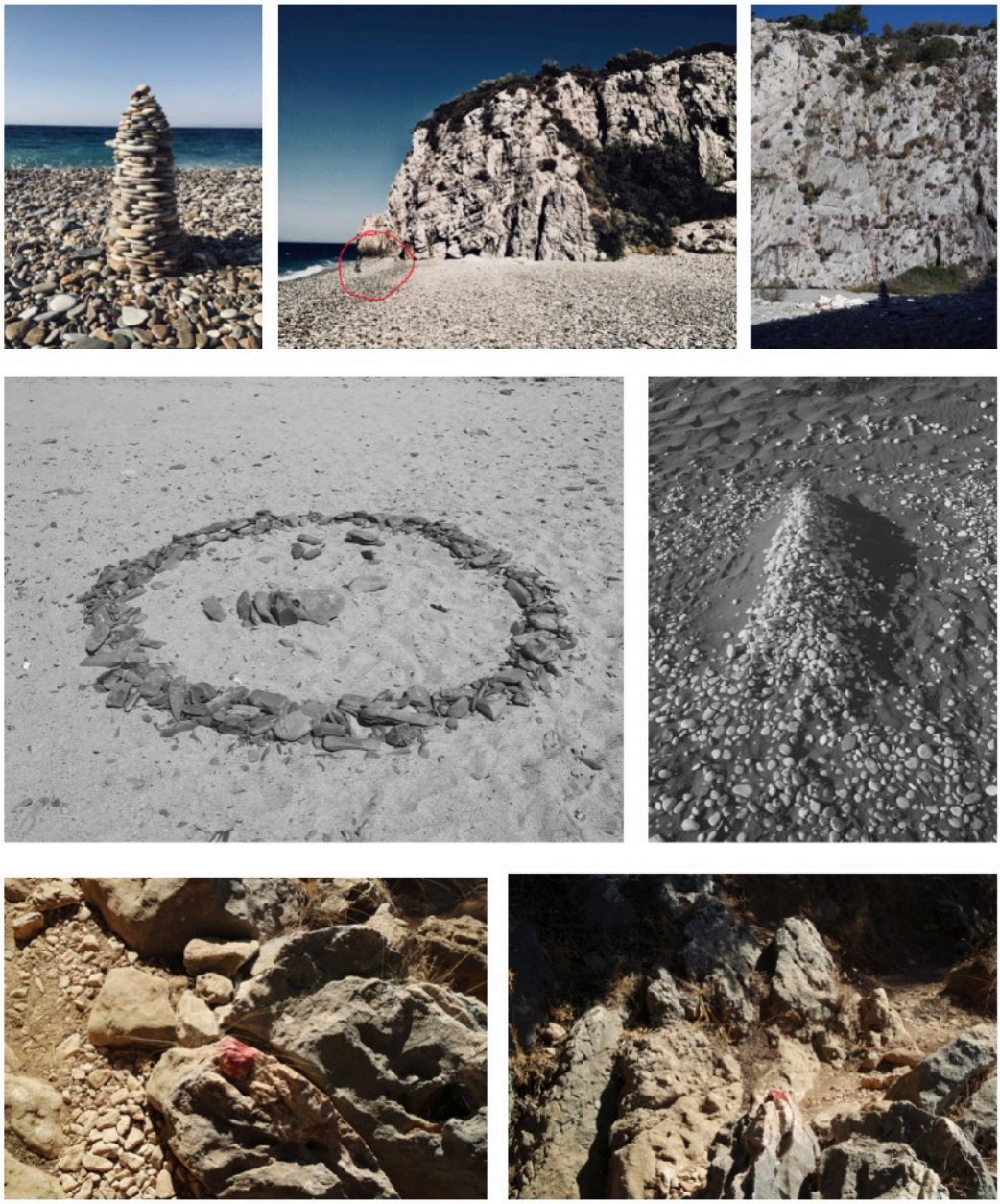




Figuras 106 e 107. Neyde Lantyer. Primeiros croquis. Dimensões variáveis.



Figuras 108 e 109. Neyde Lantyer. *Croquis*. Dimensões variáveis.



Figuras 110, 111 e 112 Neyde Lantyer. *Torre. Pesquisa / Interferência na paisagem*. Fotografia digital. Dimensões variáveis. / Figura 113, Neyde Lantyer. *Círculo. Pesquisa / Interferência na paisagem*. Fotografia digital. Dimensões variáveis. / Figura 114. Neyde Lantyer. *Monte. Pesquisa / Interferência na paisagem*. Fotografia digital. Dimensões variáveis. / *Figuras* 115 e 116. Neyde Lantyer. *Pico. Pesquisa / Interferência na paisagem*. Fotografia digital. Dimensões variáveis.

Figura 117. Neyde Lantyer. *Pesquisa.* Fotografia *vintage* achada. Dimensões: 13x18cm.

Figura 118. Neyde Lantyer. *Pesquisa.* Fotografia *vintage* achada (com marcação). Dimensões: 5X10cm.

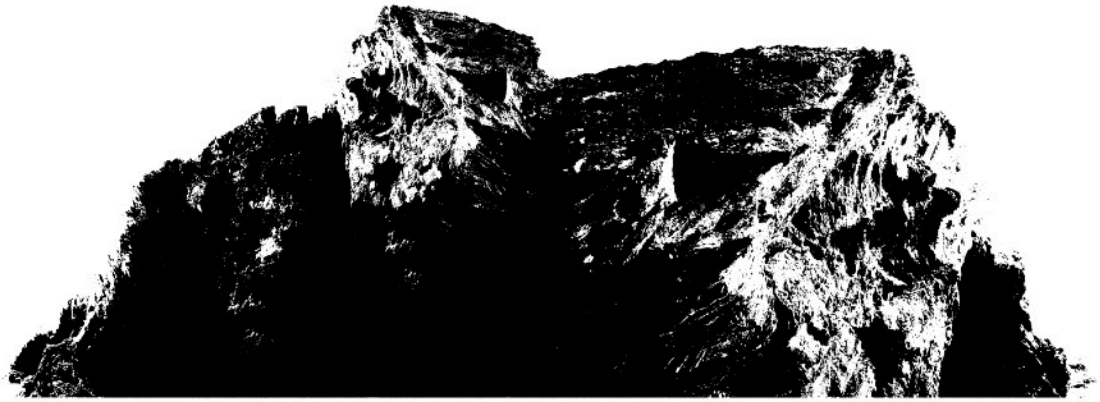
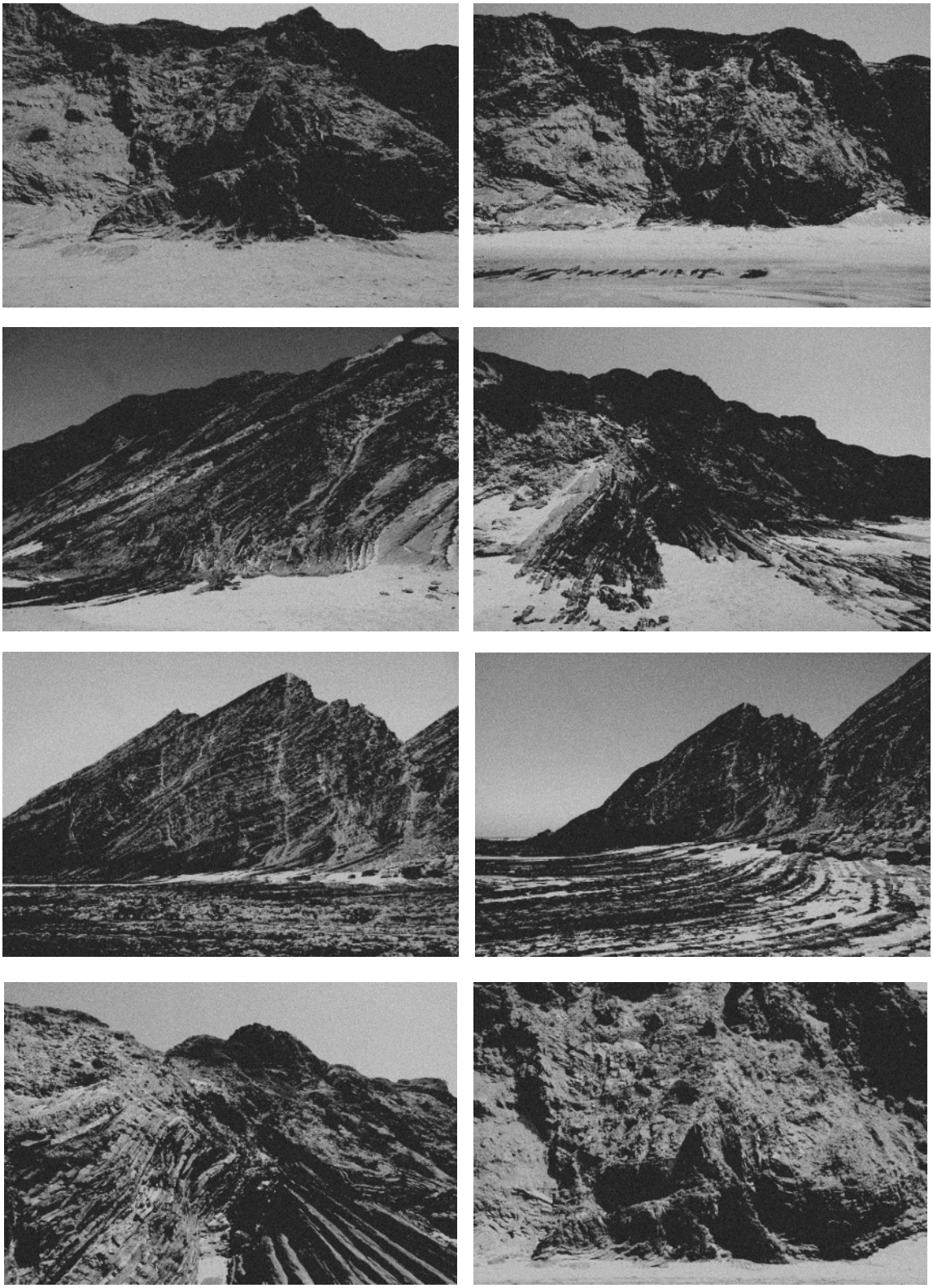


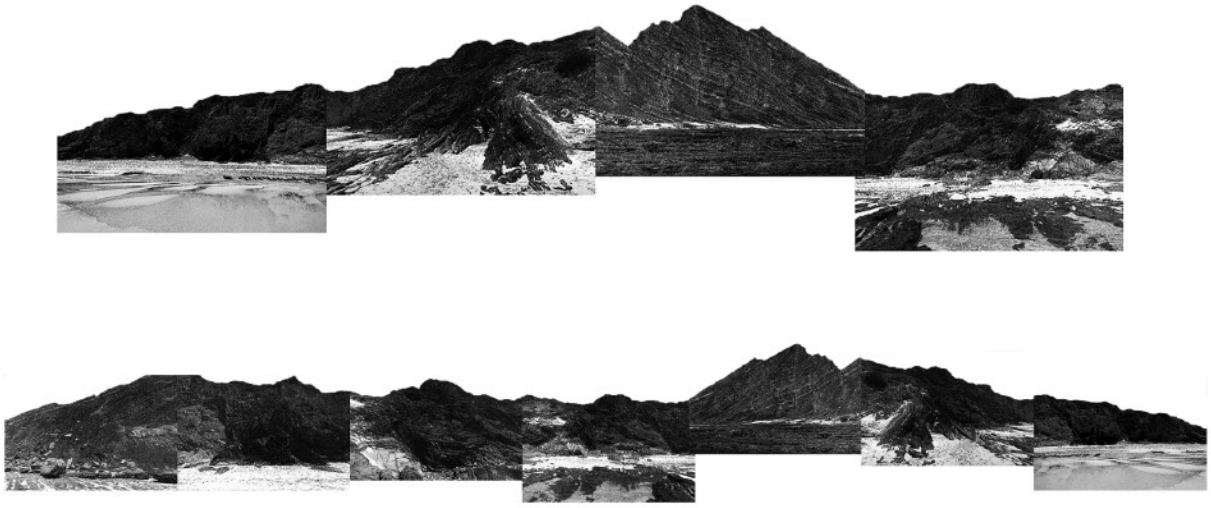
Figura 119. Neyde Lantyer. Desenho sobre fotografia digital. Dimensões variáveis.



Figuras 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127. Neyde Lantyer. *Multiplicação / Pesquisa*. Fotografia digital. Dimensões variáveis.

Figuras 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135. Neyde Lantyer. *Multiplicação / Pesquisa*. Fotografia digital. Dimensões variáveis.

Figura 136. Neyde Lantyer. Maquete. Dimensões variáveis.



Figuras 137 e 138. Neyde Lantyer. *Multiplicação I e II, II*. Colagem / Fotografia digital. Dimensões variáveis.

Figuras 139, 140, 141 e 142. Neyde Lantyer. *Feitura.* Tela de arame e madeira. Dimensões variáveis.

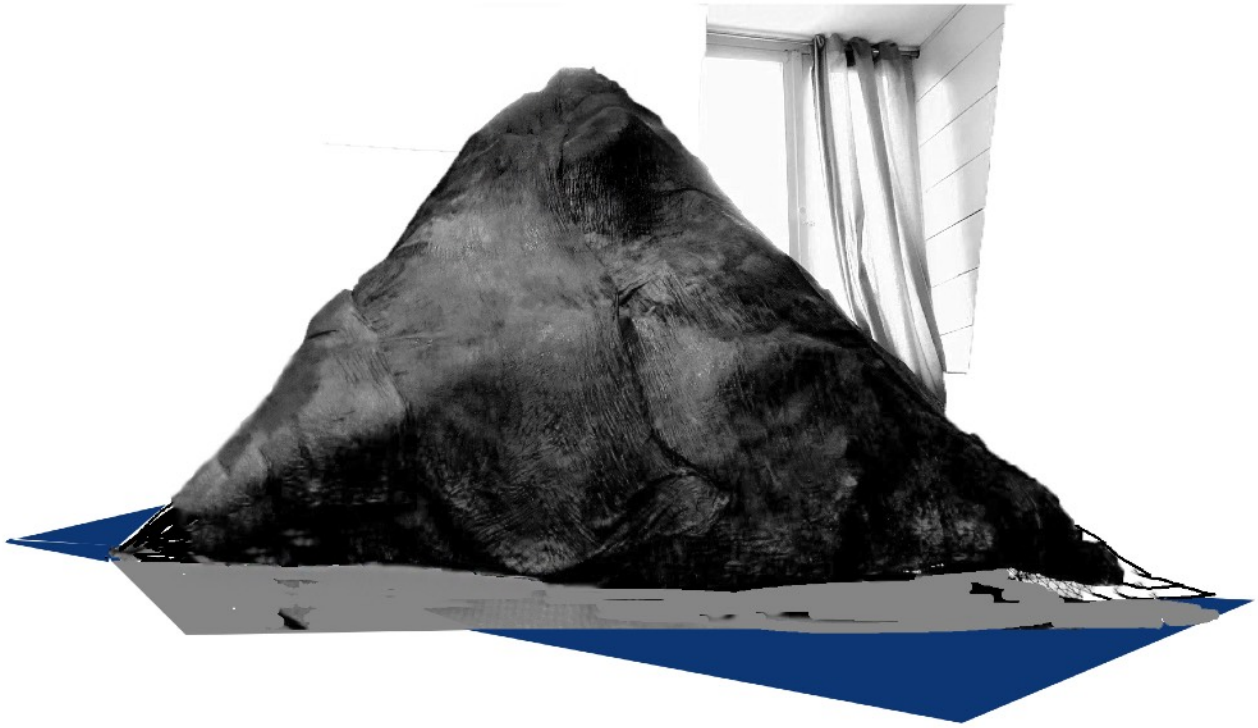


Figura 143. Neyde Lantyer. *Objeto*. Madeira, tela de arame, tecido, cola e tinta. Dimensões: 1,10cm altura X 1,20cm de diâmetro. /

Figura 144. Neyde Lantyer. *Montanha*. Madeira, tela de arame, tecido, cola e tinta. Dimensões: 1,10cm altura X 1,20cm de diâmetro.

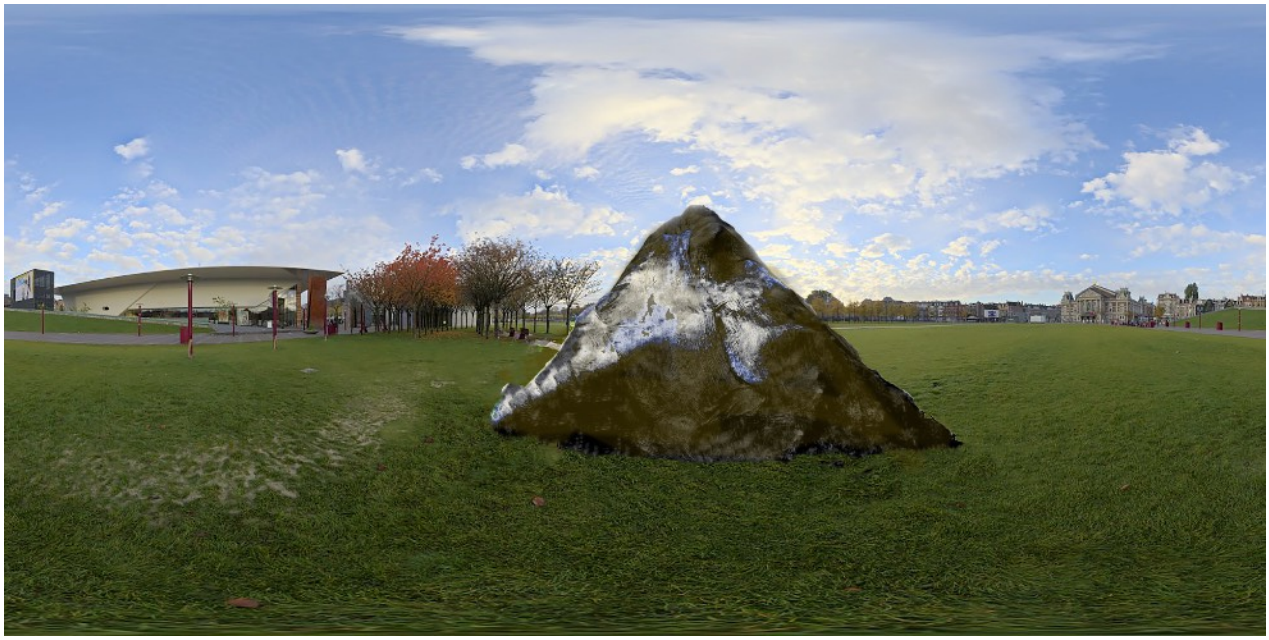


Figura 145. Neyde Lantyer. *A Montanha da Artista (Amsterdão, Praça dos Museus)*. Fotografia e Processos digitais. Dimensões variáveis.

Figura 146. Neyde Lantyer. *A Montanha da Artista (Amsterdão, Palácio Dam)*. Fotografia e Processos digitais. Dimensões variáveis.

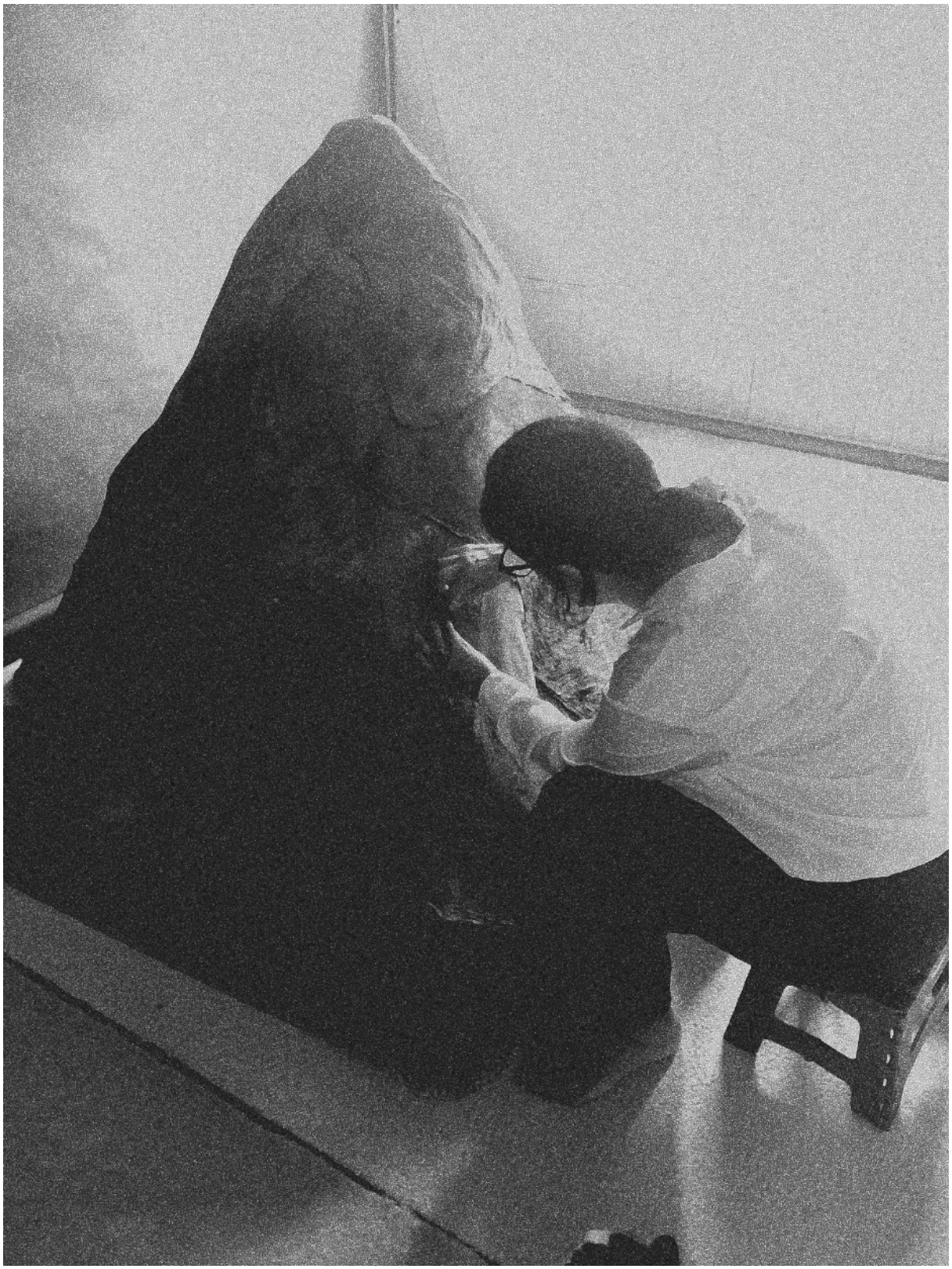


Figura 147. Neyde Lantyer. *Estúdio*, 2021.

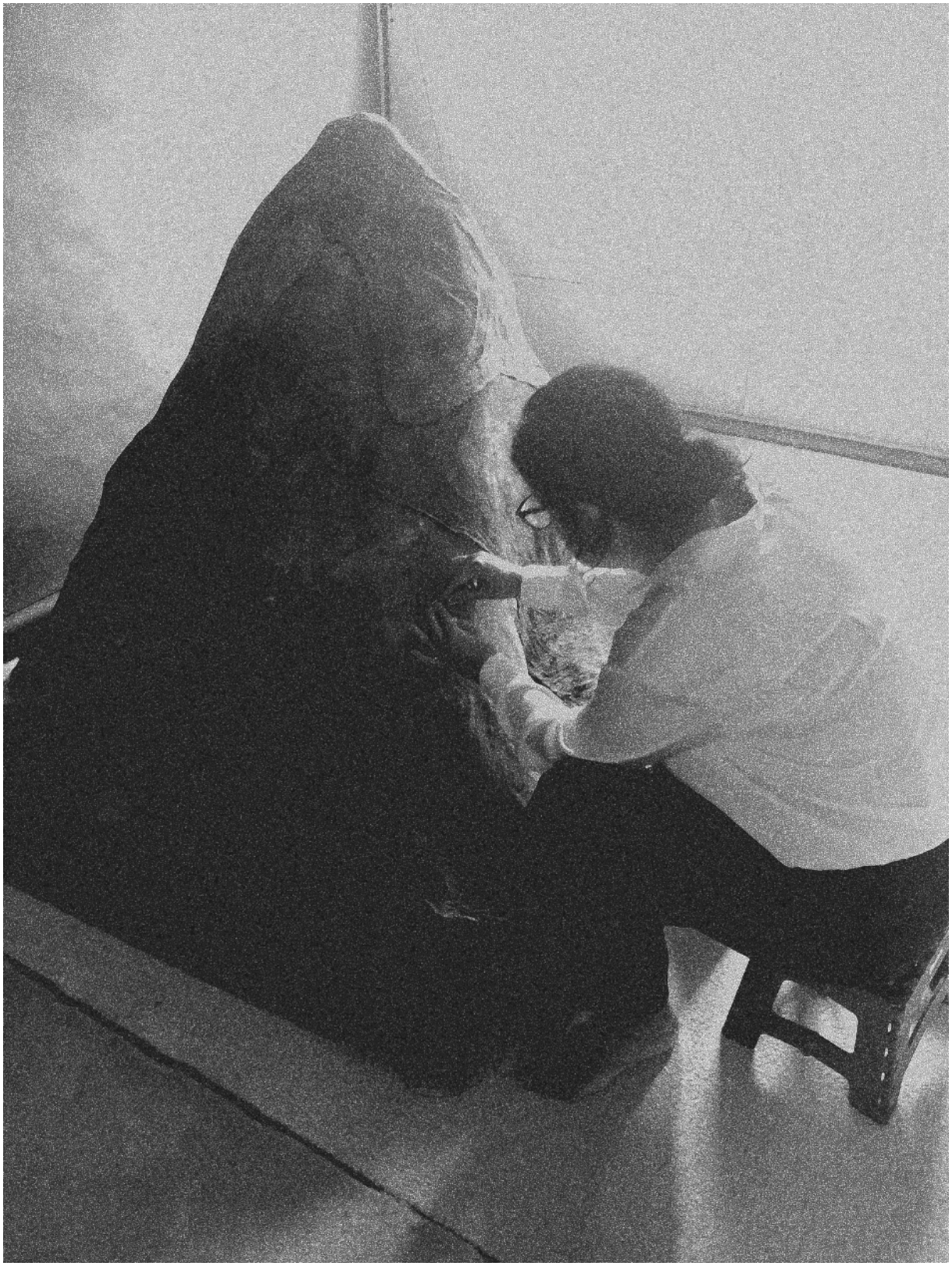


Figura 148. Neyde Lantyer. *Estúdio*, 2021.

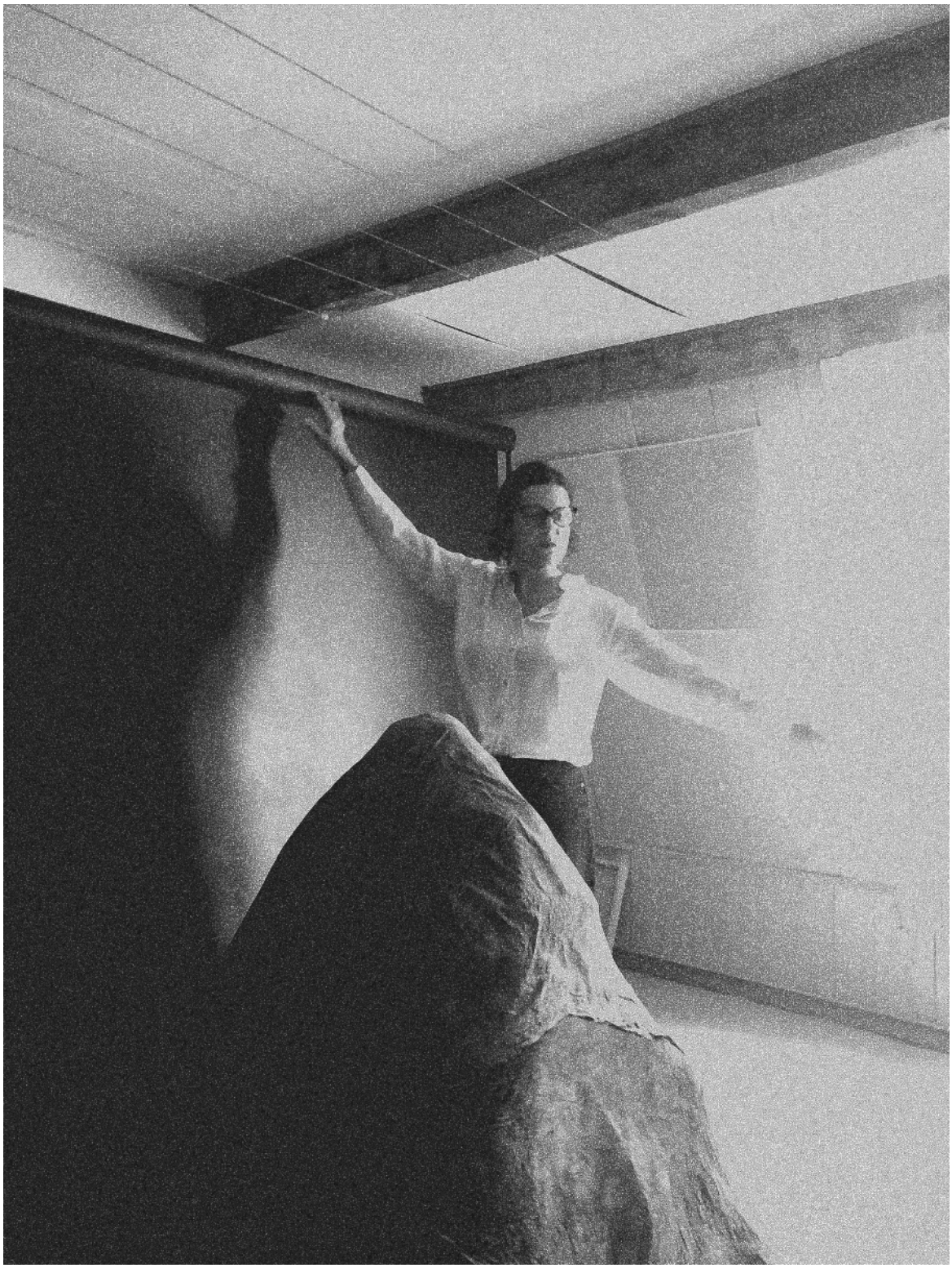


Figura 149. Neyde Lantyer. *Estúdio*, 2021.

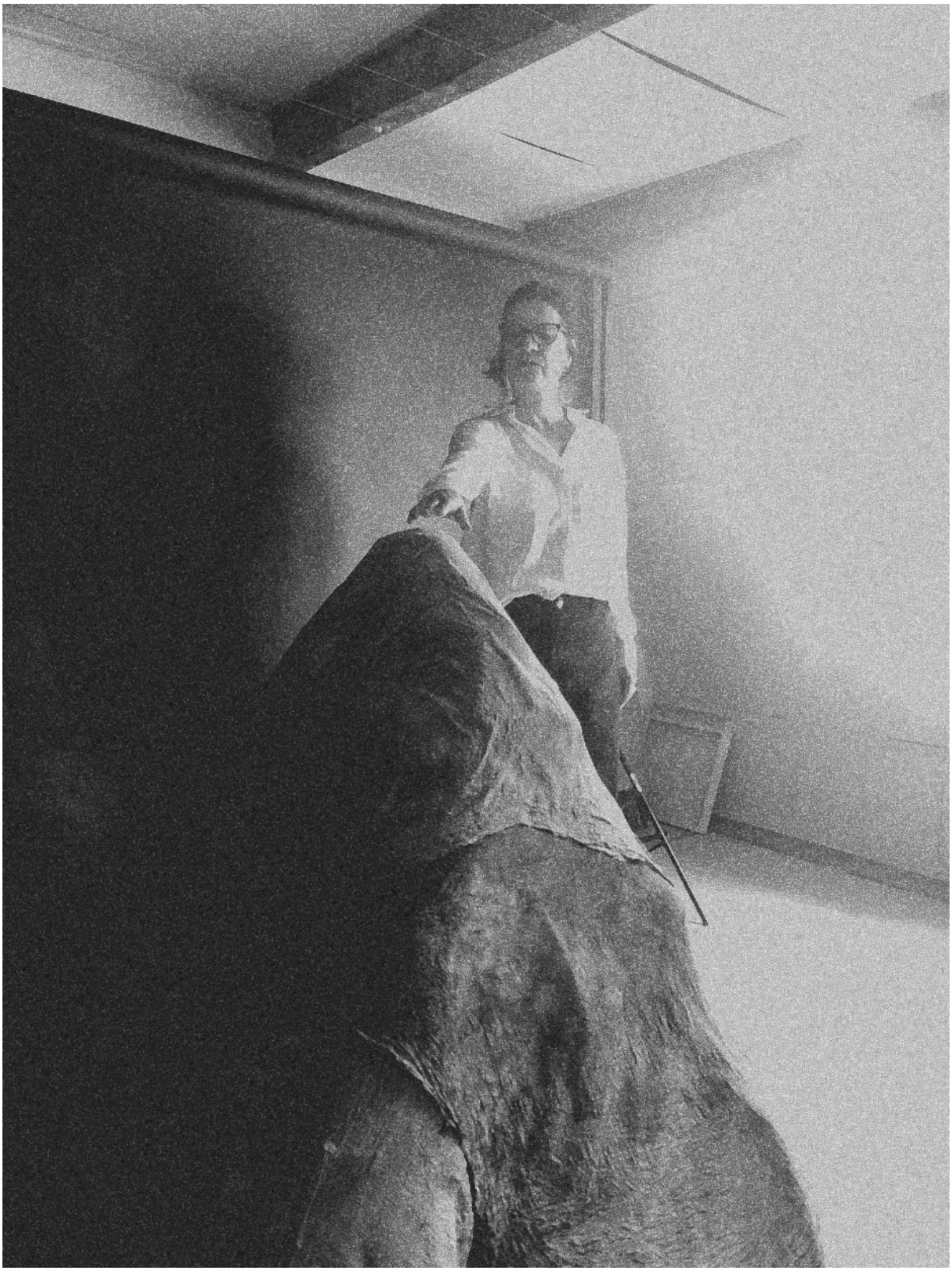


Figura 150. Neyde Lantyer. *Estúdio*, 2021.

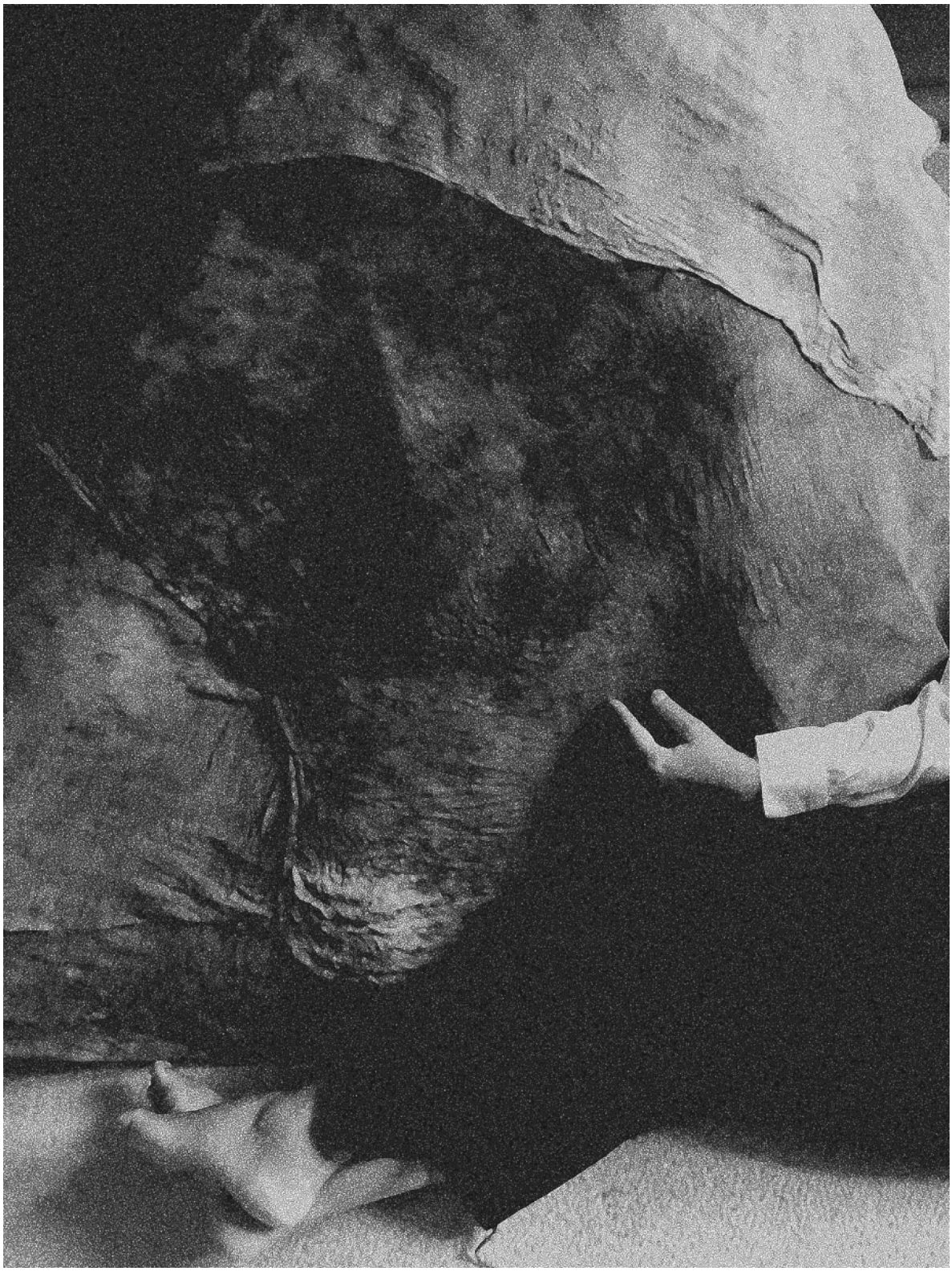


Figura 151. Neyde Lantyer. *Estúdio*, 2021.

Figura 152. Neyde Lantyer. *Estúdio*, 2021.

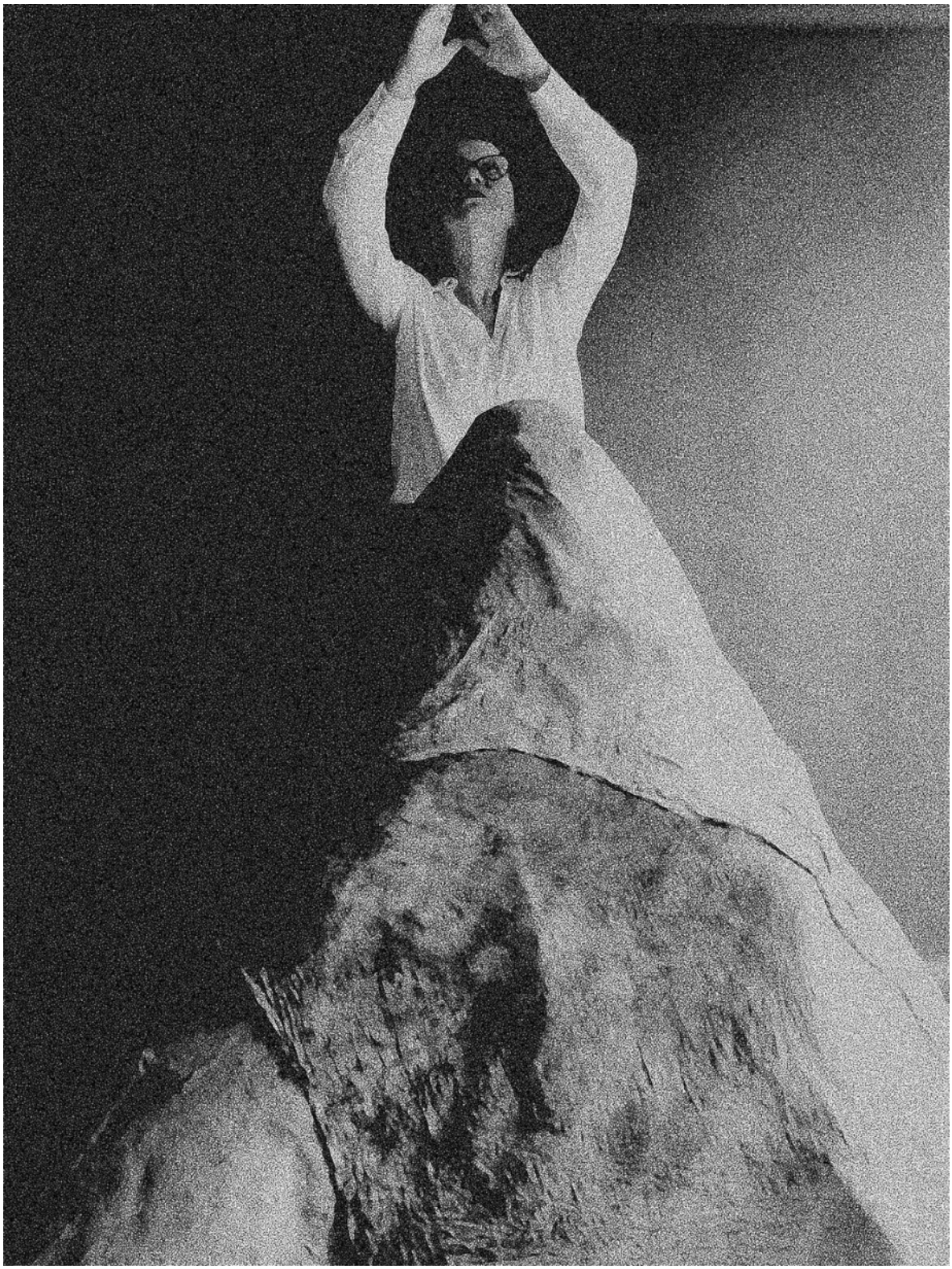


Figura 153. Neyde Lantyer. *Estúdio*, 2021.

Figuras 154 e 155. Neyde Lantyer. *I am an Artist, I am here,II.* Fotografia / Performance.

Figura 156. Poster / Folha de sala. Exposição "A Montanha como Metáfora". Neyde Lantyer. Galeria Cozinha, FBAUP. Provas Públicas.

A MONTANHA COMO METÁFORA

NEYDE LANTYER

Galeria Cozinha - Fbaup

A tarefa de vasculhar a memória desenraizada, exilada e apátrida, equilibrada no fio estendido entre a partida e o passado, o presente e os primórdios, atribuindo uma forma ao obstáculo/impotência, esse é o sentido da montanha. Sua figura não era de todo uma novidade. Vez ou outra, a aparição furtiva de uma montanha, ou algo que chamo de montanha, surge no meu trabalho autoral. Seus contornos são sempre os mesmos, encosta, pico, volume, sombra, austeridade, espanto, impotência. Dessa vez, a aparição arrebatou todo o sentido da falta, encerrando a nostalgia e o insolúvel inominável, acomodando-os numa espécie de cofre, rocha, bloco, Caaba, esfinge. A impotência enfrentada pelas mulheres artistas migrantes na sua disputa por existir - poética e literalmente - no estrangeiro.

Suscitando uma paisagem tornada objeto, e transmutada em sensível político, a metáfora da montanha foi o vetor para a realização deste trabalho, inspirando diversas feituras. O objeto escultórico foi construído e destruído e aqui lhes rendemos homenagem, reverenciando sua onipresença neste projeto. Pouco a pouco, sobreposta / atravessada pela meu próprio corpo, que tomou um lugar cada ver mais central nas obras realizadas sob o tema deste trabalho, como um argumento político proclamado na primeira pessoa.

Com excessão do poster "Dark Girl" (2018), todos trabalhos que compõem esta mostra resultaram da reflexão que construiu esta pesquisa.

Neyde Lantyer, 26 de novembro de 2021

1. Museum Views
Fotografia e processos digitais
2020

2 - Dark Girl
Poster
2018

3. Limbo (Canção do Exílio)
Acrílico sobre tecido
2021

4. Multiplicação
Fotografia e processos digitais
2921

5. Sem título (Lenços)
Fotografia
2021

6. Ao estrangeiro (To the Straneer)
Video mp4 6'56"
2020

7. I am an Artist, I am Here
Performance e fotografia
2021

8. Pandemia (The future is over)
Fotografia
2020

9. Feituras
Fotografia digital
2021

10. Sem título (Fantasia Colonial)
Mixed Media
2021

Figura 157. Folha de sala. Exposição "A Montanha como Metáfora". Neyde Lantyer. Galeria Cozinha, FBAUP. Provas Públicas.

Figura 158. *A Montanha como Metáfora.* Neyde Lantyer. Provas Públicas. Vista geral da exposição. Galeria Cozinha, FBAUP.

Figuras 159 e 160. Figura 165. *A Montanha como Metáfora.* Neyde Lantyer. Provas Públicas. Vista geral da exposição. Galeria Cozinha, FBAUP.

Figura 161. *A Montanha como Metáfora.* Neyde Lantyer. Provas Públicas. Vista geral da exposição. Galeria Cozinha, FBAUP.

Figura 162. *A Montanha como Metáfora.* Neyde Lantyer. Provas Públicas. Vista geral da exposição. Galeria Cozinha, FBAUP.

Figura 163. *A Montanha como Metáfora.* Neyde Lantyer. Provas Públicas. Vista geral da exposição. Galeria Cozinha, FBAUP.

Figura 164 e 165. *A Montanha como Metáfora.* Neyde Lantyer. Provas Públicas. Vista geral da exposição. Galeria Cozinha, FBAUP.

CONCLUSÃO

Em sua fase embrionária, este projeto era um atento para reconstruir a jornada da artista migrante através de uma personagem hipotética, a ser conduzida, através da narrativa lírica, pelo fio estendido da memória desgarrada, exilada e apátrida, desde a partida até o destino. Impregnada de nostalgia, a linguagem do exílio é um esforço, sempre repetido, para unir passado e presente através da ficção pessoal, preenchendo os espaços silenciosos com imagens, narrativas, e tudo aquilo que possa oferecer contornos ao irrecuperável. Na impossibilidade de ser refeita, a jornada da/o migrante será continuamente recriada pelo impulso de recolher os rastros da travessia, fragmentos de lembranças submersas que anseiam por vir a tona, relíquias, sonhos abandonados, amores perdidos, memórias polifônicas que, sem encontrar eco, trafegam entre passado e futuro. O mestrado era uma oportunidade para empreender uma investigação nas causas e razões da partida, e seus desdobramentos para a mulher a artista deslocada, desenraizada, apartada e estrangeira, cujo caminhar, ainda inconsciente, acompanhamos nos três primeiros capítulos desta dissertação.

Os primeiros contornos da pesquisa apontavam para uma escavação no passado, através de práticas como o arquivo, a coleção, a classificação e a exposição seletiva e, anteriormente ainda, à arqueologias de escavação e escrutínio do passado e do tempo, tanto pessoal quanto histórico, na busca por compreender a aventura do desenraizamento e, em última instância, construir uma espécie de inventário do (meu) próprio mundo entre os mundos. De uma maneira ou de outra, artistas cujas obras embasaram esta pesquisa, tais como Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Susan Hiller, Carrie Mae Weems e Christian Boltanski, acessaram tais estratégias, numa impulso que Jaques Derrida (1995) chamou de “febre de arquivo”, segundo ele, “o impulso arqueológico de exumar a impressão mais arcaica (…), a nostalgia pelo lugar do início absoluto, e um desejo de retornar à origem, e saudade de casa” (IBDEM). Tais artistas têm em comum, o esforço por reconstruir a pequena memória apagada pelos esquecimentos da história, a “mais frágil das memórias, facilmente descartada e perdida pois constantemente ameaçada pela silenciosa vocação da pulsão de morte, uma eterna destruidora de arquivos" (IBDEM).

Entretanto, segundo Ranciere, “uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias, [mas da] construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum.” (RANCIERE, 2010, p. 52). Assim, era essencial indagar também de que forma a abordagem poética serviria para refletir sobre o obstáculo latente enfrentado pela artista no estrangeiro. Segundo Jacques Lacan (1988), “a falta não é a falta disso ou daquilo mas a falta de ser propriamente dita”, então o obstáculo à pulsão criadora da artista é também obstáculo ao seu devir como sujeito, e pode-se então inferir que a artista migrante é acometida pela falta de ser. Em seu romance “A ignorância”, o escritor Milan Kundera (2002) relata que, após 14 anos vivendo nos EUA, o

compositor judeu-alemão Arnold Schönberg[96], foi questionado por um jornalista, de forma "perfidamente ingénua", "se seria verdade que os artistas que se exilam perdem sua força criadora" (IBDEM) - lembrando que, ainda que exilado, Schönberg era um homem muito importante - detentor de altíssimo capital simbólico - um dos mais proeminentes compositores alemães de sua época. Alem de recordar que a migração e o exílio raramente são perdoados e aceitos, o episódio ilustra a predisposição da sociedade de empurrar a/o migrante para o passado. De fato, a migração, um arquétipo da alma humana universal, ao tempo que simboliza um deslocamento para o futuro, também incorpora um movimento de eterno retorno ao passado - ainda que, muitas vezes, retornar seja apenas um sonho desconexo, jamais alcançado: "o lar não mais existe, ninguém volta ao que acabou (BUARQUE, 1975).

Um outro personagem masculino, Ulisses, o herói da Odisseia (HOMERO, 1980), deixa Ítaca, sua ilha natal, para ir lutar na guerra de Tróia, numa jornada que dura 20 anos, durante os quais ele anseia febrilmente por retornar. Quando finalmente consegue superar toda sorte de obstáculos e vê enfim sua ilha surgir no horizonte, ela está encoberta por uma "névoa" e ele não a reconhece. Toda/o migrante experimenta o incômodo dessa memória imperfeita, desse não-lugar onde passa a existir desde o momento da partida: o lar que não mais existe, nem no presente nem no passado. Entretanto, para a mulher artista migrante não-branca, procedente das periferias do mundo, a nostalgia e a saudade estão intricadas com questões ainda mais complexas. Desenraizada, ela será continuamente confrontada como o foi Schönberg, porém de forma amplificada e impregnada das clivagens de género, cor da pele e procedência que a acompanham na metrópole. "De onde você vem? Por que você esta aqui? Quando você pretende voltar?" (KILOMBA, 2019, p. 12) ["por que você não procura uma galeria/ festival latino-americana/o?"]. Tais práticas, que Grada Kilomba chamou de "políticas espaciais [praticadas nos] racismos contemporâneos (IBDEM, pp. 112-113), naturalizam a exclusão da artista migrante, como a outra, a exótica, a que não se enquadra e cujo trabalho não interessa. Segundo Ariela Azoulay (2016, p. 350), "a arte que não é exibida como mercadoria e cuja modalidade não é definida por sistemas globalizados como museus, mídia e mercado, tornou-se inimaginável". De fato, a própria mulher artista migrante é inimaginável, em seus esforços para mover-se como artista no estrangeiro, sem vínculo institucional, equilibrando-se num lugar tão nostálgico quanto violento, que marca os destinos dos sujeitos femininos procedentes das regiões periféricas, de passado colonial, em sua disputa continua para fazer valer sua subjetividade.

Quando a reflexão e a pesquisa encontraram o obstáculo, foi então que a montanha emergiu. Embebidos de um aspecto lírico que camuflava uma grande zona inconsciente, os esboços do projeto anterior tateavam para nomear aquilo que ainda não tinha sido desvelado. A montanha englobava tudo, encerrando memória, nostalgia e o entrave, ao mesmo tempo a escalada de um caminho

[96] SCHÖNBERG, Arnold (Viena 1874 - Los Angeles, USA 1951). Compositor austríaco, associado ao movimento expressionista alemão, um dos mais influentes musicistas do século 20. Com a ascensão do nazismo, sua música foi considerada "degenerada" por ser modernista e atonal. Shönberg migrou para os Estados Unidos em 1933 3 se naturalizou americano.

íngreme e impossível e um cofre cerrado e mudo que continha todas as respostas ainda inconscientes, clamando para serem desveladas. A metáfora da montanha arrebatou todo o sentido da falta e foi uma ocorrência tão importante para este projeto quanto o conceito de capital simbólico de Pierre Bourdieu o foi para a construção de seu argumento teórico. Ao oferecer uma ferramenta ao desvelamento do obstáculo, pode-se dizer que a noção de capital simbólico ofereceu a base fundamente para esta dissertação - potencializada pelos trabalhos de artistas e teóricas feministas e decoloniais que ilustram e enriquecem esta tese de mestrado.

O obstáculo enfrentado pela mulher artista deslocada das periferias ao centro do capitalismo está nas lógicas neocoloniais impregnadas de racismo e sexismo, violências continuamente reproduzidas e re-encenadas nos jogos sociais do capital simbólico, presentes nos "julgamentos desinteressados (neutros)" dos agentes das estruturas que perpetuam as desigualdades, que confrontam as mulheres artistas migrantes em sua saga por existir como sujeitos de seus próprios destinos. E então é também Jacques Derrida que nos lembra que é a iminência do esquecimento e da finitude radical que gera a pulsão pela escavação do passado, pois "não há 'febre de arquivo' sem a ameaça desse movimento de morte (…), agressivo e destrutivo" (DERRIDA, 1998, p. 3). Dessa forma, a construção de ficções plausíveis que apontem para "uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado" faz parte da luta pela própria memória, na disputa contra a pulsão de morte, nos escombros do sistema, que naturaliza o apagamento e o desejo de ser e existir dos sujeitos femininos e racializados.

As conclusões deste estudo dão conta de que a natureza do obstáculo ao devir da mulher artista migrante está assinalada na própria dicotomia das relações hierarquizadas entre centro e periferia geopolíticos, marcadas pelo avanço da violência neoliberal aprofundando o fosso q separa os mundos, a atribuir privilégios e exclusões, abalizando o porvir dos sujeitos. De certa forma, tal entendimento retorna ao problema da "falta", não apenas a falta nostálgica, do que um dia foi, mas "a falta de ser", reposicionando-a como lugar político, velado, violento e emblemático, impresso no campo de batalhas onde são disputados os destinos sociais. Então, a mudança nos rumos deste projeto é também a compreensão de que até mesmo para se apropriar da própria memória ("Pode o subalterno falar?" (SPIVAK)), as mulheres, as migrantes, os sujeitos racializados, necessitam antes de tudo, tomar consciência de seu lugar e de sua história.

A ficção pessoal faz sentido, então, ao trazer para o centro do debate a pequena memória desprezada pelas esferas hierárquicas do sistema, "embaralha[ndo] a repartição estabelecida entre a poesia e a prosa, entre a língua dos assuntos públicos e a dos assuntos domésticos, entre os lugares, as funções e as competências." (RANCIERE p.53). Servindo-se de lampejos, lapsos de memória, e ímpeto de reconstituição e resignificação, a arte produz "formas de reconfiguração da experiência, que são o terreno sobre o qual se elaboraram novas formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum." Assim que o obstáculo que confronta a artista migrante e que nada mais é que o impasse do próprio Capitalismo e das sociedades desiguais, é um lugar em

disputa contínua pelas mulheres, pelos sujeitos racializados, pelas/os exiladas/os, pelas/os migrantes, estrangeiras/os, refugiadas/os, por todas/os as/os excluídas/os. Tal disputa, que é, ao fim, uma batalha pelo direito a si mesma/o e à própria história, será travada também através dos processos de subjetivação política possibilitado pela própria arte, assim, e o resgate da pequena memória será sempre uma conquista sobre o silêncio. Não podemos perder de vista que a história é o palco da luta de classes e nosso papel é seguir em frente, para redimir aquelas/es que pereceram ao longo do caminho (BENJAMIN 1987).

REFERÊNCIAS

1. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. (2000). *Minima Moralia, Reflections from Damaged Life*. New York: Verso.

AGAMBEN, G. (2009). *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. (V. Nicastro Honesko, Trad.). Chapecó, SC: Argus.

AGUILAR, G. (2015). *Hélio Oiticica, A Asa Branca do Êxtase*. Rio de Janeiro: Anfiteatro.

AZOULAY, A. A. (2016). *Plunder, the transcendental Condition of Modern Art and Community of fabri*. Providence: EBDC.

_____. (2019) *Potential History: Unlearning Imperialism.* London-New York: Verso.

BÄCKERT, L. T. (2021). *Amores Internacionais.* Curitiba: Editora Inverso.

BAUMAN, Z. (2004). *Wasted Lives.* Cambridge: Polity Press.

BEAUVOIR, S. (1949) *O Segundo Sexo.* Paris: Éditions Gallimard.

BENJAMIN, W. (1987). Teses sobre conceito de história. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In *Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense.

BERGER, J. (2008) . *Ways of Seeing.* London: BBC & Penguin Books.

BISHOP, C. (2005). *Installation art, a critical history*. London: Tate Publishing.

BOURDIEU, P. (1986). *Las Formas del Capital.* 2a edición, Bilbao: Descléer de Brouwer, 1986.

_____. (1984). *Distinction, A Social Critique of the Judment of Taste*. (R. Nice, Trad.). Monoskop.

_____. (1996). *As regras da arte. Génese e estrutura do campo literário*. (M. L. Machado Trad., 2a. ed). São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1998). *La Domination Masculine.* Paris: Éditions du Seuil.

_____. (2000). *Poder, Derecho y Clases Sociales.* Palimpsesto Derechos Humanos y Desarrollo. Bilbao: Desclée de Brouwer.

_____. (2001). *Meditações Pascalianas*. (S. Miceli, Trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BOURDIEU, P. & DARBEL, A. (2016). *O Amor pela Arte*. Porto Alegre: Zouk.

CHADWICK, W. (1990). *Women, art and society*. London: Thames & Hudson.

CHOMSKY, N. (1968). *Language and Mind*. New York: Hartcourt, Brace, Jovanovich.

DANTO, A. C. (2004). *The End of Art.* New York: Donald Kuspit.

DANTO, A. (2005). *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte.*(V. Pereira, V. Trad.) . São Paulo: Cosac Naify.

DELEUZE, G. (2002). *A Ilha Deserta e Outros textos*. Paris: Les Éditions de Minuit.

DERRIDA, J. (1995). Archive Fever: A Freudian impression. Chicago & London: The University of Chicago Press.

DURAS, M. (1950). Uma barragem contra o Pacífico. Paris: Éditions Gallimard.

FANON, F. (2020). *Peles Negras, Máscaras Brancas*. Rio de Janeiro: Ubu Editora.

FREUD, S. (1901). *O mecanismo psíquico do esquecimento*. In S. Freud, Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Primeiras publicações psicanalíticas 1893-1899. (Vol. 3), 168-174. Rio de Janeiro: Imago.

FREUD, S. (1996). *Além do princípio de prazer*. In S. Freud, Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Além do Princípio de Prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922). (Vol 18). Rio de Janeiro: Imago.

FRIEDAN, B. (1963). *A Mística Feminina.* New York: W.W. Norton.

FOUCAULT, M. (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.

_____.(2009). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. (36a ed.).Vozes. Petrópolis.

GOMES, L. (2007). *1808.* São Paulo: Editora Planeta.

GROSENIK, U. (2001). *Vrouw/en kuns*t. Keulen: Taschen.

HEGEL, G. W. F. (1803). The Phenomenology of Spirit. 1807.

HESTERS, D. (2019). *D.I.T. (Do It Together). The position of the artist in today's art world.* Kunstpocket #3. Brussels: Flanders Art Institute.

HOMERO. (1980). *Odisseia.* Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores.

IANNI, O. (1999). *Teorias da globalização.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

IGLÉSIAS, F. (1981). *A Revolução Industrial.* São Paulo: Brasiliense.

JENSEN, S., & PARADA, M. (2019). Exílio e afastamento: considerações sobre uma hermenêutica da distância?. Niterói: Tempo.

KILOMBA, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano.* (Oliveira, J. Trad., 1a. ed.) Rio de Janeiro: Cobogó.

KIM, D. Y. (2004). The Traveling Artist in the Italian Renaissance: *Geography, Mobility and Style*. Yale University Press.

KOSER, K. (2016). *International Migration: a very short introduction.* (1a. ed. 2007). United Kingdom: Oxford University Press.

KUNDERA, M. (2002). *A ignorância.* (Fonseca, T. B. De C., Trad.) São Paulo: Companhia das Letras,

LACAN, J. (1988). *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis* (ed. J-A Miller), N.Y.: Norton.

LIND, M. (2020). *Migration, Traces in an Art Collection*. Malmö: Spar i en konstsamling.

MARINUCCI, R. (2007). Feminization of migration? *REMHU - Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana,* vol. 15, núm. 29, 2007, pp. 5-22, Centro Scalabriniano de Estudos Migratórios. Brasília.

MARX, K. (1909). *Capital, A Critique of Political Economy*. Chicago: Charles H. Kerr and Co.

MBEMBE, A. (2017). *Critique of the Black Reason.* North Carolina: Duky University Press.

MCLUHAN, M. (1977). *A Galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1971). *Sense and non-sense.* Evanston: Northwestern University Press.

NOCHLIN, L. (1971). Why have there been no great women artists. Recuperado de: https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf

OLIVEIRA, N., OXLEY, N., & PETRY, M. (2003). *Installation art in the new millennium: the empire of the senses.* London: Thames & Hudson Ltd.

OLIVEIRAS, E. (1993). *La Metáfora en la Arte: Retórica y Filosofía da Imagen*. Buenos Aires: Emecé Arte Editores.

PIPER, A. (2020). *A tríplice negação de artistas mulheres de cor.* Col. Pequena Biblioteca de Ensaios / Perspectiva Feminista, Trad. Larissa Bery, Copenhagen/ Rio de Janeiro: Zazie Edições.

RANCIÈRE, J. (2010). *Política da Arte*. (M. Costa Netto Trad.). Rio de Janeiro: Urdimento.

RODRIGO, A. (1992). *Maria Lejarraga, Una Mujer En La Sombra.* Madrid: Círculo de lectores.

ROINE, Vilma. (2019). "Action, not Consciousness-raising": Guerrilla Girls and Performance as their artistic strategy. Thesis MA Arts and Culture. Leiden University.

SAID, E. W. (1978). *Orientalismo.* New York City: Pantheon Books.

SKIDMORE, T. (1974). *Black Into White: Race and Nationality in Brazilian Thought.* Oxford University Press.
SPIVAK, G. C. (2014). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.

VIS, D. (2021). *Research for People who think they would Rather Create.* Rotterdam: Onomatopee.

WEIWEI, A. (2018). *Humanity.* Princeton University Press.

WHITE, K. (2011). *101 Things to Learn in Art School.* Massachussets: The MIT Press.

WOOLF, V. (1985). Um teto todo seu. (V. Ribeiro Trad.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

XENAKIS, M. (2008). *Louise Bourgeois: The blind leading the blind.* Paris: Artes Sud / Galerie Lelong.

2. FILMOGRAFIA

GONDIM, E. V. (2021). *Arte, Garra e Fibra.* (2021). Mirada Cine Fest: Festival Internacional de Cine Independente, pp.58min.

MASDURAUD, N. & URREA, V. (2020). Pornotropic: Marguerite Duras et l'illusion coloniale'. (2020). Dune Leapfrog, pp.52min.

3. WEBGRAFIA

Wikipedia contributors. (2021, December 11). The Raft of the Medusa. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 16:17, December 13, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Raft_of_the_Medusa&oldid=1059790873

ABREU, C. H. de S. (2019). A pintura colonial e seus modelos. *Revista Nava,* 3 (1), 89-104. Rio de Janeiro. [Consultado a 19/06/2020]. Disponível no endereço: https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/28045

ADORNO, T. (1951). *Minima Moralia*. Frankfurt School. [*on-line*]. [Consultado a 14/07/2019]. Disponível no endereço: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/adorno-minima-moralia.pdf

A history of immigration in Europe (2020) Mapping the World. ARTE.TV / [*on-line*]. [Consultado a 01/02/2021]. Disponível no endereço: https://distribution.arte.tv/fiche/Le_dessous_des_cartes____Flux_migratoires__une_longue_histoire

Alteridade (2021). Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/alteridade

Wikipedia contributors. (2021, December 5). Anarchism. In *Wikipedia*, *The Free Encyclopedia*. Retrieved 16:10, December 13, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Anarchism&oldid=1058729299

ANDRADE, P. H. B. de.(2014). Desterrados: breve comentário a alguns casos de exílio na literatura. *Recorte Revista Eletrônica*, 2(11), 1-19. Recuperado de: https://core.ac.uk/reader/230541198

Anónimo. Origem da Palavra. [online] Disponível em: https://origemdapalavra.com.br/palavras/anonimo/

Anónimo. Léxico Poprtuguês. [online] Disponível em: https://www.lexico.pt/anonimo/

Wikipedia contributors. (2021, October 14). Artnet. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 16:10, December 13, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Artnet&oldid=1049953847

ASSIS, R. J. S. de & Cordeiro V. D. (2013). A Teoria da História em Walter Benjamin: Uma Construção entre "História e Coleccionismo: Eduard Fuchs" e as "Teses sobre o Conceito de História". *Revista de Teoria da História*, 10, [*on-line*]. [Consultado a 29/01/2020]. Disponível no endereço: https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/29092

BARBOSA DE MATTOS, N. C. S. Arte Contemporânea e Globalização: Entre práticas, imagens e diferenças. Sd. Disponível no endereço: BARROS, J. D. (2011). As influências da Arte Africana na Arte Moderna. *Periódicos UFBA, Afro-Ásia, [S. l.]*, n. 44. DOI: 10.9771/aa.v0i44.21236. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21236 http://www.semanasociais.ufscar.br/wp-content/uploads/2014/03/Anais-sociais- com-artigo-6.pdf

BAIALUNA DE ANDRADE, Patricia H. Desterrados: breve comentário a alguns casos de exílio na literatura. Recorte Revista Eletrônica, Três Corações: UNICOR, 2014. Disponível em: https://scholar.google.com/citations?user=yBd7E3IAAAAJ&hl=pt-BR

BAUMANN, B. (2017, março 08). The Guerrilla Girls' fight against discrimination in the art world. *DW*. [*on-line*]. [Consultado a 21/07/2021]. Disponível no endereço: https://www.dw.com/en/the-guerrilla-girls-fight-against-discrimination-in-the-art- world/a-37852529

BIDISHA. K. W. (2019, outubro 05). Fons Americanus Review - a monumental rebuke to the evils of empire. *The Guardian*. [*on-line*]. [Consultado a 04/06/2021]. Disponível no endereço: https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/05/kara-walker-fons- americanus-turbine-hall-tate-modern-review-bidisha

BISHOP, E. (1976). One art. [*on-line*]. [Consultado a 14/01/2021]. Disponível no endereço: https://lyricstranslate.com/en/arte-de-perder-lyrics.html

Blog Antonia Ruppert. (2020, abril 28). "You can't sit around waiting for someone else to say who you are." [Blog]. Disponível em: https://www.antoniaruppert.com/blog/155602/you-cant-sit-around-waiting-for- someone-else-to-say-who-you-are

BOON, E. (2020). Art and Migration: on Cultural Internationalization in the Age of Displacement. DutchCulture's Colloquium on the Aesthetics of Displacement. Amsterdam. [*on-line*]. [Consultado a 23/09/2021]. Disponível no endereço: https://dutchculture.nl/en/news/art-and-migration

BORS, S. (2014). Vanessa Colareta: *Exodus.* Anti-utopias. Art. [*on-line*]. [Consultado a 10/05/2020]. Disponível no endereço: https://dutchculture.nl/en/news/art-and-migrationhttps://anti- utopias.com/art/vanessa-colareta-exodus/

BOURDIEU, P. (1984). *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*. (R. Nice, Trad.). Cambridge: Harvard University Press. [*on-line*]. [Consultado a 12/03/2021]. Disponível no endereço: https://monoskop.org/images/e/e0/Pierre_Bourdieu_Distinction_A_Social_Critique_of_the_Judgement_of_Taste_1984.pdf

BROWN, T. W. (2019, março 8). Why Is Work by Female Artists Still Valued Less Than Work by Male Artists?. *Art Market.* [*on-line*]. [Consultado a 15/02/2020]. Disponível no endereço: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-work-female- artists-valued-work-male-artists [*on-line*]. [Consultado a 18/05/2020].

BUARQUE, C. (1976). Notícia de jornal. [*on-line*]. [Consultado a 12/12/2019]. Disponível no endereço: https://www.letras.mus.br/chico-buarque/292211/

CAETANO, M. J. (2019, maio 24). Grada Kilomba: "Ainda hoje glorificamos e romantizamos o colonialismo". *Diário de Notícias.* [on-line]. [Consultado a 14/12/2020]. Disponível no endereço: https://www.dn.pt/cultura/grada-kilomba-ainda-hoje-glorificamos-e- romantizamos-o-colonialismo-10931583.html

CAPTAIN, S. (2011). The Real Role Of Anonymous In Occupy Wall Street. Fast Company. [on-line]. [Consultado a 01/03/2021]. Disponível no endereço: https://www.fastcompany.com/1788397/real-role-anonymous-occupy-wall-street

CHURCHMAN, F. (2020). We Cannot Escape Our History: Artist Grada Kilomba Shines New Light on Old Stories. *ArtReview*. Disponível em: https://artreview.com/grada-kilomba-we-cannot-escape-our-history/

COASTON, J. 2019. The intersectionality wars. Vox. https://www.vox.com/the-highlight/2019/5/20/18542843/intersectionality-conservatism-law-race-gender-discrimination

CRUZ, F. (2015). *Tudo o que te queria dizer: A indefinição, ilegibilidade, invisibilidade e insuficiência da linguagem na prática artística*. (Tese de Doutoramento) Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Repositório Aberto da Universidade do Porto. [*on-line*]. [Consultado a 15/02/2020]. Disponível no endereço: https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/82679

CURI, F. Pesquisadora Fernanda Curi retoma os conceitos de artista-etc., o Olho, NBP e outros projetos do participante da 30a. Bienal, Ricardo Basbaum. Bienal de Arte de São Paulo: bienal.org.br Disponível em: http://www.bienal.org.br/post/551

DANTICAT, E. (2011, janeiro 6). Create Dangerously. In HALFORD, M. Danticat's Dangerous Creation. *The New Yorker*. Disponível em: https:// www.newyorker.com/books/page-turner/edwidge-danticats-dangerous- creation

DASRUGPTA, S. (2000). In BOON, E. Art and Migration: on Cultural Internationalisation in the Age of Displacement. *Dutch Culture's Colloquium on the Aesthetics of Displacement*. Amsterdam. [on-line]. [Consultado a 07/05/2021]. Disponível no endereço: https://dutchculture.nl/en/news/art-and-migration

DAWSON, A. (2018, março, 27). Ai Weiwei: 'I'm like a high-end refugee'. *The* art newspaper. [on-line]. [Consultado a 09/09/2021]. https:// www.theartnewspaper.com/2018/03/27/ai-weiwei-im-like-a-high-end-refugee

_____. (2021). Sexism by numbers: Guerrilla Girls ask UK public to send in statistics of females nudes vs female artists at local museums. *The art newspaper*. Consultado em 2021, 06 de julho. Disponível em: https:// www.theartnewspaper.com/2021/06/11/sexism-by-numbers-guerrilla-girls-ask-uk-public-to-send-in-statistics-of-females-nudes-vs-female-artists-at-local-museums

DE WIT et al. In Hesters, D. (2019). *D.I.T. (Do It Together). The position of the artist in today's art world.* Kunstpocket #3. Brussels: Flanders Art Institute.

DORNBUSCH, C. C. (1998). O olhar estrangeiro .*Pandaemonium Germanicumn*, (2),13-21. Disponível em: https://doi.org/10.11606/1982-8837.pg.1998.63079

DRIEL, A. V. (2021). Kunstenaar Faith Ringgold (91) werd vijftig jaar lang genegeerd. En dat zegt veel over Amerika. *Volkskrant.* Disponível em: https:// www.volkskrant.nl/cultuur-media/kunstenaar-faith-ringgold-91-werd-vijftig-jaar-lang-genegeerd-en-dat-zegt-veel-over-amerika~b9904b4d/?referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

DUARTE, M. (2021. Há um Brasil a fazer perguntas difíceis a Portugal. *Público*. Disponível em: https://www.publico.pt/2021/02/05/culturaipsilon/noticia/ha-brasil-perguntas-dificeis-portugal-1949072

DUCA, L. (2015, 30 october). By The Way, Mozart Had An Equally Talented Sister. *Huffpost* / Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/the-other-mozart_n_56324cbbe4b0631799115407

FERNÁNDEZ, J. M. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. *Revista Cuadernos de trabajo Social*. *Universidad Complutense de Madrid*, 18, 7-31. Consultado a 30/04/2021]. Disponível no endereço: https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0505110007A

_____. (2012). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Sociología V (Teoría Sociológica), 98(1), 1-28. [*on-line*]. [Consultado a 10/02/2021]. Disponível no endereço: file:///C:/Users/eliane/Downloads/Capital_simbolico_dominacion_y_legitimidad_ Las_rai.pdf

Feminismo. Mujeres en Movimiento. (sd) México. Disponível em: https://mujeresenmovimiento.mx/content/el-feminismo-como-movimiento-social

FERRAZ, M. S. (2020, 1 abril). Arte e globalização. *Archtrends Portobello*. [*on-line*]. [Consultado a 30/09/2021]. Disponível no endereço: https://archtrends.com/blog/arte-e-globalizacao/

FLUSSER, V. (2011). Exílio e criatividade (Vol. 3), Belo Horizonte: *PISEAGRAMA*, 4, 50 - 52. [*on-line*]. [Consultado a 20/11/2020]. Disponível no endereço: https://piseagrama.org/exilio-e-criatividade/

FLUSSER, Vilém, in KRAUSE, Gustavo Bernardo e GULDIN, Rainer. O homem sem chão: A biografia de Vilém Flusser. Prólogo Absurdo. FLUSSER STUDIES 23. http://www.flusserstudies.net/flusser-studies

FRAIBERGER, S. P., SINATRA, R., RESCH, M., RIEDL, C. & BARABÁSI, A-L (2018). "Quantifying reputation and success in art". *Science*, 362. [*on-line*]. [Consultado a 30/04/2021]. Disponível no endereço: https://www.science.org/doi/10.1126/science.aau7224

GIHRING, T. (2020). (2020, maio 20). Confronting the legacy of looting: From colonialism to Nazis, Mia is reckoning with the ancient problem of plunder. *Minneapolis Institute of Art*. [*on-line*]. [Consultado a 09/10//2020]. Disponível no endereço: https://new.artsmia.org/stories/confronting-the-legacy-of-looting-from-colonialism-to-nazis-mia-is-reckoning-with-the-ancient-problem-of-plunder

GNYP ART ADVISORY (2017). Miraculous Resurrections: the contemporary art market of older and deceased women artists: lecture at the Annual Art Historian Conference at the University of Loughborough. [*on-line*]. [Consultado a 26/04/2020]. Disponível no endereço: https://www.martagnyp.com/articles/miraculous-resurrections-the-contemporary- art-market-of-older-and-deceased-women-artists.php

GOLDFINE, J. (2018). Jenny Seville is now the most expensive living female artist. *Paper* [*on-line*]. [Consultado a 11/11//2020]. Disponível no endereço: https://www.papermag.com/jenny-saville-painting-2611391023.html

GOUZI, C. (2020). Migration and Artistic Identities. Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe [online], ISSN 2677-6588, 2020. [*on-line*]. [Consultado a 04/06/2021]. Disponível no endereço: https://ehne.fr/en/node/12397

GUERRILLA GIRLS (2017). Is it even worse in Europe? London: Whitechapel Gallery. Press release. Disponível em: https://www.whitechapelgallery.org/about/press/press-release-guerrilla-girls-is-it-even-worse-in-europe/

GUIMARAES, M. P. (2017). *O poema como morada, exílio em Ferreira Gullar.* Belo Horizonte: [Tese de doutorado, Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais]. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_PaivaMG_1.pdf

HALPERIN, J. & BURNS, C. (2019). Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why—and How That Can Change. *Artnet news*. [*on-line*]. [Consultado a 03/04/2020]. Disponível no endereço: https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent- just-2-percent-market-heres-can-change-1654954

HESTERS, D. (2006). *The facts and fixions of B-Longing.* Brussels: Semantic Scholar. Disponível em: https://www.semanticscholar.org

HESTERS, D., in NIBBELING, X. (2021). De sociaal-economische positie van kunstenaars als 'wicked problem'. *Cultuur en Ondernemen*, online. Disponível em: https://www.cultuur-ondernemen.nl/artikel/de-sociaal-economische-positie-van-kunstenaars-als-wicked-problem

HIJAZI, J. (2018). The epic, 40-year-old feminist art piece that we're still learning from today. PBS. [*on-line*]. [Consultado a 04/06/2021]. Disponível no endereço: https://www.pbs.org/newshour/arts/the-epic-40-year-old-feminist-art-piece-that-were-still-learning-from-today

Contribuidores da Wikipédia, 'Língua neerlandesa', *Wikipédia, a enciclopédia livre,* 22 setembro 2021, 13h33min UTC, <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=L%C3%ADngua_neerlandesa&oldid=62095629> [accessed 22 setembro 2021]

Wikipedia contributors. (2021, December 5). Age of Enlightenment. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 16:13, December 13, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Age_of_Enlightenment&oldid=1058844443

JAREMTCHUK, D. G. (2016). "Exílio artístico" e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. ARS (*São Paulo*), 14 (28) São Paulo. [Consultado a 04/06/2021]. Disponível no endereço: https://repositorio.usp.br/item/002802682

KACELNIK, J (2009). Em outras palavras. Revista Brasileira de Psicanálise, v.43 n.1 São Paulo mar. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2009000100006

KRAUSE, G. B. & GULDIN, R. O homem sem chão: A biografia de Vilém Flusser. Prólogo Absurdo. Flusser Studies 23. [*on-line*]. [Consultado a 07/01/2021]. Disponível no endereço: https://www.flusserstudies.net/sites/

www.flusserstudies.net/files/media/attachmen ts/bernardo-guldin-prologo-absurdo.pdf. Sd.

KRAUSS, R. (1984). A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, 1, (87-93). PUC-Rio. Rio de Janeiro. [*on-line*]. [Consultado a 13/04/2020].: https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_1

LUGUANSKAIA, L. (2018). Investigations of love. Disponível em: http://www.lilialuganskaia.com/work/investigation-of-love/

La Bouche du Roi, Slavernij Tentonsteling, Rijksmuseum [*on-line*]. [Consultado a 02/11//2020]. Disponível no endereço: https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/exhibitions/slavery

LAMAS, B. S. (2012). Mulher artista: cidadã do universo? *Psicologia: Ciência e Profissão*. *Scielo Brasil*. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1414-98931995000100004

MAYAYO, P. (2010). Globalização e Género: Artistas na fronteira. Dossiê Género y Território. *Revista Poiésis*, 11(15), 40-46. [*on-line*]. [Consultado a 29/08/2021]. Disponível no endereço: https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26934

Migração. Infopédia. Autor não referido. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/migração

Miraculous resurrections: the contemporary art market of older and decesed women artists. (2017). *GNYP Art Advisory*. Disponível em: https://www.martagnyp.com/articles/miraculous-resurrections-the-contemporary-art-market-of-older-and-deceased-women-artists.php 2017

MIRRAJIZ, Pablo G. Gayoso. LUMPEMPROLETARIADO: Conceito e Perspectiva. (Trabalho de Conclusão de Curso) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2018. . [*on-line*]. [Consultado a 25/09/2021]. Disponível no endereço: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/193541/TCC%20Pablo%20%c3%baltima%20vers%c3%a3o.pdf?sequence=1&isAllowed=y

MYLO, S. (2012). The Other Mozart. Disponível em: http://theothermozart.com/theplay

NEELEN, M. & DZOKIC, A. (1998). Bill Viola in het Stedelijk Museum Amsterdam. [*on-line*]. [Consultado a 21/09/2021]. Disponível no endereço: https://www.archined.nl/1998/10/bill-viola-in-het-stedelijk-museum-amsterdam/

NOCHLIN, L. (1971). Why have there been no great women artists. [*on-line*]. [Consultado a 19/08/2020]. Disponível no endereço: https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been- No-Great-Women-Artists.pdf

OBRIST, H. U., & MOMBAÇA, J. (2021). O curador suíço Hans Ulrich Obrist entrevista a artista Jota Mombaça. *Revista de fotografia Zum*. [*on-line*]. [Consultado a 10/07/2021]. Disponível no endereço: https://revistazum.com.br/radar/obrist- entrevista-jota-mombaca/

OLIVEIRA, A. de & RENNÓ, C. (2007). Marginália. Tropicália, Ruídos Pulsativos. 2007. [*on-line*]. [Consultado a 11/01/2021]. Disponível no http://tropicalia.com.br/en/ruidos-pulsativos/marginalia

PAIVA, M. G., (2007). *O poema como morada: exílio em Ferreira Gullar*. (Tese de doutorado), Pontífica Universidade Católica de Minas Gerais. Biblioteca digital de teses e dissertações da Universidade Católica de Minas Gerais *[online]*. [Consultado a 13/02/2020]. Disponível no http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_PaivaMG_1.pdf

PARSONS, Dr J. (2018). Mountains and Metaphor. *WHS*. [Consultado a 10/11/2020]. Disponível em: http://whs-blogs.co.uk/teaching/mountains-and-metaphor/

PEREIRA, V. C. (2013). A Bienal de São Paulo e a globalização da arte moderna. *IX EHA* Encontro de História da Arte, UNICAMP. Campinas. [*on-line*]. [Consultado a 16/06/2020]. Disponível no endereço: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Verena%20Carla%20Pereira.pdf

PETTY, F. (2016). How conceptual art changed everything. Vice magazine. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/59bebb/how-conceptual-art-changed-everything

Pretty Brilliant Women in the Arts. *See All this Magazine.* (2020/2021). Disponível em: https://www.naibooksellers.nl/see-all-this-20-winter-2020-379-pretty-brilliant-women-in-arts.html

QUINTELA, P. (2021). Cidade Matarazzo, Arte Contemporânea e Neoliberalismo. *Revista Palavra Solt*a. [*on-line*]. [Consultado a 07/07/2021]. Disponível em: https://www.revistaapalavrasolta.com/post/cidade-matarazzo-arte-contemporânea-e-neoliberalismo

RONSON, J. (2014). The big-eyed children: the extraordinary story of an epic art fraud. *The Guardian.* Disponível em: https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/26/art-fraud-margaret-walter-keane-tim-burton-biopic

ROSENGARTEN, R. (2012). *Entre memória e documento: a viragem arquivística na arte contemporânea.* Lisboa: Museu Coleção Berardo. Disponível em: https://en.museuberardo.pt/publications/entre-memoria-e-documento-viragem-arquivistica-na-arte-contemporanea

RUPPERT, A. (2020). "You can’t sit around waiting for someone else to say who you are.” Disponível em: https://www.antoniaruppert.com/blog/155602/you-cant-sit-around-waiting-for-someone-else-to-say-who-you-are

SANCHES, C. (2020). Desafios do mercado de trabalho para brasileiros em Portugal. *Eurodicas*. Disponível em: https://www.eurodicas.com.br/desafios-mercado-de-trabalho-brasileiros-portugal/

SÉRVULO, F. (2016). Tales de Mileto: o astrólogo que caiu num poço. Socientífica Online. Disponível em: https://socientifica.com.br/talesdemileto/

SOUZA DE ASSIS, R. (2013) A Teoria da História em Walter Benjamin: Uma Construção entre "História e Colecionismo: Eduard Fuchs" e as "Teses sobre o Conceito de História". *Revista de Teoria da História*, *5(10*), Universidade Federal de Goiás. [*on-line*]. [Consultado a 27/08/2020]. Disponível no endereço: https://https://www.researchgate.net/publication/327250925_A_Teoria_da_Historia_em_Walter_Benjamin_uma_construcao_entre_Historia_e_Colecionismo_Eduard_Fuchse_as_Teses_sobre_o_conceito_de_Historia_Benjamin%27s_Theory_of_History_a_bridge_between_History_and_Colec

Wikipedia contributors. (2021, December 4). Scientific socialism. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 16:14, December 13, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Scientific_socialism&oldid=1058587458

SROHA, A. (2020). Home and Migration in the Artworks of Zarina Hashmi. *Daily Art Magazine*. [*on-line*]. [Consultado a 29/01/2020]. Disponível no endereço: https://www.dailyartmagazine.com/zarina-hashmi/

The Netherlands is Top English-Speaking Country. (2016) *Wittenborg University of Applied Sciences.* [*on-line*]. [Consultado a 12/06/2020]. Disponível no endereço: https://www.wittenborg.eu/netherlands-top-english-speaking-country.htm

The top selling artists/ The contemporary art market Report in 2019 / *ARTPRICE.Com* / Disponível em: https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019/the-top-selling-artists

Wikipedia contributors. (2021, December 7). Theodor W. Adorno. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 16:15, December 13, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Theodor_W._Adorno&oldid=1059025271

TOPAZ, C. M et all. (2019) Diversity of artists in major U.S. museums. [*on-line*]. [Consultado a 15/12/2020]. Disponível no endereço: https://journals.plos.org/plosone/article/authors?id=10.1371/journal.pone.0212852

TRIZOLI, T. (2018). *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70.* [Tese de doutorado em Filosofia da Educação da Universidade de São Paulo] Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo] . Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-03122018-121223/pt-br.php

TRUCHOT, C. (2002). Key aspects of speaking English in Europe. Strasbourg: Marc Bloch University. Disponível em: https://rm.coe.int/key-aspects-of-the-use-of-english-in-europe/1680887835

Was Mozart's sister actually the most talented musician in the family?. (2021). Classic FM. / [*on-line*]. [Consultado a 30/10/2021]. Disponível no endereço: https://www.classicfm.com/composers/mozart/nannerl-mozarts-sister-better-musician/

Wikipedia contributors. (2021, December 11). Walter Benjamin. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 16:15, December 13, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Walter_Benjamin&oldid=1059752192

Wikipedia contributors. (2021, November 29). British Museum. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 18:51, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=British_Museum&oldid=1057789668

Wikipedia contributors. (2021, December 7). Charlotte Brontë. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 19:41, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Charlotte_Bront%C3%AB&oldid=1059107535

Wikipedia contributors. (2020, December 30). Feminist Art Program. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 19:58, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Feminist_Art_Program&oldid=997264605

Wikipedia contributors. (2021, December 11). George Eliot. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 19:42, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=George_Eliot&oldid=1059726580

Wikipedia contributors. (2021, November 22). George Sand. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 19:44, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=George_Sand&oldid=1056636783

Wikipedia contributors. (2021, October 13). Great Exhibition. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 18:45, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Great_Exhibition&oldid=1049693412

Wikipedia contributos. (2021, Setembro 26). Idioma Neerlandés. In Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Idioma_neerlandés *The Free Encyclopedia*. Retrieved 13:20, September 01, 2021, https://es.wikipedia.org/wiki/Idioma_neerlandés

Wikipedia contributors. (2021, November 26). Marguerite Duras. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 21:12, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Marguerite_Duras&oldid=1057187496

Wikipedia contributors. (2021, September 10). Miriam Schapiro. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 20:00, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Miriam_Schapiro&oldid=1043576747

Wikipedia contributors. (2021, November 19). Mikhail Bakunin. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 18:31, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mikhail_Bakunin&oldid=1056110220

Wikipedia contributors. (2021, December 9). Louvre. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 18:52, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/wiki/Louvre

Wikipedia contributors. (2021, November 19). Tate. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 18:59, December 11, 2021, from https://en.wikipedia.org/wiki/Tate

Women and Migration. (2007). 36o. *Congresso Migrações.* Lisbon. Disponível em: https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST%2015609%202007%20INIT/EN/pdf

WITTENBORG, J. (2016). The Netherlands is Top English-Speaking Country. Wittenborg University of Applied Sciences. Disponível em: https://www.wittenborg.eu/netherlands-top-english-speaking-country.htm

WU, K. J. (2020). #5WomenArtists Campaign Tackles Gender Inequity for the Fifth Year in a Row. Disponível em: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/fifth-year-row-5womenartists-campaign-tackles-gender-inequity-180974362/

ZIONI, Fabiola. (2006), Exclusão social, noção ou conceito? *Saúde e Sociedade* 15 (3) São Paulo Sept./Dec. 2006. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/250053961_Exclusao_social_nocao_ou_conceito