

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ANELISE DE OLIVEIRA MÜLLER

**SUTURAR FERIDAS COLONIAIS: UMA LEITURA DECOLONIAL SOBRE
REPRESENTAÇÕES DE MULHERES BRASILEIRAS NA PINTURA DE MARCELA
CANTUÁRIA**

PORTO ALEGRE

2022

ANELISE DE OLIVEIRA MÜLLER

**SUTURAR FERIDAS COLONIAIS: UMA LEITURA DECOLONIAL SOBRE
REPRESENTAÇÕES DE MULHERES BRASILEIRAS NA PINTURA DE MARCELA
CANTUÁRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Analice Dutra Pillar.

Linha de Pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo.

PORTO ALEGRE

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Müller, Anelise de Oliveira

Suturar feridas coloniais: uma leitura decolonial sobre representações de mulheres brasileiras na pintura de Marcela Cantuária / Anelise de Oliveira Müller. -- 2022.

131 f.

Orientador: Analice Dutra Pillar.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Marcela Cantuária. 2. Representações de mulheres brasileiras. 3. Representações femininas na arte brasileira. 4. Leitura de imagem. 5. Estudos de Colonialidade. I. Pillar, Analice Dutra, orient. II. Título.

ANELISE DE OLIVEIRA MÜLLER

**SUTURAR FERIDAS COLONIAIS: UMA LEITURA DECOLONIAL SOBRE
REPRESENTAÇÕES DE MULHERES BRASILEIRAS NA PINTURA DE MARCELA
CANTUÁRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Analice Dutra Pillar.

Linha de Pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo.

Aprovada em 20/12/2022

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Analice Dutra Pillar – Orientadora

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEDU/UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Neusa Chaves Batista

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEDU/UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Maria Helena Wagner Rossi

Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Prof.^a Dr.^a Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

AGRADECIMENTOS

Sou imensamente grata à professora Analice Dutra Pillar, orientadora deste estudo de mestrado. Agradeço a sua compreensão e cumplicidade, visto que esta investigação se realizou em meio à pandemia de Covid-19. Também expresso minha gratidão às professoras Maria Helena Wagner Rossi, Neusa Chaves Batista e Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, uma vez que contribuíram com a qualificação desta dissertação.

A meus pais, agradeço todo o amor e incentivo. A meu cunhado Rodrigo, demonstro meu agradecimento pelas correções a este texto. À minha irmã Luana e à minha sobrinha Lara, agradeço pelo companheirismo e pelo apoio incondicional, particularmente na etapa de conclusão deste trabalho.

Para terminar, menciono a Fundação CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e o Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), já que sou grata pelo fomento a esta pesquisa.

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte (Joaquín Torres-García).

RESUMO

Este trabalho pretendeu, como objetivo geral, compreender o modo como a artista Marcela Cantuária, em suas obras *Nise da Silveira* (2020) e *Elizabeth Teixeira* (2021), opõe-se à objetificação feminina, à geração e à naturalização de estereótipos de gênero. A metodologia utilizada nesta pesquisa qualitativa foi a revisão bibliográfica e a leitura imagética de duas telas de Marcela Cantuária: *Nise da Silveira* (2020) e *Elizabeth Teixeira* (2021). Elegeram-se os Estudos de Colonialidade como referencial teórico desta investigação; e, para a leitura visual das duas representações, optou-se pelo método de Edmund Feldman. Constatou-se, no estudo do corpus de pesquisa, a ruptura das produções visuais da pintora com as imagens femininas da História da Arte, particularmente com aquelas associadas à identificação de mulheres brasileiras com objetos de representação. Características percebidas no uso da arte figurativa e nos suportes de pintura de grandes dimensões. Também nos nomes próprios dos títulos das obras pictóricas e nas paletas de cores fortes e vibrantes. Foram ainda observadas nos modos de representar os elementos junto às figuras humanas retratadas, dado que eles atribuíram caráter biográfico e narrativo às duas telas. Notaram-se, contudo, ambiguidades nas representações, uma vez que se viu a magnitude das figuras femininas sobreposta à condição social de marginalidade, aparente contradição que revela a postura artística denunciativa e propositiva da pintora. Esta investigação proporcionou pensar as imagens dentro de contextos particulares de produção artística, marcados por disputas de narrativas e de visibilidade. Possibilitou compreender as obras visuais como elementos estruturados pelo social e estruturantes do social e permitiu conceber as imagens como unidades de representação que substituem a realidade objetiva. Esta pesquisa evidenciou que a obra artística não é apenas produto de atores sociais e de épocas, já que pode ser lida em contextos alheios à sua elaboração, por leitores com experiências pessoais diversas e distintas. Este trabalho demonstrou, por fim, a relevância da temática estudada, dada a compreensão do papel das imagens na formação das identidades feminina e masculina, também diante do fato de a leitura imagética ter se consolidado como uma maneira de construir o conhecimento da arte na escola brasileira.

Palavras-chave: Marcela Cantuária; Representações de mulheres brasileiras; Representações femininas na arte brasileira; Leitura de imagem; Estudos de Colonialidade.

RESUMEN

Este trabajo pretendió, como objetivo general, comprender el modo como la artista Marcela Cantuária, en sus obras *Nise da Silveira* (2020) e *Elizabeth Teixeira* (2021), se opone a la objetivación femenina, a la generación y a la naturalización de los estereotipos de género. La metodología empleada en esta pesquisa cualitativa fue la revisión bibliográfica y la lectura de imágenes de dos lienzos de Marcela Cantuária: *Nise da Silveira* (2020) y *Elizabeth Teixeira* (2021). Se eligieron los Estudios de Colonialidad como referencial teórico de esta investigación; y, para la lectura visual de las dos representaciones, se optó por el método de Edmund Feldman. Se constató, en el estudio del corpus de esta pesquisa, la ruptura de las producciones visuales de la pintora con las imágenes femeninas de la Historia del Arte, particularmente con aquellas asociadas a la identificación de mujeres brasileñas con objetos de representación. Características percibidas en el uso del arte figurativo y en los soportes de pintura de grandes dimensiones. También en los nombres propios de los títulos de las obras pictóricas y en las paletas de colores fuertes y vibrantes. Fueron aún observadas en los modos de representar los elementos junto a las figuras humanas retratadas, dado que ellos atribuyeron estilo biográfico y narrativo a los dos lienzos. Se notaron, no obstante, ambigüedades en las representaciones, pues se vio la magnitud de las figuras femeninas superpuesta a la condición social de marginalidad, aparente contradicción que desvela la postura artística denunciadora y propositiva de la pintora. Esta investigación proporcionó pensar las imágenes dentro de contextos particulares de producción artística, marcados por disputas de narrativas y de visibilidad. Se pudo comprender las obras visuales como elementos estructurados por lo social y estructurantes del social. Se consiguió entender las imágenes como unidades de representación que sustituyen la realidad objetiva. Esta pesquisa permitió comprender que la obra artística no es solamente producto de actores sociales y épocas, ya que puede ser leída en contextos ajenos a su elaboración, por lectores con experiencias personales diversas y diferentes entre sí. Este trabajo demostró, por fin, la relevancia de la temática estudiada, dada la comprensión del papel de las imágenes en la formación de las identidades femenina y masculina, también por el hecho de que la lectura de imágenes se ha consolidado como una manera de construir el conocimiento del arte en la escuela brasileña.

Palabras-clave: Marcela Cantuária; Representaciones de mujeres brasileñas; Representaciones femeninas en el arte brasileño; Lectura de imagen; Estudios de Colonialidad.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Joaquín Torres García, <i>América invertida</i> , 1943; tinta sobre papel, 22 cm x 16 cm	14
Figura 2 – Albert Eckhout, <i>Índia tupi</i> , 1641; óleo sobre tela, 163 cm x 274 cm	50
Figura 3 – Albert Eckhout, detalhe da obra <i>Índia tupi</i> , 1641; óleo sobre tela	51
Figura 4 – Albrecht Dürer, <i>Família indígena do Brasil</i> , 1515; gravura a buril, 15 cm x 25 cm	51
Figura 5 – Frans Post, <i>Paisagem em Pernambuco com casa grande</i> , 1615; óleo sobre madeira, 59 cm x 94,5 cm x 1 cm	52
Figura 6 – Frans Post, <i>Paisagem com tamanduá</i> , 1649; óleo sobre madeira, 53 cm x 69 cm	53
Figura 7 – Albert Dürer, <i>Adão e Eva no paraíso</i> , 1510; xilogravura, 12,9 cm x 9,8 cm	55
Figura 8 – Ilustração do livro <i>Ein kurtze treuwe Warnung Anzeige und Unterricht</i> , de Abraham Saur, 1582; xilogravura.....	56
Figura 9 – Ismael Nery, <i>Retrato de moça</i> , s/d; óleo sobre tela, 46 cm x 37 cm	59
Figura 10 – Marcela Cantuária, <i>Voltarei e serei milhões</i> , 2018; óleo e acrílica sobre tela, 200 cm x 150 cm.....	71
Figura 11 – Marcela Cantuária, <i>Juana Azurduy</i> , 2019; óleo, acrílica, purpurina e cola sobre tela, 150 cm x 200 cm	73
Figura 12 – Marcela Cantuária, <i>Irmãs Mirabal</i> , 2021; acrílica sobre tela, 100 cm x 150 cm	73
Figura 13 – Marcela Cantuária, <i>Quando secundarista é sinônimo de heroína</i> , 2018; óleo e acrílica sobre tela, 200 cm x 150 cm.....	74
Figura 14 – Marcela Cantuária, <i>Nise da Silveira</i> , 2020; óleo e acrílica sobre tela, 160 cm x 120 cm	75
Figura 15 – Marcela Cantuária, <i>As três idades de Elizabeth Teixeira</i> , 2021; acrílica sobre tela, 150 cm x 200 cm	85

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Representações de mulheres na pintura de Marcela Cantuária (2016-2021).....	63
Quadro 2 – Representações de mulheres brasileiras na pintura de Marcela Cantuária (2016-2021).....	66
Quadro 3 – Representações de educadoras e artistas brasileiras na pintura de Marcela Cantuária (2016-2021).....	67

LISTA DE SIGLAS

AC	Ação Católica
ACB	Ação Católica Brasileira
ACE	Ação Católica Especializada
ACG	Ação Católica Geral
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
EBA	Escola de Belas Artes
EP	Educação Popular
FASE	Fundação de Atendimento Socioeducativo do Rio Grande do Sul
GEARTE	Grupo de Pesquisa em Educação e Arte
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IC	Igreja Católica
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
JAC	Juventude Agrária Católica
JEC	Juventude Estudantil Católica
JIC	Juventude Independente Católica
JOC	Juventude Operária Católica
JUC	Juventude Universitária Católica
LGBTQIA +	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais...
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAR	Museu de Arte do Rio
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MUHCAB	Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira
PEC-PPGEDU	Programa de Educação Continuada do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
PIBID	Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência
PIPA	Programa Interdepartamental de Práticas com Adolescentes e Jovens em Conflito com a Lei
PJ	Pastoral da Juventude
PJE	Pastoral da Juventude Estudantil

PJMP	Pastoral da Juventude do Meio Popular
PJR	Pastoral da Juventude Rural
PJs	Pastorais da Juventude
PL	Projeto de Lei
PO	Pastoral Operária
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
TdL	Teologia da Libertação
UCS	Universidade de Caxias do Sul
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UnB	Universidade de Brasília
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNEB	Universidade do Estado da Bahia

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	13
	EDUCAÇÃO POPULAR	16
	PERCURSO ACADÊMICO	20
1	INTRODUÇÃO	25
1.1	PROBLEMA DE PESQUISA E OBJETIVOS	25
1.2	JUSTIFICATIVAS E LEVANTAMENTO DA LITERATURA SOBRE O TEMA	32
2	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	43
2.1	GENEALOGIA DO PODER: AMÉRICA LATINA E COLONIALIDADE	43
2.2	IMAGENS DE MULHERES BRASILEIRAS NAS ARTES VISUAIS	49
3	METODOLOGIA	60
3.1	PROCEDIMENTOS DE PESQUISA	60
3.2	OBJETOS DE ESTUDO	62
3.3	MÉTODO DE LEITURA VISUAL	67
4	LEITURA VISUAL	69
4.1	SÉRIE MÁTRIA LIVRE	69
4.1.1	Nise da Silveira	74
4.1.2	As três idades de Elizabeth Teixeira	84
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	98
	ANEXO A – Série Mátria Livre (2016-2021)	112
	APÊNDICE A – Termo de Autorização de Uso de Obras Intelectuais para Fins de Pesquisa	130

APRESENTAÇÃO

Da epígrafe deste trabalho, retomam-se as palavras de Joaquín Torres-García (1944, p. 213):

Eu disse Escola do Sul; porque na realidade, nosso norte é o Sul. Não deve haver norte, para nós, senão pela oposição ao nosso Sul. Por isso agora colocamos o mapa ao contrário, e então, já temos uma ideia justa da nossa posição e não como querem no resto do mundo. A ponta da América, agora, prolongando-se, aponta insistentemente o Sul, nosso norte (tradução nossa)¹.

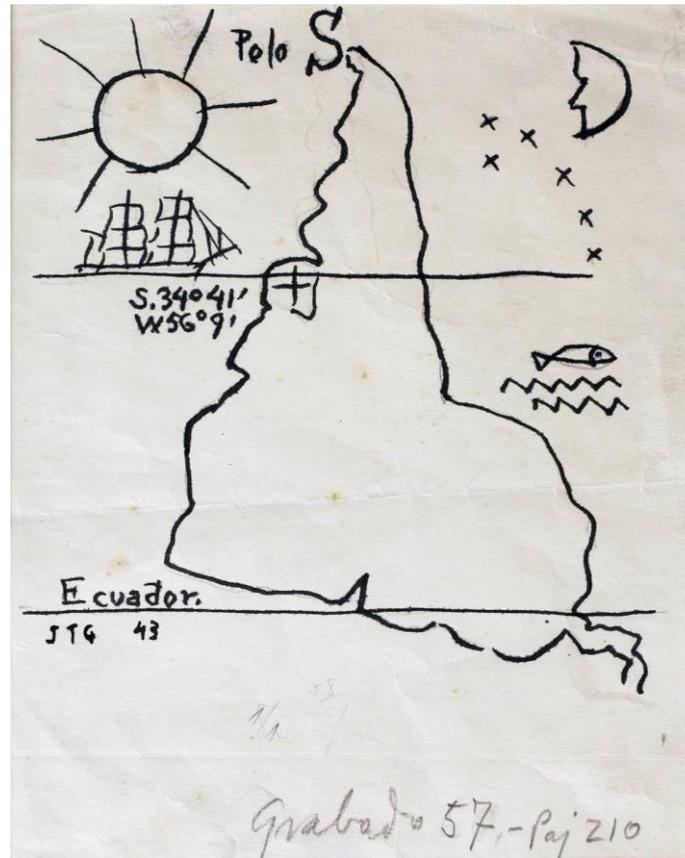
Torres-García (1874-1949) sintetiza nessas palavras o projeto idealizado no retorno à sua terra natal, Montevideú, após anos de residência no exterior. A proposta dizia respeito à sua aspiração pela criação de uma Escola do Sul ou, em outros termos, a seu desejo de conceber um movimento artístico que promovesse a arte latino-americana (Costa, 2011). O artista tem esse texto publicado pela primeira vez em 1944, no livro *Universalismo constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura de América*. A publicação, em que consta a epígrafe deste trabalho, reúne as palestras e as conferências de Torres-García no Uruguai, no período de 1934 a 1943 (Sebasti; Pohlmann; Azevedo, 2015). “Nosso norte é o Sul”, nas palavras de Torres-García, não se refere, no entanto, somente a uma orientação artística, a uma valorização da cultural local, mas trata, sobretudo, de um posicionamento político: a crítica à condição de dependência social e econômica da América Latina em relação à Europa e à América do Norte.

Jáuregui (2005), ao definir o cartógrafo como um ser antropófago, especialmente devido às suas habilidades de expropriação e apropriação de imagens, comenta a produção visual de Torres-García: “A imaginação de um centro na periferia é uma reconfiguração cartográfica da cultura, uma descentralização da ideia de origem, permanência, estabilidade e predominância dos centros hegemônicos da cultura moderna (Europa, Estados Unidos)” (Jáuregui, 2005, p. 627, tradução nossa)². É dessa forma que Jáuregui (2005) explica a reorientação feita pelo artista uruguaio no mapa da América do Sul em seu desenho intitulado *América invertida* (1943). No desenho (Figura 1), as relações e noções hierárquicas como centro, periferia, norte e sul são modificadas. Logo, a apropriação da cartografia elaborada pelo colonizador, além de reconfigurar a identidade cultural latino-americana, atribui à obra artística um caráter político e contestador.

¹ Do original: “He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte” (Torres-García, 1944, p. 213).

² Do original: “La imaginación de un centro en la periferia es una reconfiguración cartográfica de la cultura, un *descentramiento* de la idea de origen, fijeza, estabilidad y predominancia de centros hegemónicos de la cultura moderna (Europa, los Estados Unidos)” (Jáuregui, 2005, p. 627, grifo do autor).

Figura 1 – Joaquín Torres García, *América invertida*, 1943; tinta sobre papel, 22 cm x 16 cm



Fonte: <https://smarthistory.org/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

América invertida aparece pela primeira vez em maio de 1936 na revista uruguaia *Círculo y Cuadrado*³ (Jáuregui, 2005). Contudo, a imagem mais conhecida é a que consta em *Universalismo constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura de América* (1944). No livro, o desenho de 1936 surge reformulado (Figura 1), acrescido do texto da epígrafe deste trabalho (Gomes, 2016). Ambos, desenho e texto, explicitam, em *Universalismo constructivo* (1944), o que seria a Escola do Sul, ou seja, evidenciam a defesa, por parte do artista Torres-García, de uma arte sul-americana.

No livro *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*, Paulo Freire (1992), em atitude similar a Torres-García, substitui o termo nortear por “sulear”. Em notas no mesmo livro, Ana Maria Freire (1992) contextualiza o uso da palavra “sulear”, descrita inicialmente por Márcio D’Olne Campos⁴. Ela comenta que o físico, certa vez, advertiu Paulo Freire (1921-1997) sobre o caráter ideológico presente na utilização da expressão “nortear”, o que

³ Edição disponível em: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4446>. Acesso: 24 mar. 2021.

⁴ Não foi possível localizar a data de nascimento do professor e pesquisador Márcio D’Olne Campos.

reforçaria, assim como as cartografias, as oposições entre os conceitos de civilização e cultura, de criador e imitador, comuns às relações sociais hierárquicas entre os hemisférios Norte e Sul da Terra.

Dito isso, é necessário que se responda a uma questão: por qual motivo são apresentadas neste texto, ainda que brevemente, obras de Torres-García e de Paulo Freire? Para que se torne evidente o compromisso decolonial assumido nesta pesquisa. É importante destacar aqui que a escolha nesta dissertação é pela utilização do termo decolonial ao invés de descolonial. Segundo Catherine Walsh (2009), a expressão descolonial sugere uma superação da colonialidade, enquanto o termo decolonial, com a supressão do “s”, indica uma atitude permanente de questionamento e de transgressão frente à colonialidade. A colonialidade pode ser definida como resultado e consequência do colonialismo histórico, o que significa dizer que as relações de poder coloniais não se restringiram ao período da colonização, ao contrário, atualizam-se constantemente nas formas de construção do conhecimento e das subjetividades, nas relações interpessoais, bem como na maneira como se organiza a divisão do trabalho e a economia no país colonizado.

Para além das considerações feitas até o momento, intenciona-se, neste trabalho, uma inversão do local de enunciação, um giro decolonial. O giro decolonial pode ser definido como a resistência aos fundamentos da colonialidade, ou melhor, como uma oposição teórica, epistemológica e política à colonialidade (Ballestrin, 2013). Pode ser também compreendido como uma crítica à colonialidade do ser⁵ e do saber (Mignolo, 2007). A *colonialidade do saber*, em particular, pressupõe o reconhecimento da visão eurocêntrica de ciência como a única perspectiva de conhecimento válida e possível, o que relega à subalternidade a produção intelectual latino-americana, em especial aquela produzida por pessoas indígenas e negras (Walsh, 2005). Em relação a esse fenômeno, Santos (2009) atribui o termo “epistemicídio”, dada a destruição dos saberes dos povos colonizados e a invisibilidade dos conhecimentos não-ocidentais, considerados não-científicos. Santos e Meneses (2009a, 2009b) chamam a atenção, do mesmo modo, para a ausência de epistemologias neutras e discorrem sobre o impacto das escolhas epistemológicas nas práticas sociais. Afirmam, ainda, que o colonialismo foi uma dominação epistêmica que subjugou os saberes dos colonizados e que, justamente por esse motivo, os parâmetros dos conhecimentos dominantes devem ser questionados. Diante disso, o

⁵ Segundo Restrepo e Rojas (2010), a colonialidade do ser pode ser entendida como a desumanização e a inferiorização das pessoas e das populações colonizadas, enquanto outros seres e grupos são tidos como a própria expressão da humanidade, em geral os sujeitos brancos, europeus e euro-descendentes. Pode-se dizer, desse modo, que a ideia de raça, ou seja, a diferença racial estabelecida durante a colonização da América, serviu, e serve até hoje, para determinar graus de humanidade e formas de desumanização (Borges, 2018).

giro decolonial pressupõe que se pense sobre conceitos e teorias consagradas e que, imprescindivelmente, façam-se escolhas.

As alternativas à epistemologia dominante partem da identificação da diversidade de saberes existentes na sociedade (Santos; Meneses, 2009b). O reconhecimento dessa pluralidade “[...] obriga a análises e avaliações mais complexas dos diferentes tipos de interpretação e intervenção no mundo produzidos pelos diferentes tipos de conhecimento” (Santos; Meneses, 2009b, p. 12).

Epistemologias do Sul é um conceito criado por Boaventura de Sousa Santos para denominar e caracterizar essa pluralidade epistemológica (Santos; Meneses, 2009b). Segundo Santos e Meneses (2009b), o termo “sul” diz respeito ao Sul geográfico, ou seja, aos países colonizados pelo continente europeu, a regiões marginalizadas economicamente – se comparadas à Europa e aos Estados Unidos (Norte). A expressão “sul” ainda adquire um caráter metafórico, uma vez que remete a pessoas que se encontram submetidas à opressão capitalista e colonial. Pode-se dizer, de acordo com tais definições, que *Epistemologias do Sul* têm a ver, em partes, com a produção intelectual de atores sociais advindos de grupos sociais subalternos, inseridos, comumente, em países de herança colonial.

É notório que se opta nesta investigação por uma *Epistemologia do Sul*, visto que a autora da pesquisa, ao dar-se conta da existência de um Sul, dispõe-se a ir em direção ao sul e a aprender com e a partir do Sul (Santos, 1995). Esse fato explica, conseqüentemente, a escolha do referencial teórico, bem como a definição do problema e da temática deste trabalho. Por essa razão, nas subdivisões desta apresentação, são expostos à leitora e ao leitor o relato da trajetória da pesquisadora como educadora popular e, da mesma forma, o seu percurso acadêmico.

EDUCAÇÃO POPULAR

Dar-se conta da existência de um Sul esteve intrinsecamente relacionado às primeiras práticas educacionais da autora deste trabalho, à sua trajetória como educadora popular na Pastoral da Juventude (PJ).

A pesquisadora atuou na Pastoral da Juventude, instituição vinculada à Igreja Católica (IC), efetivamente de 2005 a 2014, em Caxias do Sul/RS. Após esse período, sua presença se deu de maneira esporádica, em assessorias a eventos e no acompanhamento de novas

coordenações da PJ na Diocese de Caxias do Sul⁶. A título de esclarecimento, pode-se dizer que as Pastorais da Juventude agem e atuam à luz das experiências e do legado das Juventudes Católicas: Juventude Agrária Católica (JAC), Juventude Estudantil Católica (JEC), Juventude Independente Católica (JIC), Juventude Operária Católica (JOC) e Juventude Universitária Católica (JUC), concebidas na década de 1930, dentro de uma organização cristã de caráter leigo chamada Ação Católica (AC)⁷. É importante destacar aqui, brevemente, a relevância de determinadas problemáticas sociais para a Igreja Brasileira nas décadas de 1950 e 1960 (Barbosa, 2007). Entre os principais desafios impostos estavam: a industrialização do País, a crescente urbanização, a subordinação do Brasil ao capital estrangeiro e o advento do Concílio Vaticano II⁸. Além disso, pode-se evidenciar o surgimento de cristãos progressistas diante dos regimes autoritários e o crescimento das desigualdades sociais na América Latina. Tais elementos foram responsáveis por modificações profundas na estrutura institucional da IC (Barbosa, 2007). E é nesse contexto de mudança que se fortaleceu a Ação Católica Brasileira (ACB) e, conseqüentemente, as Juventudes Católicas (JAC, JEC, JIC, JOC, JUC).

Diante desse cenário de transformações sociais, as Juventudes Católicas assumiram um importante compromisso a favor da vida humana. A fim de exemplificar, Barbosa (2007) alude à contribuição do segmento, ou ainda, da “ala” da IC de cristãos progressistas, na defesa dos direitos humanos, em particular durante o regime militar no Brasil. É importante esclarecer, no entanto, que as ações contra os governos ditatoriais não obtiveram o respaldo unânime da instituição religiosa. Ainda sobre a atuação das Juventudes Católicas, Barbosa (2007) evidencia a relevância da JUC nas coordenações da União Nacional de Estudantes (UNE) e nas representações estudantis em outras entidades a níveis municipais e regionais, principalmente na década de 1960. Barbosa (2007) destaca, por fim, o mérito da JOC e de outros setores da

⁶ Diocese é uma região territorial administrada por um bispo. A Diocese de Caxias do Sul é composta pelos municípios de Caxias do Sul, Bento Gonçalves, Garibaldi, Farroupilha, Flores da Cunha, Nova Pádua, Nova Prata, Carlos Barbosa, Cambará do Sul, Cotiporã, Boa Vista do Sul, Guabiju, Fagundes Varela, Jaquirana, Nova Araçá, Monte Belo do Sul, Nova Bassano, Parafá, Nova Roma do Sul, Protásio Alves, Veranópolis, São Francisco de Paula, São Marcos, São Jorge, Vila Flores, Vista Alegre do Prata, São Valentim do Sul, Antônio Prado, Coronel Pilar, Santa Tereza e Imigrante.

⁷ Segundo Lima (2012), a Ação Católica (AC) no Brasil surge nos anos de 1930 com o intuito de aproximar os leigos da Igreja. A Ação Católica Brasileira (ACB) dividia-se em duas linhas: Ação Católica Geral (ACG), composta pela liga feminina da AC e homens da AC, e Ação Católica Especializada (ACE), composta pela JAC, JEC, JIC, JOC e JUC.

⁸ De acordo com Melo (2013), concílio, do latim concilium, refere-se à reunião, conferência. Desse modo, o Concílio Vaticano II (1962-1965), promovido pelo papa João XXIII, pode ser definido como uma assembleia que reuniu bispos cristãos de diversas regiões do mundo. De maneira sucinta, pode-se dizer que os documentos elaborados pelos religiosos no Concílio orientaram a Igreja no que diz respeito à atuação dos leigos e à presença efetiva da instituição diante das questões sociais da época.

igreja – como a Pastoral Operária (PO) – na garantia de direitos trabalhistas e na organização da classe trabalhadora, especialmente nos anos de 1970 e 1980.

Entretanto, ainda nos anos de 1970, instaurou-se, por parte do regime militar e dos órgãos estatais de censura, a perseguição política e, conseqüentemente, a desarticulação das Juventudes Católicas (CNBB, 1998). O fenômeno esteve associado, posteriormente, já no final da década de 1970, às “[...] manifestações da sociedade civil exigindo a volta da democracia, que acabaram influenciando na maneira de conduzir a ação evangelizadora junto aos jovens” (CNBB, 2007, p. 138-139). Esses dois fatos, a destruição das Juventudes Católicas pelos governos ditatoriais e a posterior abertura para a retomada de um processo democrático no País, culminaram em uma tentativa de reorganização das juventudes da IC, porém, nesse momento, sob a nomenclatura de Pastorais da Juventude (PJs). As PJs no Brasil surgem, desse modo, em vésperas da década de 1980, atuantes também em meios específicos, como a JAC, JEC, JIC, JOC e JUC, contudo, nessa ocasião, estruturadas como: Pastoral da Juventude (PJ), Pastoral da Juventude Estudantil (PJE), Pastoral da Juventude Rural (PJR) e Pastoral da Juventude do Meio Popular (PJMP).

É importante salientar que as práticas e experiências das Juventudes Católicas contribuíram, em alguma medida, para o surgimento de uma nova corrente teológica, a chamada Teologia da Libertação (TdL). A PJ, herdeira dos fundamentos das Juventudes Católicas, tem sua filiação com a TdL. Conforme Löwy (2016), a Teologia da Libertação pode ser definida como um conjunto de escritos teológicos elaborados por autores de países latino-americanos na década de 1970, entre eles: Leonardo Boff (1938-presente), Frei Betto (1944-presente), Enrique Dussel (1934-presente) e Gustavo Gutiérrez (1928-presente). Löwy (2016) esclarece, contudo, que a TdL deve ser concebida, primeiramente, como a expressão de um movimento político e religioso iniciado nos anos de 1960, visto que houve uma prática social anterior a quaisquer produções bibliográficas. A TdL, de acordo com tal definição, pode ser entendida como um grupo de pessoas oriundas de diversos setores da sociedade, organizadas em torno de crenças, convicções e objetivos políticos comuns. Em vista da atuação da TdL nos extramuros da Igreja e de seus méritos diante de conquistas sociais na América Latina, Löwy (2016) destaca: “Sem a existência desse movimento social não poderíamos entender fenômenos sociais e históricos de tal importância como a emergência do novo movimento operário no Brasil e o surgimento da revolução na América Central (bem como, em épocas recentes, Chiapas)” (Löwy, 2016, p. 74). Pode-se assegurar, dessa forma, que a Teologia da Libertação surge, em termos geográficos, nos países da América Latina. Esse fato diz respeito, conseqüentemente, a um

modo particular de fazer, pensar e viver a espiritualidade. Sobre isso, Boff (1987, p. 29) considera:

A teologia da libertação não nasceu voluntaristicamente. Constitui-se como um momento de um processo maior e de uma tomada de consciência característica dos povos latino-americanos. A pobreza generalizada, a marginalidade e o contexto histórico de dominação irrompeu agudamente na consciência coletiva e produziu uma virada histórica. Dessa consciência nova que impregnou todo o continente, nas ciências sociais, na educação, na psicologia, na medicina, nas comunicações sociais, participa também a existência cristã, que repercute na reflexão teológica.

Reitera-se, perante o exposto, que o dar-se conta, por parte da autora desta pesquisa, da existência de um Sul, tem a ver, inegavelmente, com a sua trajetória como educadora popular na Pastoral da Juventude. Sua aprendizagem sobre o Sul está atrelada, visivelmente, à Teologia da Libertação. Diante de tal observação, torna-se importante reconhecer e elucidar a contribuição da TdL na constituição da área da educação e, particularmente, no campo da educação popular. Mota Neto e Streck (2019), ao retomarem as ideias de Mejía (2013), concebem a educação popular como o resultado de quatro experiências principais: 1) os conflitos pela independência nos países latino-americanos no século XIX; 2) o surgimento das universidades populares na América Latina no primeiro ciclo do século XX (Peru, El Salvador e México); 3) o acúmulo de saberes e práticas dos povos originários, especialmente da tradição aymara na Bolívia; 4) o “Movimento Fé e Alegria”, de 1956, gestado pelo Padre José María Vélaz (1910-1985), cuja proposta consistia na criação de uma instituição baseada nos princípios da educação popular; e, finalmente, uma quinta experiência que os autores nomeiam de pedagogia Paulo Freire, advinda da confluência das anteriores.

Apesar de nomearem a prática como pedagogia Paulo Freire, Mota Neto e Streck (2019) consideram que a experiência comporta ideias para além das do educador e de suas formulações teóricas. De acordo com a afirmação, a pedagogia Paulo Freire seria ainda composta por outras importantes construções conceituais surgidas na América Latina nos anos de 1960 e 1970, que “[...] empreenderam forte crítica ao capitalismo e à colonialidade, como a teoria da dependência, a *teologia da libertação*, a comunicação popular, o teatro do oprimido, a filosofia da libertação, a investigação-ação participativa, entre outras” (Mota Neto; Streck, 2019, p. 211-212, grifo nosso).

Mota Neto e Streck (2019) constatam, em vista disso, que o surgimento de um pensamento decolonial no continente latino-americano é, em parte, resultado de um acúmulo histórico de experiências em torno da educação popular. A conclusão parte da concepção de que esse modelo educacional é composto por educadores “[...] profundamente conectados com

a história do continente, com a realidade própria das classes populares latino-americanas, suas experiências reais, seus saberes ancestrais, suas necessidades e seus projetos de vida” (Mota Neto; Streck, 2019, p. 212). Pode-se depreender, de acordo com essa noção, que as principais contribuições da EP para o pensamento decolonial se referem ao protagonismo de mulheres e homens, em especial ao reconhecimento e valorização dos saberes daquelas e daqueles pertencentes a grupos sociais marginalizados. Dizem respeito, ainda, às atitudes de transgressão e insubordinação.

Mota Neto e Streck (2019) observam, do mesmo modo, o pensamento decolonial na obra intelectual de Paulo Freire, um dos expoentes da educação popular brasileira. Isso se deve à identificação de Paulo Freire com o lugar de enunciação ocupado, elemento importante para os Estudos Decoloniais. O educador já se reconhecia, antes mesmo do surgimento dos Estudos de Colonialidade, como um homem de terceiro mundo (Freire, 1978), latino-americano, brasileiro e recifense (Freire; Guimarães, 2011). Na teoria de Paulo Freire, outros elementos decoloniais são reconhecíveis, como as críticas ao colonialismo cultural, à educação bancária e à desumanização de mulheres e homens, de maneira semelhante a denúncia à violência do machismo e do patriarcado (Mota Neto; Streck, 2019).

As trajetórias, tanto do educador Paulo Freire quanto da educação popular e da teologia da libertação, retomadas na apresentação deste trabalho, não se expressam somente em práticas educativas, pois contribuíram, mediante suas formulações teóricas, a inúmeras áreas do conhecimento. Guardadas as devidas diferenças, essas teorias podem ser consideradas predecessoras dos Estudos de Colonialidade, visto que foram experiências profundamente conectadas com a realidade latino-americana.

PERCURSO ACADÊMICO

No que se relaciona ao percurso acadêmico da autora deste trabalho, ela obteve o título de Licenciada em Artes Visuais pela Universidade de Caxias do Sul (UCS), em 2018, com o trabalho intitulado *O corpo feminino: uma leitura imagética decolonial da mulher na arte brasileira*⁹. A escolha da temática da representação da mulher em seu trabalho de conclusão de curso (TCC) adveio de questionamentos que surgiram durante a graduação, em particular nas disciplinas de História da Arte e Arte no Brasil. Tais indagações diziam respeito à percepção de que o lugar ocupado pelo feminino na arte estava atrelado ao da modelo que posava para a

⁹ Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/11338/4270>. Acesso em: 10 jul. 2021.

pintura em detrimento do papel de artista. Pode-se afirmar, desse modo, que o que incomodava a pesquisadora era o reconhecimento da mulher em papéis passivos, como objeto de representação e não como protagonista da criação artística.

Para além disso, havia a identificação com as proposições do coletivo artístico *Guerrilla Girls*, em especial quando questionava e desafiava o Museu de Arte de São Paulo (MASP)¹⁰ com a seguinte pergunta: “as mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”. O coletivo constatou, de acordo com as estatísticas do MASP, em 2017, que apenas 6% dos artistas do acervo exposto eram mulheres e que 60% dos nus eram femininos.

Em 2018, somaram-se a essas reflexões as inquietações surgidas da leitura do estudo *Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil (2018)*¹¹, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Os dados do estudo revelavam desníveis entre escolaridade e renda no que diz respeito ao sexo, uma vez que a mulher brasileira apresentava escolaridade superior e, no entanto, a sua renda mensal era inferior à dos homens. As desigualdades delineadas não se limitavam aos sexos, pois apresentavam um recorte racial e apontavam disparidades educacionais e salariais entre mulheres brancas e negras. No mesmo ano, o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e o Fórum Brasileiro de Segurança Pública divulgaram o *Atlas da Violência (2018)*¹². Na leitura do documento, a pesquisadora pôde constatar que os índices relativos às mortes de mulheres haviam crescido nos últimos dez anos e que as mulheres negras eram as vítimas centrais desse problema.

Diante dessas evidências, interessava à autora deste trabalho responder: qual o papel das imagens na manutenção e naturalização de estereótipos e de violências que vitimizam as mulheres? A construção da resposta a essa pergunta resultou no TCC *O corpo feminino: uma leitura imagética decolonial da mulher na arte brasileira (2018)*. Na monografia, foram realizadas leituras de imagens do feminino nas obras de Albert Eckhout (1610-1666), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Adriana Varejão (1964-presente) e Rosana Paulino (1967-presente) – as quais se tornaram objeto de investigação. No estudo das produções artísticas, constatou-se que a *violência simbólica* (Bourdieu, 2012), ou seja, a legitimação do discurso dominante de uma sociedade sobre as mulheres, ocorre, também, nas representações visuais feitas sobre o feminino. Sobre isso, Perrot (2007, p. 22) adverte: “[...] existe uma abundância, e mesmo um

¹⁰ Disponível em: <https://www.sp-arte.com/noticias/as-guerrilla-girls-chegaram-exposicao-no-masp-faz-retrospectiva-do-coletivo-feminista/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

¹¹ Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101551>. Acesso em: 11 jul. 2021.

¹² Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=33410&Itemid=432. Acesso em: 11 jul. 2021.

excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam”. O fato, constatado na pesquisa monográfica, de que as mulheres na arte figuram como objetos de representação indica que as imagens acerca delas “[...] dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais” (Perrot, 2007, p. 17).

A teoria da construção social dos corpos, ou melhor, a compreensão de como o corpo feminino é conformado pelo social, também foi oportuna para o TCC, já que a autora da monografia concebe que “o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (Bourdieu, 2012, p. 18). Em vista disso, as leituras imagéticas pretenderam desvelar concepções sobre o feminino e os processos de construção social do corpo em um país colonizado. Interessava à pesquisadora investigar como as representações femininas podem atuar como propagadoras de uma narrativa hegemônica que desconsidera a diversidade de culturas, sobretudo ao legitimar valores que não são necessariamente os das mulheres retratadas. Os Estudos de Colonialidade tornaram-se, de acordo com as necessidades da investigação, uma ferramenta para o entendimento da gênese e da especificidade das relações de poder no continente latino-americano, uma vez que afirmam a existência de uma matriz colonial de poder advinda do colonialismo europeu, atuante em todos os âmbitos da vida humana, desde a área econômica até as relações subjetivas.

Além do mais, era inegável, para a autora da monografia, a relevância das imagens na construção da identidade das meninas e na formação da identidade masculina, especialmente no que diz respeito às visões dos homens sobre as mulheres. E, da mesma forma, o fato de que a leitura de imagens se fortaleceu como um modo de construir o conhecimento da arte na escola. Diante dessas duas constatações, em *O corpo feminino: uma leitura imagética decolonial da mulher na arte brasileira* (2018), argumentou-se a favor de um ensino de artes visuais crítico-reflexivo, capaz de problematizar sobre as representações femininas encontradas na História da Arte e nas produções visuais oriundas do cotidiano das e dos estudantes. Pode-se dizer, em vista de tal afirmação, que a pesquisadora concebeu a sala de aula de arte como um lugar privilegiado para o questionamento de visões hegemônicas de mundo, também um espaço propício para a expressão da pluralidade de ideias por meio da leitura de imagens e do fazer artístico.

Aliás, a experiência da sala de aula de arte não esteve presente na sua graduação apenas no final do curso, isto é, nos estágios obrigatórios. A prática como professora de Artes Visuais se iniciou com o seu ingresso no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID). Durante a licenciatura foi bolsista, por dois anos (2016-2018), da Coordenação de

Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no PIBID-UCS, especificamente no subprojeto de Artes Plásticas e Visuais. Essa experiência educativa foi relatada no artigo *Composição visual como meio para um fazer artístico consciente na escola fundamental* (2018) e apresentada, em 2018, no II Seminário Institucional do PIBID-UCS. A publicação consta nos anais do evento e descreve o trabalho realizado com o 6º ano da Escola Municipal de Ensino Fundamental Caldas Júnior, em Caxias do Sul¹³.

O projeto, desenvolvido com o 6º ano, abordou a temática da composição visual. Esse conteúdo foi concebido como ferramenta para a comunicação de ideias. Em suma, pode-se considerar que a apropriação dos códigos visuais propiciou a ressignificação das experiências de *bullying* e de discriminação narradas pelos alunos e alunas durante as observações realizadas na escola. Também possibilitou um fazer artístico consciente e intencional. Face a esses relatos, torna-se evidente que a permanência no PIBID foi significativa na formação acadêmica da pesquisadora, já que permitiu que a prática docente não fosse desvinculada da teoria educacional, o que possibilitou a ela uma reflexão sobre ambas. Ademais, conscientizou-lhe sobre a importância da produção científica no campo da educação, especialmente na área de ensino em artes visuais.

Na mesma época, entre os anos de 2016 e 2018, a autora trabalhou na Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheim, localizada na Casa de Cultura Percy Vargas de Abreu e Lima, em Caxias do Sul. Durante dois anos realizou monitorias e mediações com visitantes e estudantes de escolas, além de assessorar na organização, montagem, desmontagem e vernissages de exposições. Trabalhar na Gerd Bornheim oportunizou-lhe reflexões acerca da mediação cultural, entendendo-a não como uma mera transmissão de informações, mas como um ato de diálogo que se constrói a partir da diversidade do público. Igualmente, deu-lhe a oportunidade de conhecer a produção artístico-cultural local.

Em contribuição aos estudos iniciados na graduação, especialmente no que se refere à leitura imagética, matriculou-se, no primeiro semestre de 2019, na disciplina Leitura Semiótica de Produções Contemporâneas II. O seminário, ministrado pela Prof.^a Dr.^a Analice Dutra Pillar, foi cursado no Programa de Educação Continuada do Programa de Pós-Graduação em Educação (PEC - PPGEDU) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

No segundo semestre de 2019, a autora deste trabalho, aprovada na seleção de mestrado, ingressou no PPGEDU da UFRGS na linha Arte, Linguagem e Currículo. Assim, passou a

¹³ Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/livro/retratos-de-uma-trajetoria-pibiducs-2014-a-2018/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

integrar o Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE) e, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Analice Dutra Pillar, desenvolve esta pesquisa.

Em termos de estrutura, esta dissertação está organizada em cinco capítulos. No primeiro capítulo, isto é, na *Introdução*, expõe-se o problema de pesquisa, assim como os objetivos da presente investigação. Em um dos subcapítulos, a fim de justificar a escolha do objeto de estudo, abordam-se os trabalhos acadêmicos e publicações existentes acerca da pintura de Marcela Cantuária.

O referencial teórico é encontrado no segundo capítulo, em subseções que tratam sobre os Estudos Decoloniais e os Estudos de Gênero, bem como sobre a representação da mulher brasileira nas artes visuais. Nos capítulos posteriores, terceiro e quarto, descreve-se a metodologia de pesquisa e são apresentadas as leituras das obras artísticas de Marcela Cantuária. Por fim, nas considerações finais, discorre-se sobre as conclusões deste trabalho e se apontam as contribuições desta investigação para a área da educação.

1 INTRODUÇÃO

O título desta dissertação, *Suturar feridas coloniais: uma leitura decolonial sobre representações de mulheres brasileiras na pintura de Marcela Cantuária*, remete às proposições artísticas da pintora estudada, especialmente na sua exposição individual *Sutur/ar Libert/ar*¹⁴, realizada, em 2019, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica do Rio de Janeiro. A respeito da mostra de arte, escreve Priscilla Menezes (2019, p. 60, grifo da autora):

Sutur/ar libert/ar aborda a hipótese de que libertação implica em trabalho com a ferida. Daí o convite de Marcela Cantuária a olhar para aquilo que fere, já que reconhecer a fratura é condição fundamental para a transformação. Trabalhar com a ferida inclui um esforço de distinção: entre as fissuras que mortificam e as que rompem com as hegemonias opressoras e criam vias para o contrafluxo.

Na apresentação desta pesquisa de mestrado, discorreu-se, brevemente, sobre o estudo realizado em *O corpo feminino: uma leitura imagética decolonial da mulher na arte brasileira* (2018)¹⁵. No trabalho de conclusão de curso da autora desta dissertação, a ferida foi exposta, com as fissuras que mortificam se buscou entender a gênese e a naturalização de determinados estereótipos femininos presentes em imagens, em representações de mulheres na arte brasileira. As pinturas de Marcela Cantuária (1992-presente), objetos de estudo deste trabalho, convergem com os objetivos da monografia citada, dado que interessa à pintora compreender e explorar nas suas obras artísticas os elementos estruturantes de opressões (Menezes, 2019).

1.1 PROBLEMA DE PESQUISA E OBJETIVOS

A pesquisa atual pretende dar sequência às produções acadêmicas precedentes. Em busca do aprofundamento teórico das investigações já realizadas e na intenção da continuidade dos estudos sobre a representação feminina na arte brasileira, o problema de pesquisa que se coloca é: de que modo representações de mulheres brasileiras na pintura de Marcela Cantuária se opõem à objetificação feminina, à geração e à naturalização de estereótipos de gênero?

Assim, como objetivo geral, pretende-se: compreender o modo como a artista Marcela Cantuária, em suas obras *Nise da Silveira* (2020) e *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021), opõe-se à objetificação feminina, à geração e à naturalização de estereótipos de gênero.

¹⁴ Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/individual-suturar-libertar>. Acesso em: 5 jul. 2022.

¹⁵ Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/11338/4270>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Os Estudos Decoloniais estão entre os referenciais bibliográficos desta investigação. A opção por arcabouço teórico dos Estudos de Colonialidade visa ao entendimento das relações de poder atuantes em um país colonizado. A *colonialidade do poder* é o termo de Aníbal Quijano (1930-2018) para designar a existência de um padrão de poder mundial, oriundo do processo histórico de conquista da América. O conceito é fundamental para esta pesquisa, particularmente no que tange à compreensão do que o autor denomina “padrão de poder capitalista eurocêntrico e global”. A *colonialidade do poder* consiste na ideia de raça como marcador social que ordena, a partir do século XV, os diversos âmbitos da vida humana, portanto, uma invenção, uma ficção imposta pelo colonialismo europeu. Ficção por ser algo inédito na narrativa da humanidade, visto que “a ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América” (Quijano, 2005, p. 117). As distinções fenotípicas entre colonizados e colonizadores possibilitaram a criação de identidades raciais como: brancos, índios, negros e mestiços. Também redefiniram as identidades geográficas, sobretudo ao permitirem a associação do europeu à branquitude (Quijano, 2005, 2014).

Em vista disso, estudiosas de gênero, especialmente as comprometidas com o pensamento decolonial, são referenciadas neste trabalho, a fim de atender ao seguinte objetivo específico: identificar as correlações existentes entre a construção social do corpo feminino e a gênese das relações de poder na sociedade brasileira, particularmente de que maneira se apresentam nas imagens sobre mulheres.

Apesar das divergências teóricas entre as autoras, pode-se dizer que compactuam com a definição de gênero que vislumbra o feminino e o masculino como construção sociocultural.

Encontra-se, em María Lugones (1944-2020), a definição de *colonialidade de gênero*. O termo supre as lacunas existentes nas pesquisas de Aníbal Quijano. Para Lugones (2008), torna-se impossível analisar, diante das relações de poder estabelecidas, as categorias de raça e gênero de maneira isolada ou subordinada, pois “a raça não é nem mais mítica nem mais ficcional que o gênero – ambos são ficções poderosas” (Lugones, 2008, p. 94, tradução nossa)¹⁶; e, ambos, imposições coloniais (Lugones, 2008, 2020).

María Lugones se ancora nas pesquisas de Oyèrónké Oyèwùmí (1957-presente), realizadas no sudoeste da Nigéria, que afirmam a ausência de um sistema de gênero na sociedade Iorubá. Para Oyèwùmí (2004, 2017), o gênero, enquanto ordenador das relações de parentesco, não existia, foi imposto aos Iorubás. Foi introduzido pelo Ocidente. Posto que “a

¹⁶ Do original: “La raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género – ambos son ficciones poderosas” (Lugones, 2008, p. 94).

família Iorubá tradicional pode ser descrita como uma família não-generificada. É não-generificada porque papéis de parentesco e categorias não são diferenciados por gênero” (Oyèwùmí, 2004, p. 6). Lugones corrobora a sua teoria mediante as investigações de Paula Gunn Allen (1939-2008). Para Allen (1986), o gênero, em inúmeras tribos nativo-americanas, era definido de acordo com os sonhos e as inclinações pessoais, logo, dissociado de uma matriz sexual. A autora afirma que os distintos papéis sociais não eram ordenados em termos de subordinação de gênero (Allen, 1986).

Rita Segato (1951-presente) teoriza sobre a existência de relações sociais de gênero assimétricas em sociedades pré-intrusão. A autora as define como *patriarcado de baixa intensidade*. A designação diz respeito à maleabilidade do sistema de gênero. Permitida por aquelas estruturas sociais. A respeito do termo descrito, explica: “Apesar do caráter reconhecível das posições de gênero, nesse mundo são mais frequentes as aberturas ao trânsito e à circulação entre essas posições, o que se encontra interdito em seu equivalente moderno ocidental” (Segato, 2014, p. 77, tradução nossa)¹⁷. Julieta Paredes (1967-presente) admite, igualmente, a presença de um construto de gênero. Porém, no que se refere ao patriarcado¹⁸, afirma a existência de um patriarcado ancestral, pré-colombiano, que se une a um patriarcado ocidental, de herança colonial, o que a autora descreve como *entronque patriarcal* (Paredes, 2014).

As discussões apresentadas se mostram divergentes. Não há consenso sobre a existência ou não de um sistema de gênero nas sociedades pré-colombianas, tampouco sobre a origem do patriarcado. Faz-se questão de abordar distintas perspectivas, já que oferecem o suporte necessário para a compreensão dos modos como os corpos femininos são visualmente representados, particularmente no âmbito das vivências de mulheres em territórios dominados e colonizados.

Exposta a ferida, transpõe-se a proposta de Marcela Cantuária para a escrita, isto é, tem-se a sutura como possibilidade. Assim, como objetivo específico, almeja-se: caracterizar a ruptura com o ideário sobre o feminino em representações visuais de mulheres brasileiras a partir das pinturas da artista Marcela Cantuária.

¹⁷ Do original: “A pesar del carácter reconocible de las posiciones de género, en ese mundo son más frecuentes las aberturas al tránsito y circulación entre esas posiciones que se encuentran interdichas en su equivalente moderno occidental” (Segato, 2014, p. 77).

¹⁸ O patriarcado pode ser definido como uma formação social em que o controle das instituições e dos diversos âmbitos da vida humana é realizado por homens. Nesta dissertação, utiliza-se o termo para descrever e explicar um sistema de opressão (Delphy, 2009).

Na monografia da autora desta dissertação, estudou-se Adriana Varejão e Rosana Paulino, o que atesta a associação feita entre as práticas artísticas das pintoras brasileiras e o pensamento decolonial. Adriana Varejão, que, na apropriação de pinturas de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Frans Post (1612-1680), expõe a brutalidade do processo colonizatório no Brasil, especialmente para com as mulheres. Rosana Paulino, que, na materialidade de sua obra, apresenta uma sociedade brasileira desigual, fragmentada, constituída por mulheres negras¹⁹.

Foi possível verificar a abertura de brechas para pensar a representação feminina por mulheres artistas ainda em 2018. A questão levantada não é a de que homens não possam retratar mulheres ou que a representação feminina por mulheres é a mais apropriada, a mais legítima. Assumir distinta perspectiva é “[...] romper com as verdades cristalizadas como ‘verdade única’, questionar a ‘naturalidade’ dos discursos, inaugurar a pluralidade de pensamento ao denunciar as formas de poder exercidas sobre e pelos sujeitos” (Loponte, 2002, p. 292, grifo da autora). A representação do feminino sempre foi feita através das expectativas e dos olhares de homens artistas, imagens repletas de generalizações e estereótipos (Perrot, 2007). Quando reclama para si o direito de representação, a mulher ressignifica o que é o feminino, pluraliza-o. A mulher ocupa simbolicamente os lugares que não lhe são destinados e os espaços em que a sua existência é negada; redefine os papéis sociais atrelados historicamente a ela (Fricke, 2012).

Pretende-se aqui estudar distintas possibilidades de representações de mulheres. Opta-se por uma artista que retrata personagens históricos femininos. Pode-se pensar a seleção das obras artísticas de Marcela Cantuária, então, sob a perspectiva de uma reparação, “[...] tendo em vista o fato de a historiografia oficial ser narrada pelo ponto de vista dos homens e ter, majoritariamente, homens como personagens” (Menezes, 2019, p. 60).

As mulheres artistas disponibilizam distintas narrativas visuais. Entretanto, elas têm visibilidade? O coletivo artístico *Guerrilla Girls*, que realiza pesquisas em acervos de museus do mundo todo, atesta e denuncia o ocultamento de mulheres artistas. Mayayo (2003), de modo similar, constata a hipervisibilidade do feminino na condição de objeto de representação e sua invisibilidade na posição de sujeito da representação. Barbosa (2005), em consonância às ideias de Mayayo, questiona a presença de apenas uma mulher artista no livro *História da Arte* (1950), de Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001). Faz-se importante salientar que a produção

¹⁹ Refere-se às obras artísticas: *Assentamento* (2013) e *Bastidores* (1997). Encontram-se disponíveis em: <https://rosanapaulino.com.br/>. Acesso em: 05 jul. 2022.

intelectual de Gombrich é referência bibliográfica de inúmeros cursos de Artes Visuais, a atuar, portanto, na formação de artistas e professores, especialmente professoras de arte²⁰.

Livros de arte foram criticados não somente por Ana Mae Barbosa. No ano de 2010, Ditte Ejlerskov (1982-presente) e EvaMarie Lindahl (1976-presente) questionaram a editora Taschen a respeito da representatividade feminina na série *Basic Art*. As artistas constataram a existência de obras de 92 homens e 5 mulheres, o que as convenceu a indicar 100 nomes femininos à enciclopédia de arte. Fato que as entusiasmou a conceber *About the Blank Pages* (2014-2020), uma instalação artística de 100 livros em branco. Os livros apareciam expostos em prateleiras e eram compostos por capas idênticas às da Taschen, nas quais se viam os nomes das artistas indicadas à editora²¹.

Pensar a inserção de mulheres artistas em livros de História da Arte é fundamental. Faz-se necessário, no entanto, entender o cerne das problemáticas levantadas. Nochlin (2016), em texto *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, defende que o apagamento histórico se deve às condições desiguais de produção artística entre homens e mulheres. O papel assumido de modelo e assistente de homens artistas em detrimento de sujeito da representação, então, deve-se a situações econômicas distintas e de dependência financeira. Para Nochlin (2016), a não ascensão de mulheres artistas também se associa à suposta inaptidão artística feminina.

A respeito das inaptidões artísticas femininas, teoriza. Explica-as por meio de dois argumentos. A primeira ideia remonta ao século XIX. Refere-se às mulheres que desejavam estudar pintura ou desenho e se viam limitadas a retratos e naturezas-mortas, visto que não podiam participar das aulas de anatomia, as quais compreendiam o estudo de modelo nu, base do ensino tradicional em arte. Método de ensino que destinava as mulheres a gêneros artísticos menores e não tão nobres (Silva, 2018). A segunda ideia diz respeito às fábulas e crenças sobre o que é Arte. Particularmente o mito que concebe o homem artista como um gênio, como um ser dotado de dons, que desde a infância manifesta habilidades inatas para as artes (Nochlin, 2016).

Perante tais premissas, almeja-se repensar a representação feminina e visibilizar a produção artística de mulheres artistas. Pretende-se, contudo, transpor os limites da História da Arte. Busca-se, fundamentalmente, compreender as relações que podem ser estabelecidas entre imagens, ensino de arte e Estudos de Gênero.

²⁰ Há uma pesquisa recente sobre a representação e a representatividade de mulheres nos livros de História da Arte utilizados nos cursos superiores em Artes Visuais do Brasil. Disponível em: <http://historyof-rt.org/>. Acesso em: 16 abr. 2022.

²¹ O texto de Ditte Ejlerskov e EvaMarie Lindahl e as fotos da instalação encontram-se acessíveis na internet. Disponíveis em: <https://www.evamarielindahl.com/about-the-blank-pages/>. Acesso em: 18 abr. 2022.

Portanto, objetiva-se, por fim: apontar as contribuições da leitura de imagem para o ensino de artes visuais e para o debate das relações sociais de gênero na educação básica.

Faz-se urgente associar as pesquisas da área de ensino de arte a Estudos de Gênero, visto que “na escola, as aulas de arte, bem ou mal, têm sido o espaço (às vezes, o único) de produção e leitura de imagens” (Loponte, 2002, p. 284). Ante o último objetivo específico, questiona-se: “Como professoras de arte (as mulheres são a grande maioria) educam sobre gênero e sexualidade através dessas imagens? E, por outro lado, como elas próprias são educadas através dessas imagens?” (Loponte, 2002, p. 284). Quais instrumentos teóricos e metodológicos estão disponíveis para auxiliá-las? A ausência de representatividade feminina não se limita às traduções de produções intelectuais estrangeiras. A respeito das publicações brasileiras de História da Arte, atuantes na formação acadêmica de professoras, Loponte (2002) teoriza acerca da imposição de um discurso dominante sobre as mulheres através da seleção de artistas e de obras artísticas. Para Loponte (2002), os livros de arte, quando estudados de modo acrítico, naturalizam um olhar universal sobre as mulheres, além de disseminarem estereótipos femininos e fortalecerem a história oficial.

Os diálogos estabelecidos entre arte e gênero e entre ensino de arte e gênero ecoam nas práticas das escolas. Na verdade, a ausência deles. Imagens do feminino e do masculino em livros didáticos e em decorações escolares se mostram estereotipadas, particularmente na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental (Loponte, 2008b). Acrescentam-se a isso as datas comemorativas das instituições de ensino – dia dos pais, dia das mães, dia do “índio”, etc. –, que reforçam estereótipos, especialmente de gênero. E, como se sabe, o encargo de trabalhar didaticamente com essas festividades recai, em geral, sobre as professoras de arte.

A intersecção entre as temáticas de arte, gênero e educação carece de investigação científica, tanto nas pesquisas em educação brasileira como em pesquisas sobre artes visuais, o que não ocorre em países como Estados Unidos, Canadá, Espanha e Inglaterra. Nesse sentido, a escola brasileira está em defasagem com relação a outras áreas da sociedade que reconhecem o protagonismo das mulheres (Loponte, 2008a; Loponte; Coutinho, 2015).

E qual o amparo da legislação na área educacional para que as professoras e os professores tratem em sala de aula tais questões? Nos últimos anos, os Estudos de Gênero têm sido distorcidos e depreciados. O termo “gênero” foi banido de leis e documentos brasileiros de educação, o que respaldaria ações e propostas educativas. Em risco iminente vive também o ensino da arte no Brasil, área de conhecimento que constantemente precisa se reafirmar, especialmente diante dos currículos escolares (Loponte, 2005a, 2005b).

Faz-se a opção por uma pesquisa qualitativa, a fim de responder aos objetivos desta investigação. A metodologia deste estudo consiste na revisão bibliográfica e na leitura imagética. Torna-se necessário, antes de prosseguir, indicar o sentido de determinados termos utilizados neste trabalho. A primeira definição diz respeito ao conceito de “imagem”, uma vez que existem pelo menos três formas de concebê-la. De acordo com Santaella (2012), a palavra “imagem” pode se referir às representações mentais, isto é, à imaginação em si mesma, a algo que não tenha obrigatoriamente um vínculo com a existência objetiva; diferente da “imagem perceptível”, que pode ser entendida como tudo aquilo que os seres humanos captam do mundo físico ao seu redor, particularmente por meio dos órgãos da visão. Para Santaella (2012), há, ainda, a “imagem como representação visual”, o que significa usar a expressão para denominar obras artísticas e cinematográficas. Nesse último sentido, a imagem não é concebida como uma representação fiel do ambiente externo à obra, mas, ao contrário, ela é considerada uma unidade de substituição da realidade, ou seja, substituí-la mediante os elementos compositivos da linguagem visual (Acaso, 2009) – e é sob essa perspectiva que se usam os termos “imagem” e “representação” nesta dissertação.

A segunda definição diz respeito ao conceito de “leitura de imagem”, já que o termo se relaciona com a metodologia de pesquisa. Sobre a atividade de leitura, pode-se dizer, independentemente de estar associada a produções escritas ou visuais, que se trata de um processo de compreensão. Presume entender como o texto ou a imagem se constituem por elementos formais e simbólicos (Pillar, 1993, 2014). Ler supõe atribuir sentido e significado (Pillar, 2014).

No que se refere à produção artística, ler significa perceber as formas, cores, texturas, linhas, volumes e temáticas que constituem a imagem. Envolve a compreensão das relações estabelecidas entre os elementos compositivos. Implica entender a obra como produto de sujeitos de uma época. Pressupõe considerar os contextos culturais e sociais em que o objeto de arte é lido (Pillar, 2014).

Existem inúmeros métodos de leitura de obras de arte. Incontáveis modos de produção de sentido. As abordagens privilegiam distintos aspectos da produção artística. Permitem múltiplas e diversas modalidades de leitura (Pillar, 2014). Nesta dissertação, opta-se pelo modelo teórico de Edmund Burke Feldman (1924-presente), procedimento de leitura de arte descrito no livro *Becoming Human Through Art: Aesthetic Experience in the School* (1970). O método de Edmund Feldman propõe a leitura comparada de obras artísticas e prioriza os atributos estéticos, éticos e históricos das produções de arte. A leitura simultânea de obras

visuais presume a percepção das similaridades e diferenças entre os objetos artísticos estudados, o que diz respeito a entender o que indicam e comunicam ao compará-los (Barbosa, 2014).

Nesse sentido, estudam-se duas pinturas de Marcela Cantuária: *Nise da Silveira* (2020) e *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021). Ambas sob a abordagem de Edmund Burke Feldman. Ambas são objetos de investigação desta dissertação. As etapas do método de leitura de imagens de Edmund Feldman são descritas na metodologia deste trabalho. Os critérios de seleção das obras artísticas também são pormenorizados na seção metodológica.

1.2 JUSTIFICATIVAS E LEVANTAMENTO DA LITERATURA SOBRE O TEMA

Marcela Cantuária dispõe de um numeroso acervo de pinturas. Surpreende a recente e vasta produção visual da artista brasileira. No entanto, sobre a autora das obras pictóricas, há, ainda, um número pequeno de estudos em torno do processo de criação artística, o que foi possível depreender na pesquisa realizada em bases de dados, iniciada no segundo semestre de 2019 e concluída no dia 17 de março de 2022. Realizou-se o levantamento de estudos sobre a artista nas seguintes plataformas: *Banco de Teses e Dissertações da CAPES*, *SciELO*, *Google Busca* e *Google Acadêmico*. Utilizou-se o descritor “Marcela Cantuária”, isto é, o nome da artista entre aspas duplas, visto que são as telas da pintora que figuram como objeto de estudo deste trabalho.

A pesquisa realizada, tanto no Banco de Teses e Dissertações da CAPES quanto na biblioteca eletrônica SciELO, evidenciou a ausência de trabalhos científicos sobre a artista brasileira Marcela Cantuária, já que nenhum estudo foi encontrado. Na plataforma do Google Acadêmico, 22 resultados foram obtidos. Cabe ressaltar, contudo, que as referências a Marcela Cantuária no Google Acadêmico e, conseqüentemente, as alusões às suas pinturas, eram posteriores a 2019. Entre os dados localizados, 11 direcionaram ao acervo bibliográfico digital do Google Livros. Tais menções diziam respeito a publicações da editora Bazar do Tempo, que apresentam, em suas páginas finais, a sinopse da obra *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020), coletânea organizada por Heloisa Buarque de Hollanda. Cumpre salientar, ainda, que foram encontradas três resenhas sobre esse livro no sistema de busca do Google Acadêmico.

A resenha de Emídio Pessoa do Amaral, *Descolonizando os gêneros, os estudos e os saberes*²², apresenta, na *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 19, n. 35

²² Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/684>. Acesso em: 23 mar. 2022.

(2020), a coletânea *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020). De acordo com Amaral (2020), a obra intelectual reúne 16 artigos redigidos por 19 mulheres, são textos escritos, em particular, por autoras que questionam as bases epistemológicas dos Estudos de Gênero, uma vez que narram experiências femininas a partir do Sul global. Amaral (2020), ao apontar os nomes de algumas das escritoras do livro, menciona as artistas plásticas que compõem o ensaio visual da publicação, visto que abordam a temática da violência contra as mulheres em suas produções artísticas. Entre as artistas citadas, encontra-se Marcela Cantuária.

A resenha de Francielle Suenia da Silva, *Feminismos, saberes e práticas decoloniais*²³, aborda, na *Revista Ártemis*, v. 30, n. 1 (2020), os conceitos principais de cada um dos artigos da coletânea. Ao tratar sobre o capítulo *Outras línguas: três artistas brasileiras*, Silva (2020) justifica o processo de escolha das mulheres para compor o ensaio visual do livro, o que diz respeito a “[...] um convite para pensar em novas formas de existir e representar artisticamente os povos que compõem a América Latina” (Silva, 2020, p. 495). Dentre os nomes selecionados, consta, como já mencionado, o de Marcela Cantuária, além dos nomes de Adriana Varejão e Rosana Paulino.

Por último, a resenha *Sobre o feminismo decolonial*²⁴, de autoria de Livia Santos de Souza, publicada na *Revista Estudos Feministas*, v. 29, n. 1 (2021). Ao abordar o capítulo *Outras línguas: três artistas brasileiras*, Souza (2021) estabelece uma comparação entre as obras visuais de Marcela Cantuária e Rosana Paulino, particularmente no que se refere às temáticas das pinturas e instalações. Entre as quatro telas de Marcela Cantuária, reproduzidas no livro, uma é destacada por Livia Santos de Souza: *Voltarei e serei milhões* (2018)²⁵.

A escassez de publicações sobre a artista Marcela Cantuária foi verificada nos resultados encontrados no Google Acadêmico. Localizou-se, para além das resenhas mencionadas, uma monografia, um projeto curatorial elaborado para um curso de especialização, duas dissertações, um capítulo de livro, dois artigos e um portfólio. Em grande parte das pesquisas, adotou-se como referência bibliográfica o livro *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020), coletânea organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. É importante considerar que as pinturas de Marcela Cantuária não figuram como objeto de estudo das pesquisas de cunho acadêmico mencionadas.

²³ Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/56961>. Acesso em: 23 mar. 2022.

²⁴ Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/72726>. Acesso em: 23 mar. 2022.

²⁵ É possível encontrá-la no Anexo A deste trabalho.

Em *Reescrevendo-me: leitora, pesquisadora e professora*²⁶ (2020), monografia do curso de licenciatura em Letras, Língua Inglesa e Literaturas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), estudam-se obras literárias de ficção científica escritas por mulheres. O nome de Marcela Cantuária aparece duas vezes no texto, particularmente quando a autora, Viviane Cruz Gomes Oliveira, faz menção aos créditos da pintura que se encontra em *A mão esquerda da escuridão*²⁷ (2019), isto é, em uma das edições traduzidas ao português do romance de Ursula K. Le. Guin.

No projeto de curadoria de Francesco Souza Settineri, elaborado para o curso de Especialização em Práticas Curatoriais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), apresenta-se, sob o título *Acervo decolonial: uma proposta curatorial*²⁸ (2020), uma proposição de exposição para a Pinacoteca Ruben Berta (Porto Alegre/RS). A exibição de arte é idealizada a partir das coletâneas de obras artísticas da Pinacoteca Ruben Berta, da Pinacoteca Aldo Locatelli (Porto Alegre/RS) e do Museu de Arte Contemporânea (MAC/RS), também por intermédio das produções visuais de artistas convidados. Expõe-se, mediante estudo de Settineri (2020), a representatividade étnica e de gênero das coleções das instituições culturais envolvidas na mostra. A obra pictórica de Marcela Cantuária não está presente nesses acervos, a artista participaria, então, como convidada. A pintora contribuiria para a exposição, conforme programa curatorial, com a tela *Voltarei e serei milhões* (2018)²⁹, na qual retrata Marielle Franco (1979-2018), vereadora do Rio de Janeiro assassinada em 2018. *Voltarei e serei milhões* (2018) é projetada para uma área expositiva em que contrastaria com retratos da elite gaúcha, também é pensada de modo a estabelecer uma relação com duas pinturas em que mulheres são representadas, distintas entre si, por outros dois pintores: *Retrato de Inge Gerdau* (1943)³⁰, de João Fahrion (1898-1970), e *Mulata* (1967)³¹, de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Para terminar, vale destacar que, na pesquisa de Francesco Souza Settineri, o livro *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020) se torna um dos aportes teóricos fundamentais para a compreensão dos quadros de Marcela Cantuária.

²⁶ Disponível em: <http://saberaberto.uneb.br/handle/20.500.11896/1875>. Acesso em: 23 mar. 2022.

²⁷ Disponível em: <https://editoraaleph.com.br/produto/a-mao-esquerda-da-escuridao/>. Acesso em: 31 abr. 2023.

²⁸ Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/221590>. Acesso em: 23 mar. 2022.

²⁹ É possível encontrá-la no Anexo A deste trabalho.

³⁰ Disponível em: <https://www.pinacotecaspoa.com/fullscreen-page/comp-jh6j3wz1/f2d1c668-9928-491e-85fa-ca33c1967df8/85/%3Fi%3D85%26p%3De3dzf%26s%3Dstyle-jg9hkg7w>. Acesso em: 05 jul. 2022.

³¹ Disponível em: <https://www.pinacotecaspoa.com/copia-em-cartaz-galeria-ruben-berta-1?pgid=jul74e9z-d87ff163-610c-11e9-a9ff-063f49e9a7e4>. Acesso em: 05 jul. 2022.

Uma segunda pesquisa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) foi encontrada, a dissertação de mestrado *(Sub)verter a escuta para olhar: arquivo como corpo poético de afetação*³² (2020), de autoria de Ariane Oliveira, aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. *Juana Azurduy* (2019)³³, obra de Marcela Cantuária que retrata uma das protagonistas das guerras de independência da América Espanhola, e o texto sobre o quadro, publicado em *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020), abrem a seção do trabalho intitulada *Um lugar de acolhida para os estrangeiros do mundo*. A representação do trabalho de parto de Juana Azurduy (1780-1862) aparece junto ao retrato de uma mãe em visita à Fundação de Atendimento Socioeducativo do Rio Grande do Sul (FASE). No capítulo da dissertação, Ariane Oliveira aborda o seu livro *Nos caminhos da espera e do silêncio*³⁴ (2020). A obra organiza os relatos das mães que aguardavam na fila da FASE para visitar os seus filhos em internação provisória, particularmente entre os anos de 2012 e 2016. Na época, os depoimentos foram obtidos pelo Coletivo FILA, organização vinculada ao Programa Interdepartamental de Práticas com Adolescentes e Jovens em Conflito com a Lei (PIPA) da UFRGS.

Outra dissertação localizada foi a de autoria de Aline Assumpção de Oliveira, aluna do mestrado em Ciências da Conservação, Restauo e Produção de Arte Contemporânea da Universidade de Lisboa. Oliveira (2021), sob o título *Estudo comparativo do uso de géis e emulsões na limpeza de tintas de emulsão acrílica*³⁵, analisa os danos inerentes aos processos de higienização de pinturas por técnicas de restauro tradicionais. Em sua pesquisa de mestrado, busca exemplificar as propriedades físico-químicas das tintas solúveis em água, o que faz mediante *Maternidade compulsória* (2016)³⁶, isto é, por meio de pintura de Marcela Cantuária que referencia em seu texto.

Encontrou-se, igualmente, *A mulher na arte, de objeto a sujeito: discutindo construções e desconstruções de gênero em sala de aula a partir da arte*, texto que compõe um dos capítulos do livro *Corpo, corporeidade e diversidade na educação*³⁷ (2021). O estudo, de Jocy Meneses dos Santos Junior e Renata Lima Cremasco, ocupa-se em apresentar os papéis assumidos por

³² Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/219860>. Acesso em: 23 mar. 2022.

³³ É possível encontrá-la no Anexo A deste trabalho.

³⁴ Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/220732>. Acesso em: 23 mar. 2022.

³⁵ Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/50857>. Acesso em: 23 mar. 2022.

³⁶ É possível encontrá-la no Anexo A deste trabalho.

³⁷ Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/352465824_A_mulher_na_arte_de_objeto_a_sujeito_discutindo_construcoes_e_desconstrucoes_de_genero_em_sala_de_aula_a_partir_da_arte. Acesso em: 23 mar. 2022.

mulheres como objeto e como sujeito diante das representações visuais do feminino. A pesquisa trata brevemente de Marcela Cantuária, em particular quando aborda as críticas feministas ao sistema de arte vigente. A pintora brasileira é lembrada junto a nomes de inúmeras artistas visuais dos séculos XX e XXI, mulheres artistas cujas obras possibilitam a discussão da temática social de gênero (Santos Junior; Cremasco, 2021).

Ademais, dois artigos foram encontrados, ainda através do descritor “Marcela Cantuária”, ambos na plataforma do Google Acadêmico. Patrícia de Souza Nunes apresenta, em *As narrativas de resistência de e sobre mulheres nos grafites da cidade*³⁸, seu estudo sobre a pintura mural, isto é, sobre a arte de mulheres exposta em vias públicas de Natal/RN, desenhos que retratam, majoritariamente, personagens femininas. Em texto de Patrícia de Souza Nunes, ou melhor, em artigo da *Revista Iluminuras*, v. 22, n. 59 (2021), associa-se, novamente, a produção visual de Marcela Cantuária ao pensamento feminista, agora, de modo notável, à produção intelectual de escritoras negras. Enfatiza-se, assim, em publicação periódica digital, a apropriação subversiva da arte e da literatura pelo feminino, sobretudo mediante a identificação do caráter biográfico das linguagens artísticas e literárias, o que possibilitaria às mulheres narrarem a si mesmas e a protagonizarem suas histórias (Nunes, 2021).

Em *Autorrepresentação: histórias das mulheres e histórias feministas*³⁹, aborda-se a representação visual feminina por mulheres artistas, particularmente a partir de duas exposições de arte que ocorreram no MASP em 2019: *Histórias das mulheres: artistas até 1900* e *Histórias feministas: artistas depois de 2000*. Marcela Cantuária participou de uma das mostras, visto que a curadoria optou pela sua obra pictórica em *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, o que é informado em artigo de Marta Mencarini Guimarães publicado na *Revista Palíndromo*, v. 13, n. 31 (2021). Sobre a opção curatorial, pode-se dizer, de acordo com Guimarães (2021), que se torna justificável, em especial quando se consideram as discussões políticas do movimento de mulheres contemporâneo, como as pautas LGBTQIA+ e dos feminismos interseccionais, assuntos que se associam às temáticas das produções artísticas de Marcela Cantuária.

Como último resultado, localizou-se o portfólio submetido à *Revista Arteriais*, v. 5, n. 8 (2019), sob o título: *Pintura revisionista, narrativas contra o silêncio*⁴⁰. Em texto de apresentação do portfólio de Marcela Cantuária, evidenciam-se as características e particularidades do processo de criação artística da pintora. Tais elementos se referem à

³⁸ Disponível em: <https://www.seer.ufg.br/iluminuras/article/view/116357>. Acesso em: 23 mar. 2022.

³⁹ Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16589>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁴⁰ Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/8915>. Acesso em: 23 mar. 2022.

influência de pesquisas realizadas em acervos históricos, documentais e digitais, assim como, igualmente, à incorporação de estudos acadêmicos e discussões políticas de movimentos sociais. Em síntese, o texto introdutório enfatiza as oposições formais e conceituais das telas de Marcela Cantuária. A título de exemplo, enfatiza-se a composição das pinturas, visto que as imagens da artista são constituídas de modo a sobrepor temporalidades distintas e fatos históricos diferentes em meio a cores vibrantes e contrastantes. Do mesmo modo, mencionam-se as temáticas abordadas, já que denunciam violências e propõem, em contrapartida, novas formas de organização político-social (Cantuária, 2019).

Em pesquisa empreendida em distinta plataforma digital, isto é, em página do Google Busca, localizou-se, entre os primeiros resultados, o site oficial⁴¹ da artista. Encontraram-se, ainda de forma preliminar, notícias sobre o álbum musical *Portas* (2021)⁴², de Marisa Monte (1967-presente), em razão da assinatura de Marcela Cantuária no projeto gráfico do disco. Esses dados, e os que os sucedem neste texto, foram obtidos, como já exposto, no sítio eletrônico do Google Busca, entre os meses de fevereiro e março de 2022. Nesse período, inúmeras matérias jornalísticas e publicitárias abordavam, de modo recorrente, a recente parceria da pintora brasileira com a cantora Marisa Monte.

Dos 100 resultados encontrados na plataforma do Google Busca, três correspondiam a páginas eletrônicas da internet que apresentavam informações sobre o Projeto Murais Caju-Manati. Essas notícias e publicações digitais se tornaram um assunto de interesse para a autora desta dissertação, uma vez que informam sobre a relação entre a obra pictórica de Marcela Cantuária e práticas educativas. Dentre as atribuições da artista no projeto, cabe destacar a pintura de painéis, ou melhor, a realização de murais em ruas e vias públicas da cidade de Cajueiro da Praia/PI. Uma das propostas de Murais Caju-Manati, iniciativa idealizada pelo Instituto Inclusartiz, foi a conscientização para a preservação ambiental, dados os riscos de extinção do peixe-boi marinho, patrimônio natural do Piauí. A ação, desenvolvida em Cajueiro da Praia, contou com a participação das escolas e da comunidade escolar do município piauiense, e foi documentada no curta-metragem *Céu de Manati com Marcela Cantuária*⁴³. O filme foi exibido na Feira Internacional de Artes de Madrid (ARCO), no ano de 2022.

Marcela Cantuária também expôs na ARCO a obra visual *A invocação do passado na velocidade do agora* (2022)⁴⁴. Na tela, inaugurada em fevereiro de 2022, a artista brasileira

⁴¹ Disponível em: <https://www.marcelacantuararia.com.br/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁴² Disponível em: https://www.marisamonte.com.br/discografia_/portas/. Acesso: 15 abr. 2022.

⁴³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CaXHbiMDGdj/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ca3AAd3jfMj/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

representa María Sabina Magdalena García (1894-1985), respeitada curandeira mazateca do Estado de Oaxaca (sul do México).

No que se refere ao Projeto Murais Caju-Manati, não deve ser observado como a única expressão de arte urbana da trajetória de Marcela Cantuária como artista visual. Foi possível verificar, por meio de pesquisa em plataforma do Google Busca, a existência de um mural no Museu de Imagens do Inconsciente (RJ), obra visual em que a pintora representa a médica alagoana Nise da Silveira (1905-1999)⁴⁵. Encontrou-se, também em levantamento de literatura, um painel no Museu Nami (RJ), no qual é retratada a artista e ativista Matheusa Passareli (1997-2018)⁴⁶. Localizou-se, ainda, a pintura *Deize Tigrona* (2020)⁴⁷, na qual é representada a cantora brasileira Deize Maria Gonçalves da Silva (1979-presente). Sobre a tela *Deize Tigrona* (2020), vale salientar que foi reproduzida e exibida na mostra a céu aberto *Arte Atua* (Rio de Janeiro, 2021).

A pesquisa do Google Busca mostrou que Marcela Cantuária tem uma produção artística reconhecida por museus e galerias de arte brasileiras, visto que as suas telas se encontram nas coleções do MASP e da Pinacoteca de São Paulo. Fazem parte do acervo das instituições as obras: *Maternidade compulsória* (2016)⁴⁸ e *Fantasma da esperança* (2018)⁴⁹.

Destacaram-se, face às informações encontradas, as mostras da artista: *La Larga Noche de los 500 años* (Rio de Janeiro, 2019)⁵⁰ e *Esperança Equilibrista* (São Paulo, 2021)⁵¹, realizadas, respectivamente, na galeria A Gentil Carioca e no acervo de arte da Coleção Ivani e Jorge Yunes. Sobressaíram-se as séries de pinturas: *Mátria Livre* (Anexo A) e *Oráculo Urutu*⁵², coletâneas de obras artísticas de Marcela Cantuária que constituíram, em parte, as duas referidas exposições individuais.

Sobre *Mátria Livre*, pode-se dizer, por ora, que se trata de uma coletânea de pinturas que retrata a história de mulheres da América Latina. As obras visuais *Voltarei e serei milhões* (2018) e *Juana Azurduy* (2019)⁵³ compõem o acervo de *Mátria Livre* (Anexo A).

⁴⁵ Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/projeto-mural-nise-da-silveira>. Acesso em: 17 abr. 2023.

⁴⁶ Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/arte-literatura/matheusa-passarelli-e-homenageada-em-mural-da-rede-nami/>. Acesso em: 17 abr. 2023.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/projeto-arte-atua>. Acesso em: 17 abr. 2023.

⁴⁸ Disponível em: <https://masp.org.br/index.php/acervo/obra/maternidade-compulsoria>. Acesso em: 07. set. 2023.

⁴⁹ Disponível em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=23227&ns=201000&Lang=BR&mostraExplorar=1>. Acesso em: 07 set. 2023.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/individual-la-larga-noche-de-los-500-anos>. Acesso em: 5 jul. 2022.

⁵¹ Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/individual-esperan%C3%A7a-equilibrista>. Acesso em: 5 jul. 2022.

⁵² Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/oraculo-urutu>. Acesso em: 05 jul. 2022.

⁵³ É possível encontrá-las no Anexo A deste trabalho.

A respeito de *Oráculo Urutu*, pode-se argumentar que se associa às demais linguagens artísticas, particularmente em razão da nítida alusão a determinadas obras literárias e musicais. Para exemplificar, basta mencionar *Esperança Equilibrista* (2019)⁵⁴, pintura que deu nome à mostra individual de Marcela Cantuária idealizada junto à Coleção Ivani e Jorge Yunes. A tela faz menção à canção *O bêbado e a equilibrista*, música interpretada por Elis Regina (1945-1982)⁵⁵ e composta por João Bosco (1946-presente) e Aldir Blanc (1946-2020).

A coleção de obras de arte de *Quero te dar o corpo total do dia* (2021)⁵⁶ também foi evidenciada em resultados do Google Busca. No entanto, de forma distinta às anteriores. A série de pinturas obteve destaque em virtude de publicação homônima. Em outras palavras, pode-se dizer que se notabilizou por meio do livro que reúne os poemas do escritor Flávio Morgado (1989-presente) e as obras pictóricas de Marcela Cantuária⁵⁷.

Em pesquisa do Google Busca, localizou-se o catálogo da exposição *Sutur/ar Libert/ar*⁵⁸, e, somou-se ao portfólio de Marcela Cantuária da *Revista Arteriais*⁵⁹, o portfólio da galeria de arte A Gentil Carioca⁶⁰.

Por fim, os dados obtidos na plataforma remetem: à *Revista DASartes*⁶¹, edição n. 100 (2020), em que a série *Mátria Livre* (Anexo A) é destacada; à *Revista Continente*⁶², edição n. 236 (2020), em que o trabalho artístico de Marcela Cantuária é exibido na seção de Portfólio; à *Revista a palavra solta*⁶³, edição n. 2 (2020), e à *Revista Philos*⁶⁴, edição do suplemento cultural de outono (2020), nas quais são publicadas entrevistas com a artista; à *Revista Desvio*⁶⁵, v. 4,

⁵⁴ Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/oraculo-urutu?pgid=kvr8of8j-9655dbd2-9fb4-4dcb-ac78-5a661dd87fb9>. Acesso em: 20 abr. 2023.

⁵⁵ Disponível em: <https://youtu.be/oCcREJdgRXM>. Acesso em: 20 abr. 2023.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/quero-te-dar-o-corpo-total-do-dia>. Acesso em: 05 jul. 2022.

⁵⁷ Disponível em: <https://revistaphilos.com/portfolio/quero-te-dar-o-corpo-total-do-dia-de-flavio-morgado/#:~:text=Em%202021%20lan%C3%A7a%20o%20livro,Instituto%20de%20Am%C3%A9rica%20na%20Espanha..> Acesso em: 20 abr. 2023.

⁵⁸ Disponível em: https://www.academia.edu/43773853/Sutur_ar_Libert_ar_Marcela_Cantu%C3%A1ria. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁵⁹ Refere-se à *Pintura revisionista, narrativas contra o silêncio*. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/8915>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁶⁰ Disponível em: https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/portfolio_marcela_cantuaria_web. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁶¹ Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/marcela-centuaria/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁶² Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/236/marcela-cantuaria>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁶³ Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/com-os-dois-p%C3%A9s-dentro-da-imagem-perguntas-para-marcela-cantu%C3%A1ria>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁶⁴ Disponível em: <https://revistaphilos.com/2020/06/22/marcela-cantuaria-a-globalizacao-imperialista-nao-entra-em-quarentena/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁶⁵ Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/06/29/8a-edicao-especial-junho-de-2013-cinco-anos-depois/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

n. 3 (2019), na qual se apresentam as obras pictóricas de *Futuro do Pretérito*⁶⁶, série de pinturas voltada à temática da ditadura militar na América Latina; à matéria jornalística do *Jornal A Nova Democracia*⁶⁷, edição n. 233 (2020), na qual se evidencia a tônica social das produções visuais da pintora brasileira; à antologia poética da *Revista Cult*, edição n. 3 (2020), em cuja capa se vê a reprodução da imagem de *Sou eu quem mando na fogueira do diabo* (2019), uma das telas da série *Oráculo Urutu*⁶⁸; e à *Revista o fermento*⁶⁹ (2019), em que a mostra *Sutur/ar Libert/ar* é divulgada na seção de Exposições.

A pesquisa realizada nas plataformas SciELO, Banco de Teses e Dissertações da CAPES, Google Acadêmico e Google Busca apontou, como pormenorizado na escrita deste texto, uma escassa literatura sobre a artista Marcela Cantuária e, conseqüentemente, sobre suas pinturas, objetos de estudo desta dissertação.

Sobre a bibliografia adotada em tais produções intelectuais, reitera-se que se identificou a adesão à obra *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais* (2020), ou seja, ao livro de Heloísa Buarque de Hollanda. Do mesmo modo, verificou-se que as telas de Marcela Cantuária não se situam entre os objetos de estudo das pesquisas encontradas. Na realidade, as investigações evidenciam a temática dos quadros da artista brasileira e estabelecem uma relação de sua obra pictórica com a criação artística de outras mulheres, cujas produções de arte abordam as relações sociais de gênero. Nessas publicações acadêmicas, a pintura de Marcela Cantuária, juntamente com a obra visual de diversas mulheres, é contraposta à produção de arte masculina, visto que os textos questionam os cânones de representação feminina nas artes visuais.

Diante dos dados localizados, constatou-se que os textos exclusivos sobre a obra artística de Marcela Cantuária não se encontram em trabalhos acadêmico-científicos, mas sim dispersos, tanto em revistas digitais relacionadas às artes visuais como em publicações de instituições de arte. Faz-se alusão a dois documentos: ao catálogo da mostra individual *Sutur/ar Libert/ar* e ao portfólio de Marcela Cantuária da galeria A Gentil Carioca. Ambos estão disponíveis em plataformas digitais, nos endereços eletrônicos dos sites da Academia.edu⁷⁰ e do Issuu⁷¹.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/futuro-do-preterito>. Acesso em: 05 jul. 2022.

⁶⁷ Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/materias-impresas/artes-plasticas-a-servico-do-povo/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/oraculo-urutu>. Acesso em: 06 jul. 2022.

⁶⁹ Disponível em: <http://ofermentorevista.com.br/2019/07/05/suturar-libertar/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁷⁰ Disponível em: https://www.academia.edu/43773853/Sutur_ar_Libert_ar_Marcela_Cantu%C3%A1ria. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁷¹ Disponível em: https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/portfolio_marcela_cantuaria_web. Acesso em: 23 mar. 2022.

A propósito das pinturas da artista visual, há uma consideração a ser feita. Em busca nas plataformas digitais, percebeu-se a ênfase à tela *Voltarei e serei milhões* (2018)⁷². Averiguou-se, então, que é evidenciada, particularmente em estudos de cunho acadêmico, uma das telas constituintes do acervo de *Mátria Livre* (Anexo A). Cabe mencionar que o quadro é apresentado em *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020).

Em revisão de literatura, sobressaíram-se duas séries pictóricas: *Oráculo Urutu*⁷³ e *Mátria Livre* (Anexo A). Face a tais coletâneas artísticas, notou-se a reestruturação da temática da produção visual de Marcela Cantuária, particularmente em razão da associação das pinturas à música e à literatura brasileiras. Inicialmente, tal evento é percebido em telas de *Oráculo Urutu*, o que significa dizer que ocorre pela primeira vez em 2019. Em 2021, torna-se visível em *Quero te dar o corpo total do dia*⁷⁴, por intermédio do encontro entre as obras visuais da artista e os poemas de Flávio Morgado. É possível fazer menção à cantora e compositora Marisa Monte, para quem Marcela Cantuária concebeu, também em 2021, a série *Portas*⁷⁵, um acervo de nove pinturas desenvolvidas sob a técnica de tinta a óleo e acrílica sobre madeira.

Em suma, pode-se dizer que Marcela Cantuária dispõe de um numeroso acervo de pinturas, produções visuais que agora, de forma inédita, relacionam-se à música e à literatura brasileiras. Obras artísticas que se distanciam dos limites circunscritos da moldura do quadro, visto que, em *Portas*⁷⁶, opta-se por novos suportes.

Perante vasto acervo visual, defendem-se estudos que versem sobre o processo de criação artística da pintora e estudos que tratem sobre determinadas telas e séries de quadros da artista. Em vista de tal intuito, esta pesquisa se propõe a realizar uma leitura imagética das produções de arte de Marcela Cantuária, de maneira a considerar o tema da pintura, a história biográfica das mulheres retratadas e as práticas compositivas constituintes das representações do feminino.

Argumenta-se que interessa o modo como a forma e o conteúdo se relacionam na produção artística de Marcela Cantuária, isto é, como o uso da linguagem visual se vincula às temáticas das pinturas. De acordo com esse propósito, e, ainda, diante dos objetivos desta investigação, definem-se como objetos de estudo duas obras pictóricas em que mulheres

⁷² É possível encontrá-la no Anexo A deste trabalho.

⁷³ Disponível em: <https://www.marcelacantuararia.com.br/oraculo-urutu>. Acesso em: 07 jul. 2022.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.marcelacantuararia.com.br/quero-te-dar-o-corpo-total-do-dia>. Acesso em: 06 jul. 2022.

⁷⁵ Disponível em: https://www.marisamonte.com.br/discografia_/portas/. Acesso: 15 abr. 2022.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.marcelacantuararia.com.br/portas>. Acesso em: 5 jul. 2022.

brasileiras são representadas. Contudo, não se opta por imagens conhecidas e populares da artista, o que é detalhado na metodologia deste trabalho.

Em conclusão a este capítulo introdutório, vale destacar que se intenciona aproximar o trabalho artístico de Marcela Cantuária da área de conhecimento em educação. A presente proposta se mostra relevante, uma vez que se observou a ausência de estudos que permitam estabelecer uma relação entre os dois temas, apesar das iniciativas da pintora, como as oficinas de arte ministradas em ocupações urbanas e as visitas guiadas com o público em espaços expositivos. Na verdade, os dados encontrados sobre o filme *Céu de Manati com Marcela Cantuária (2022)*⁷⁷ podem ser considerados a exceção, já que possibilitam associar a produção visual da artista a práticas educativas. É importante relembrar que o curta-metragem registrou a pintura de painéis e murais em escolas e vias públicas de Cajueiro da Praia/PI. A ação envolveu Marcela Cantuária, moradores do município e alunos da rede de ensino local.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CaXHbiMDGdj/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

O colonialismo não é um problema recente sobre o qual se ocupam as investigações produzidas em países subalternos. É atribuído à teoria pós-colonial o pioneirismo na descrição de fenômenos sociais de tal natureza. O termo “pós-colonialismo” pode ser entendido através de duas definições (Ballestrin, 2013). A primeira se refere a um marco temporal, à segunda parte do século XX. Remonta ao período histórico de independência de determinados países subdesenvolvidos, particularmente na Ásia e na África. Alude à libertação das relações de dominação imperial e colonial a que determinados territórios foram subjugados. A segunda noção diz respeito às produções intelectuais influenciadas pelos estudos literários e culturais. Em outros termos, remete aos estudos culturalistas nascidos na década de 1980 nos Estados Unidos e Inglaterra. Área de pesquisa interessada nas opressões decorrentes do advento colonizatório (Costa, 2006), propositora de distintas epistemologias ante as concepções de saber dominantes. Por ora, interessa a esta dissertação o pós-colonialismo como vertente teórica.

2.1 GENEALOGIA DO PODER: AMÉRICA LATINA E COLONIALIDADE

Autoras e autores afins das ideias pós-colonialistas podem ser encontrados antes da formação da corrente teórica, anteriormente a quaisquer produções intelectuais da área. A crítica ao modelo colonialista europeu, definida por inúmeros pesquisadores como teoria pós-colonial, emerge a partir do estudo das relações sociais antagônicas estabelecidas entre colonizadores e colonizados, descritas por Frantz Fanon (1925-1961), em 1961, no livro *Os condenados da terra* (Ballestrin, 2013). Fatos descritos na apresentação desta pesquisa corroboram com a afirmação feita, visto que remetem a textos produzidos no século XIX, todos eles dedicados ao processo colonizatório das Américas.

Ballestrin (2013) argumenta que os estudos pós-coloniais não nascem de autores diaspóricos. A autora afirma que tais investigações não estão isentas da ação da colonialidade, mesmo quando emergem de países periféricos. Faz-se entender por meio de duas constatações. A primeira se refere ao uso excessivo de traduções para a compreensão de sociedades e culturas particulares, ao uso de termos e conceitos estrangeiros por intelectuais da vertente teórica, particularmente por autores do Grupo Sul-Asiático de Estudos Subalternos. Posto que reivindicavam uma produção conceitual única e legítima, voltada à realidade social da Índia. Defendida a partir de 1970, em vésperas de consolidação dos estudos pós-coloniais. O impasse também ocorreu na década de 1990 nos Estados Unidos. Nele consiste a outra ideia de Ballestrin (2013). Ela diz respeito ao uso de teorias eurocêntricas nas pesquisas do Grupo Latino-

Americano de Estudos Subalternos, grupo pertencente à área de estudos pós-coloniais (Mignolo, 1998).

O Grupo de Estudos Subalternos Latino-Americano nasceu em 1992. Devido a incontáveis divergências teóricas, desfez-se em 1998. O Grupo Modernidade/Colonialidade se configurou a partir dos dissidentes. Os autores postulavam o giro decolonial e epistêmico, assim definiam a proposta da nova nomenclatura. Os intelectuais reviram os termos e os aportes teóricos adotados pelos estudos pós-coloniais (Ballestrin, 2013) e admitiram apenas teorias concebidas por eles e não por autores advindos de realidades sociais distintas à da América. Com isso, pesquisas latino-americanas foram incorporadas, dado que “muitos desses integrantes já haviam desenvolvido, desde os anos 1970, linhas de pensamento próprias, como é o caso de Dussel e a Filosofia da Libertação, Quijano e a Teoria da Dependência, e Wallerstein e a Teoria do Sistema-Mundo” (Ballestrin, 2013, p. 98).

Os Estudos Decoloniais surgem do Grupo Modernidade/Colonialidade. Por essa razão, faz-se necessária a contextualização de eventos sociais do século XV, dado que a nomenclatura do Grupo Modernidade/Colonialidade sugere a associação entre o advento do colonialismo europeu e a sua expansão territorial, o que, em nível global, impôs novos modos de relações de poder. Fatos que tornaram possível a modernidade como processo histórico e cultural e que permitiram a ascensão da Europa como potência econômica mundial. Sabe-se que a acumulação primitiva do capital só foi possível por causa da América (Dussel, 2001). A escravidão, a servidão e a exploração de recursos naturais e metais preciosos foram os fatores que possibilitaram o acúmulo de riquezas no continente europeu.

Dussel (2005) sustenta a ideia de que a Europa Latina não estava no centro dos acontecimentos históricos do século XIII, já que não possuía papel de destaque nas relações comerciais estabelecidas dentro do continente Euro-Afro-Asiático. A Europa Latina era uma “[...] *cultura periférica, secundária e isolada* pelo mundo turco muçulmano, que domina politicamente do Marrocos até o Egito, a Mesopotâmia, o Império Mongol do Norte da Índia, os reinos mercantis de Málaga, até a ilha Mindanao, nas Filipinas, no século XIII” (Dussel, 2005, p. 25, grifo do autor). A Europa se torna uma potência econômica mundial em decorrência da existência da América. Em virtude da usurpação de recursos naturais de terras dominadas, às custas de povos ameríndios e africanos (Porto-Gonçalves, 2003).

Da ascensão da Europa nasce e se estabelece um novo sistema de dominação. Aníbal Quijano (1928-2018) o descreve sob o nome de “padrão de poder capitalista eurocêntrico e global”. O padrão de poder está estruturado sobre dois eixos: a *colonialidade do poder* e a modernidade. Interessa o primeiro termo. Nele é encontrada a definição de colonialidade. O

conceito caracteriza as relações sociais que persistiram ao colonialismo, ao fato histórico datado. Também importa a noção de raça elaborada por Quijano (2005), quer dizer, o entendimento da raça como ficção e imposição colonial. Assim, depreende-se o que significa a *colonialidade do poder*. É a instituição de uma classificação racial. É a disputa entre atores sociais pelo controle de campos da existência humana, como sexo, trabalho, autoridade e intersubjetividade. São conflitos baseados nas características fenotípicas dos indivíduos (Quijano, 2005).

A partir do século XV, “com a expansão do colonialismo europeu, a classificação foi imposta à população do mundo. Desde então, tem atravessado todas e cada uma das áreas da vida social, tornando-se, assim, a forma mais efetiva de dominação social, tanto material como intersubjetiva” (Lugones, 2020, p. 57). Nesse sentido, a *colonialidade do poder* diz respeito ao estabelecimento de relações hierárquicas, todas elas associadas ao fenótipo e à ficcionalidade de raça. Foram produzidas e mobilizadas para justificar os papéis dos sujeitos nas sociedades coloniais. Foram modos de pensar e agir inaugurados na América Latina e impostos aos demais territórios conquistados. Tais preceitos ainda estruturam as instituições de países colonizados – por essa razão o nome “padrão de poder global”. Dessa forma,

na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus (Quijano, 2005, p. 118).

Aníbal Quijano descreve o sistema de dominação colonialista europeu do século XV. Ele o caracteriza mediante a expressão “padrão de poder capitalista eurocêntrico e global”. O autor o concebe estruturado por dois eixos: a *colonialidade do poder* e a modernidade. Os eixos estruturantes organizam as disputas políticas nos diversos âmbitos da vida social. O sociólogo ainda defende que a ideia de raça se baseia em uma ficção. Os conceitos de Aníbal Quijano são retomados a fim de introduzir os estudos de María Lugones (1944-2020), autora que afirma que o gênero também possui um caráter ficcional, já que foi inventado junto à raça e imposto aos povos conquistados. De acordo com Lugones (2020), o gênero não existia como uma categoria social demarcada, ao menos não nas tribos nativo-americanas (Allen, 1986), tampouco em sociedades Iorubás (Oyěwùmí, 2004, 2017). Não era associado à matriz sexual (Castro, 2020). Sequer estabelecia quaisquer tipos de hierarquias.

Rita Segato (1951-presente) e Julieta Paredes (1967-presente) discordam e divergem de María Lugones. As autoras apresentam outras perspectivas teóricas sobre o gênero e o patriarcado. Baseada em diversos estudos etnográficos, Rita Segato afirma a existência de mitos de origem em todas as culturas humanas. Ela entende que os mitos de origem contribuíram para a subordinação das mulheres, anteriormente ao advento da colonização moderna. Também em terras ameríndias. Ao se referir ao fato, usa a expressão “pré-história patriarcal da humanidade”. Contudo, a autora admite as particularidades das organizações sociais nativo-americanas, o que diz respeito à existência de formas brandas de dominação masculina nessas sociedades (Segato, 2014). A noção de *patriarcado de baixa intensidade* se refere a tais constatações. O conceito é um dos pilares da obra intelectual de Rita Segato. No que compete à Julieta Paredes, teoriza a partir do feminismo comunitário da Bolívia. A pesquisadora concebe o conceito de *entronque patriarcal*. O termo descreve o encontro de dois sistemas de opressão de gênero durante o processo colonizatório da América. Ele faz alusão à união de um patriarcado ancestral a um patriarcado ocidental. O primeiro, oriundo de povos originários americanos. O segundo, proveniente da Europa. É importante destacar que, para Paredes (2014), as desigualdades de gênero no continente são anteriores ao século XV, dado que antecedem o colonialismo europeu.

Rita Segato e Julieta Paredes afirmam que o “padrão de poder capitalista eurocêntrico e global” não foi o responsável por inaugurar um sistema de gênero na América. Identificam o caráter ancestral de papéis sociais femininos e masculinos. Admitem a presença de formas patriarcais de poder nas culturas nativo-americanas. As pesquisadoras constataam que o colonialismo não estabeleceu a condição social de mulheres ameríndias, visto que ele atuou sobre as hierarquias existentes, fortalecendo-as e legitimando-as. Diante de tais afirmações, o patriarcado não deve ser entendido nos termos de uma imposição colonial. O patriarcado ocidental apenas agravou as desigualdades já impostas. É o que defendem as autoras.

Não se pretende datar o patriarcado, tampouco precisar o nascimento de qualquer sistema de opressão, dado que não cabe a esta pesquisa tais objetivos. Contudo, faz-se urgente compreender o efeito do colonialismo sobre as mulheres, logo, interessa aqui situar os fatos históricos no tempo e no espaço em que ocorreram, concebê-los a partir dos valores culturais de determinados lugares e épocas. O patriarcado diz respeito a uma estrutura social de poder. Portanto, refere-se a um sistema de domínio de caráter mutável, que se adapta a realidades sociais diversas e distintas, que se reinventa. Nem sempre ele foi o mesmo ao longo de sua existência (Cumes, 2019). Nessa constatação reside o intuito de historicizá-lo, fundamental para o entendimento do pensamento europeu, particularmente aquele que antecede o advento

colonial, já que “o surgimento do capitalismo demandou um ataque genocida contra as mulheres através da caça às bruxas nos séculos XV e XVI” (Cumes, 2019, p. 69)⁷⁸.

Não é possível dizer que somente a ficção de raça estrutura o “padrão de poder capitalista eurocêntrico e global”. Afirmção com a qual as três autoras estudadas, María Lugones, Rita Segato e Julieta Paredes, concordam. Silvia Federici (1942-presente) se une a elas e apresenta evidências da existência de uma imposição colonial de gênero, especialmente ao argumentar que a marginalização das mulheres permitiu o triunfo de um dos maiores sistemas econômicos do mundo. A pesquisadora afirma que foi necessária a exclusão social feminina para a implantação do capitalismo. A esse respeito, Bianca Santana (2019, p. 10-11) postula: “A caça às bruxas – assim como o tráfico transatlântico, a escravização negra, o extermínio de povos originários e a colonização das Américas – foi essencial à acumulação primitiva do capital”.

A caça às bruxas contribuiu para a ascensão da ordem capitalista. A transição do feudalismo para o capitalismo foi possível por incontáveis razões. A caça às bruxas foi apenas uma das condições favoráveis. Houve inúmeras causas. Silvia Federici se ocupa com uma delas. Relaciona-se ao estabelecimento de leis de cercamentos de terras. Em outras palavras, diz respeito à privatização de terras comunais onde viviam camponeses e camponesas. Um ato empreendido pela classe social proprietária dos feudos e pela monarquia inglesa. As ações de expropriação se deram a partir do século XVI. A privatização de terras de uso comum também ocorreu em outros países da Europa Medieval. Foi caracterizada pela venda das terras e pela cobrança de altos aluguéis e tributações aos agricultores e agricultoras (Federici, 2017, 2019). Mas o que corresponde às mulheres? Ao menos duas circunstâncias associam os cercamentos de terras à caça às bruxas. A primeira se refere aos indícios de que as mulheres condenadas eram provenientes de regiões agrárias da Europa, o que significa dizer que viviam em territórios em que ocorriam as expropriações. A segunda remete aos registros de práticas inquisitórias dos séculos XVI e XVII. Deles se deduz que a inquisição atuava em sociedades nas quais se observava o contraste entre a ascensão econômica e a miséria (Federici, 2017, 2019).

O cenário de pobreza da época permitiu atribuir às mulheres inúmeras acusações de desordem social. Aqui nasce o estereótipo da bruxa, em particular aquele associado às mulheres de mais idade (Federici, 2017, 2019). As mulheres mais velhas foram as mais afetadas com os cercamentos de áreas rurais. Não se deparavam apenas com a ausência de terras. Estavam diante

⁷⁸ Do original: “El surgimiento del capitalismo requirió de un ataque genocida contra las mujeres a través de la caza de brujas durante los siglos XV y XVI” (Cumes, 2019, p. 69).

de altos valores de itens básicos de subsistência. A elas era negada a assistência aos pobres, o que configurava uma política social no feudalismo. Também lhes cabia conviver com a proibição do recebimento de caridade. Grande parte dessas mulheres era viúva e não possuía filhos para ajudar no sustento, logo, viviam desamparadas. Por consequência, eram vistas nas ruas e nas portas das casas ao pedir esmolas. Nos registros de práticas inquisitórias, até os “[...] crimes imputados a elas demonstram que faziam parte de uma população camponesa que não tinha mais acesso à terra nem a direitos consuetudinários [...]” (Federici, 2019, p. 51).

Outra acusação comum às bruxas dizia respeito à autonomia feminina e à liberdade sexual. Tais condutas eram entendidas como subversivas, ao menos diante das novas normas vigentes. Não se tolerava o comportamento das mulheres quando contrariava o padrão de feminilidade. As pessoas o viam como uma ameaça à família e à subsistência da ascendente ordem capitalista. As mulheres também eram acusadas pelo uso de poderes sobrenaturais, denúncia que ocorria face aos saberes medicinais e à autoridade que as supostas bruxas possuíam em suas comunidades. Em outros termos, ante a poderes que colocavam em risco o curso do avanço científico e a estabilidade social. Assim,

na figura das bruxas as autoridades puniam, ao mesmo tempo, a investida contra a propriedade privada, a insubordinação social, a propagação de crenças mágicas, que pressupunham a presença de poderes que não podiam controlar, e o desvio da norma sexual que, naquele momento, colocava o comportamento sexual e a procriação sob domínio do Estado (Federici, 2019, p. 53-54).

Silvia Federici (2019, p. 62) interpela: “por que as caças às bruxas foram dirigidas principalmente contra as mulheres?”. Outras questões surgem a partir da pergunta da autora. Pode-se indagar: por que durou três séculos? Por que tantas mortes? Qual a razão da existência de um número tão alto de mulheres que infringiam as leis? Silvia Federici apresenta algumas respostas. Uma delas diz respeito à autoridade feminina dentro de estruturas sociais feudais. A explicação da pesquisadora pode ser entendida ao se considerarem os protestos contrários aos cercamentos de áreas rurais, nos quais se via a figura ativa de mulheres. Nesse contexto social, a caça às bruxas se associava aos atos e a perseguição ao feminino traduzia o incômodo perante a resistência às expropriações de terras de uso comunal (Federici, 2017, 2019).

A caça às bruxas foi oportuna para a instituição de novas normas sociais, já que o capitalismo se consolidou através da regulação dos corpos femininos e da destituição do controle das mulheres sobre as suas vidas. A caça às bruxas ainda estabeleceu outro padrão de feminilidade. As mulheres foram coagidas a aderir aos códigos de conduta da nova ordem econômica, visto que necessitavam sobreviver à miséria e à exclusão.

Ao encerrar este texto, cabe salientar a pertinência da contextualização histórica feita até aqui, por intermédio da qual se tornam visíveis as concepções sobre o feminino que constituíram o modo de pensar e agir do europeu colonizador. É por meio dela que se faz possível aprofundar o estudo de representações de mulheres brasileiras.

2.2 IMAGENS DE MULHERES BRASILEIRAS NAS ARTES VISUAIS

Na obra *A dominação masculina*, Pierre Bourdieu (2012) aponta os diversos mecanismos com os quais as instituições sociais operam e inscrevem, nos corpos e nas mentes, as distinções culturais entre homens e mulheres. Essa construção simbólica resulta em divisões de tarefas entre os gêneros e em diferentes papéis sociais assumidos. Ao se considerar o “padrão de poder capitalista eurocêntrico e global”, indaga-se quais fatores estariam imbricados na construção social do corpo feminino em um país de instituições coloniais. Em verdade, pergunta-se como a *violência simbólica* se faz perceptível em representações visuais que retratam mulheres.

Conforme o conceito de *violência simbólica*, concebe-se que as imagens são estruturadas pelos valores dominantes de uma sociedade. O termo também se refere ao caráter estruturante das imagens, uma vez que elas atuam na reprodução de concepções sobre o feminino (Bourdieu, 2012; Souza, 2014). Diante de tais definições, acredita-se que a projeção de expectativas sobre as mulheres se mostra presente em obras visuais (Perrot, 2007). Sobre o processo de criação artística, cabe destacar que “[...] envolve a seleção de alguns ou muitos elementos entre os que constituem a realidade social, em sentido amplo, inclusive imaginária, fabulada; muitas vezes mesclando consciente ou inconscientemente presente e passado, próximo e remoto” (Ianni, 2002, p. 14).

Ianni (2002) acredita que a obra artística não pode ser considerada uma representação fiel da realidade objetiva, já que ela é constituída por valores, tradições, símbolos e mitos que se encontram presentes na cultura. A ideia defendida pelo autor pode ser observada nos relatos de alguns viajantes e xilografistas europeus, entre eles Hans Staden (1525-1576), Jean de Léry (1536-1613) e Théodore de Bry (1528-1598). Homens “não tão conhecidos como Cristóvão Colombo (1451-1506), Américo Vespúcio (1454-1512) e Álvares Cabral (1467-1520), mas igualmente responsáveis pela criação da imagem do Brasil” (Anchieta, 2019, p. 109).

De acordo com Anchieta (2019), o pintor holandês Albert Eckhout (1610-1665), presente na corte de Maurício de Nassau (1604-1679), tornou-se, mediante os seus retratos de indígenas brasileiros, reconhecido como um grande etnógrafo visual. Realizou, no período em que viveu no

Brasil (1637-1644), em torno de 400 imagens sobre o Novo Mundo. As obras foram legitimadas, consideradas mais realistas do que as do xilogravurista alemão Hans Staden. Ao comparar as gravuras de Staden com as pinturas do holandês, Anchieta (2019) afirma que Staden representou os indígenas em uma vasta profusão textual e visual ao mostrar detalhadamente hábitos e rituais⁷⁹. Enquanto Eckhout, por sua vez, limitou-se a retratar os corpos indígenas e africanos isoladamente (Figura 2).

Figura 2 – Albert Eckhout, *Índia tupi*, 1641;
óleo sobre tela, 163 cm x 274 cm



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

No que se refere à afirmação, Pesavento (2004) esclarece: “Quadros naturalistas quanto à forma de representação das figuras, estes retratos de Eckhout são, sobretudo, alegóricos, compondo um universo simbólico de múltiplos significados” (Pesavento, 2004, p. 19). Nas pinturas de Eckhout, o que aparece em segundo plano se mostra profundamente relacionado com os personagens posicionados em primeiro plano, visto que os elementos que compõem a paisagem informam sobre o retratado e a retratada (Figura 3).

⁷⁹ As ilustrações de Hans Staden são encontradas na publicação *Duas Viagens ao Brasil* (1557). Uma edição do livro pode ser acessada na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Ela está disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000030106#page/4/mode/2up>. Acesso: 10 abr. 2022.

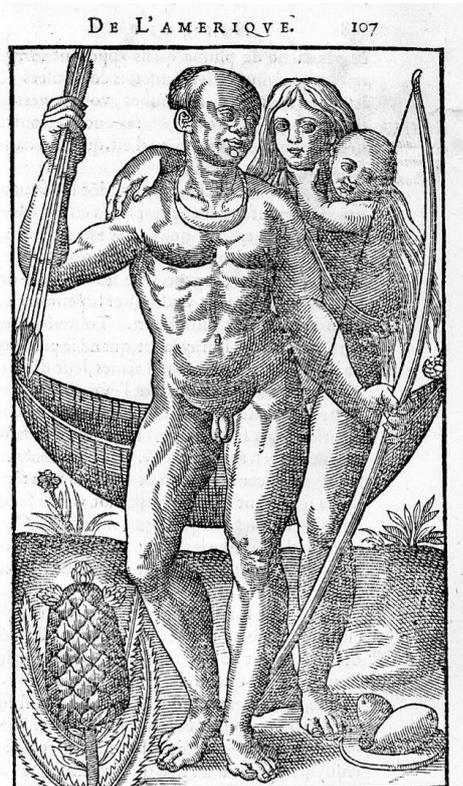
Figura 3 – Albert Eckhout, detalhe da obra *Índia tupi*, 1641;
óleo sobre tela



Fonte: <https://ensinarhistoria.com.br/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Em vista das pinturas de Albert Eckhout, vale evidenciar as gravuras do alemão Albrecht Dürer (1471-1528). Elaboradas em 1515, encontram-se presentes em livros do seminarista francês Jean de Léry, particularmente na edição francesa de *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578). Nelas também aparecem representados os corpos dos indígenas, especialmente os masculinos (Figura 4). A constituição física dos homens retratados não corresponde à dos brasileiros, já que o artista escolheu o modelo grego de representação da figura humana (Anchieta, 2019).

Figura 4 – Albrecht Dürer, *Família indígena do Brasil*, 1515;
gravura a buril, 15 cm x 25 cm



Fonte: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Sobre a seleção dos elementos a serem representados em obras de arte, Pesavento (2004, p. 1-2) explica: “[...] toda construção imaginária do mundo comporta um conteúdo de ficção, que implica em escolhas, seleção, criatividade, negação, mas que qualifica e confere significação à realidade e que se legitima pela credibilidade”. Ao analisar as convenções da pintura holandesa na representação de paisagens brasileiras, Pesavento (2004) exemplifica a ideia que defende ao valer-se de dois exemplos. O primeiro deles se refere às composições de tela em que o céu ocupa dois terços do quadro e a luminosidade se apresenta difusa e clara, distinta da luz do Brasil (Figura 5). O segundo diz respeito à escolha dos artistas em retratar elementos exóticos ao olhar estrangeiro, como plantas e animais incomuns (Figura 6). Por último, menciona as 18 paisagens de Frans Post (1612-1680) encomendadas por Maurício de Nassau, visto que somente seis delas foram realizadas no Brasil. Ao considerar as imagens do Brasil elaboradas a distância, Pesavento (2004, p. 8) esclarece sobre as obras artísticas de Frans Post: “Sempre a partir de sua experiência e de esboços e notas feitas, inventou uma natureza ausente do olhar, mas que se faz presente através da imaginação”.

Figura 5 – Frans Post, *Paisagem em Pernambuco com casa grande*, 1615;
óleo sobre madeira, 59 cm x 94,5 cm x 1 cm



Fonte: <https://masp.org.br>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Figura 6 – Frans Post, *Paisagem com tamanduá*, 1649; óleo sobre madeira, 53 cm x 69 cm



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

A representação do novo continente também envolvia disputas de narrativas imagéticas. Elas foram fundamentais “[...] para o jogo religioso entre a elite católica e a protestante, alimentando a produção de xilogravuras e a disputa pelo domínio da técnica, sobretudo no final do século XVI” (Anchieta, 2019, p. 122). No momento em que percebeu o interesse popular por relatos de viagem ilustrados, o gravador Théodore de Bry decidiu elaborar uma enciclopédia com as narrativas de diversos europeus⁸⁰. Em 1592, reinterpretou a seu modo as gravuras encontradas nas publicações de Hans Staden e Jean de Léry. Ao basear o seu livro em Hans Staden, De Bry conferiu um caráter moral à distinção sexual: homens guerreiros em oposição a mulheres canibais.

Com respeito ao destaque conferido às tupinambás nas representações de rituais canibais, Anchieta (2019) argumenta que se associava com as funções que as mulheres assumiam em sociedades indígenas, como a preparação do rito e a vigia dos presos que seriam

⁸⁰ Refere-se à publicação *Americae Tertia Pars* (1592). A obra encontra-se disponível no site do projeto *Brasiliana Iconográfica*. Sobre as gravuras de Théodore De Bry presentes no livro, podem ser acessadas em: <https://www.brasiliainconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-as-primeiras-imagens-do-brasil>. Acesso: 12 abr. 2022.

mortos⁸¹. Também se relacionava com as crenças cristãs dos artistas e gravuristas europeus, já que a mentalidade da época condenava e demonizava as mulheres sob o signo da bruxa.

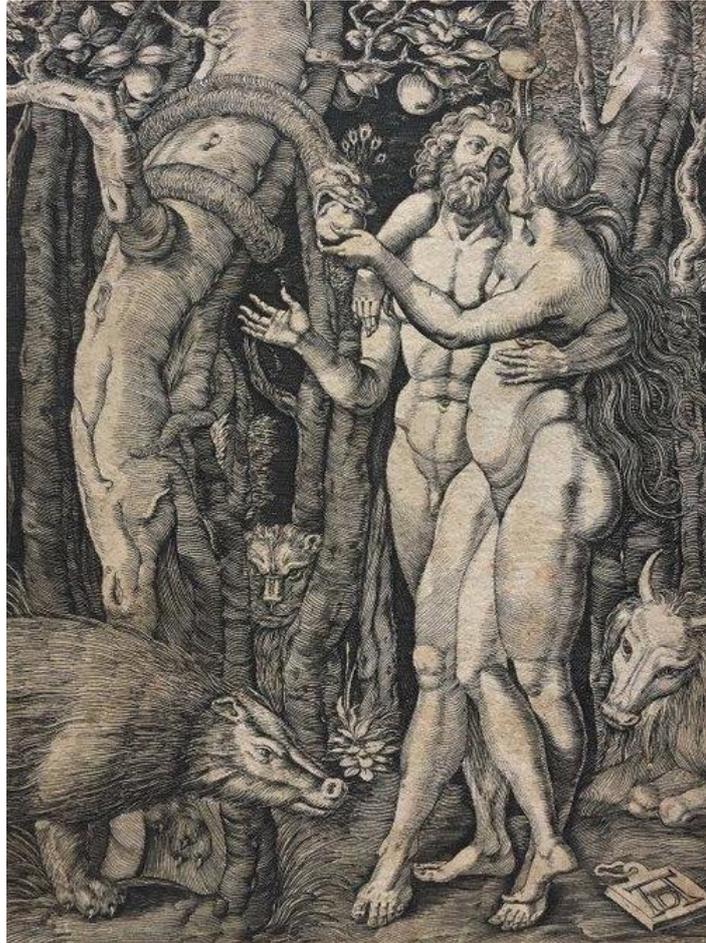
Os rumores sobre a existência de indígenas canibais se confirmaram por meio de Américo Vespúcio. O navegador italiano descobriu a localização dos tupinambás: o Brasil. Sobre os relatos de viajantes feitos na época, vale mencionar que eram reproduzidos como panfletos de notícias, os quais circulavam por toda Europa. A imprensa apostava nas imagens, uma vez que as considerava um atrativo. Em uma sociedade iletrada, os folhetos faziam sucesso, visto que eram constituídos por títulos apelativos e narrativas resumidas sobre as descobertas extraordinárias (Anchieta, 2019). Eram histórias ilustradas por xilogravuras. Inicialmente a imagem da bruxa europeia estampava as folhas dos volantes noticiosos, o que foi substituído pelas ilustrações do Novo Mundo e de seus habitantes.

As representações visuais sobre a América foram elaboradas por intermédio do que se ouvia dos navegadores e aventureiros que retornavam à Europa. As gravuras respondiam ao apelo do imaginário europeu e ofereciam respostas para as inseguranças da época. Também atendiam aos interesses do mercado tipográfico. A sociedade europeia dos séculos XV e XVI necessitava de referências familiares para a compreensão do desconhecido. Em um primeiro momento, a mulher indígena foi vinculada à imagem de uma personagem bíblica: Eva. Era frequentemente retratada nua em um ambiente paradisíaco (Figura 7). Aqui a nudez conferia atributos de pureza e ingenuidade às mulheres brasileiras. No que diz respeito aos elementos cristãos presentes nas primeiras representações do continente americano, Anchieta (2019) explica: “A associação explícita da América com o paraíso, e dos índios com Adão e Eva, não tarda a acontecer. O Novo Mundo passa a ser frequentemente utilizado como um contraponto moral à civilização europeia, repleta de bruxas, demônios e sinais do apocalipse” (Anchieta, 2019, p. 90).

Com o descobrimento do canibalismo no Brasil, a nudez feminina foi associada à gula e à luxúria. Diante da descoberta, as indígenas foram definidas como mulheres violentas e sedutoras, já que provocavam o medo e o fascínio. Em consequência, vinculou-se a imagem das tupinambás às representações das bruxas europeias. Um modo de retratar que caracterizava a repulsa e a atração sentidas pelo colonizador (Anchieta, 2019).

⁸¹ Recomenda-se a consulta às gravuras disponíveis no livro *Americae Tertia Pars* (1592). As imagens de Théodore De Bry são fundamentais para a compreensão do que é descrito neste texto. Elas podem ser encontradas em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/@domainName/cenas+de+antropofagia/@p/1>. Acesso em: 12 abr. 2022.

Figura 7 – Albert Dürer, *Adão e Eva no paraíso*, 1510; xilogravura, 12,9 cm x 9,8 cm



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Em contrapartida, as imagens da América apareceram em gravuras sobre as bruxas europeias. No que se refere à constatação, Anchieta (2019) alude a um elemento que é retratado nos desenhos infantis como símbolo da bruxa: o caldeirão. Ele é a representação de um ícone da cultura brasileira: o caldeirão tupinambá. A iconografia se associou às bruxas em um momento posterior ao surgimento das representações visuais de mulheres indígenas (Figura 8). Anchieta (2019) também destaca a dança ritual *pocaré*⁸², já que ela surge nas imagens dos sabás das feiticeiras. Cabe salientar que tais signos constituíram as relações de aprendizagem entre mestres e alunos xilogravuristas. Do mesmo modo, encontravam-se acessíveis a impressores, gravadores e editores. A título de exemplo, menciona-se Théodore De Bry, visto que ele dispôs de inúmeras obras artísticas e literárias para compor a sua enciclopédia de relatos de viagem.

⁸² Théodore De Bry retratou a dança ritual *pocaré*. A sua gravura está disponível para consultas. Pode ser acessada em: <https://www.brasiliاناiconografica.art.br/obras/18657/cenas-de-antropofagia-no-brasil>. Acesso: 12 abr. 2022.

Figura 8 – Ilustração do livro *Ein kurtze treuwe Warnung Anzeige und Unterricht*, de Abraham Saur, 1582; xilogravura



Fonte: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

A busca por referências familiares para a interpretação dos fenômenos sociais, bem como a seleção dos elementos da realidade a serem representados, viabilizaram a criação de estereótipos sobre as mulheres brasileiras. Nada foi possível sem o advento da imprensa, uma vez que ela concedeu lugar privilegiado às imagens. Sobre o modo de operação do meio de comunicação da época, associava-se à reprodução e à repetição de determinadas xilogravuras, o que produzia o efeito de naturalização sobre os fenômenos retratados.

Os pintores que vieram ao Brasil na comitiva de Maurício de Nassau, assim como seus antecessores gravuristas, construíram uma imagem do País e de seus habitantes a partir do estrangeiro. As suas atribuições consistiam em informar ao destinatário das obras o sucesso do processo colonizatório em terras brasileiras (Pesavento, 2004). Preconceitos, expectativas, medos, estudos científicos e artísticos estiveram presentes na criação das imagens sobre o Brasil e sobre as mulheres indígenas. No que corresponde à credibilidade dos relatos dos artistas, Oliveira (2000, p. 11) argumenta:

Considerando que as telas pintadas por esses recolhedores de vistas da terra visavam o registro de uma observação detalhada do desconhecido, tem-se que tal função conferiu aos trabalhos pictóricos um certo estatuto de documento histórico, assim como de ilustrações de época, que seriam a base para trabalhos outros, aqueles de natureza científica como os desenvolvidos pelos investigadores da comitiva nassauniana Piso e Marcgraf.

A obra artística de Albert Eckhout foi uma das que adquiriu caráter de documento histórico, visto que integrou o acervo de fontes iconográficas do renomado sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987). Com relação a Gilberto Freyre, pode-se dizer que conquistou o reconhecimento de Stuart Hall (1932-2014), já que o intelectual abdicou do título de precursor dos Estudos Culturais e o outorgou ao brasileiro (Barbosa, 2011). A relevância nesse campo de conhecimento é corroborada pela educadora Ana Mae Barbosa (1936-presente). Longe de ignorar os revisionismos em torno da teoria de Gilberto Freyre, Barbosa (2011) destaca a paixão do autor pelas imagens, o que é explicado ao se considerar o espaço destinado às pinturas em seus livros. Uma produção intelectual que por muito tempo foi considerada a principal referência na área de estudos sobre o Brasil⁸³.

O artista brasileiro Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) assumiu, do mesmo modo que Gilberto Freyre, significativo papel na formação da identidade cultural brasileira. Pode-se afirmar que Gilberto Freyre e Emiliano Di Cavalcanti reformularam as concepções sobre o Brasil que eram elaboradas no exterior. Os intelectuais colaboraram para a criação de determinada imagem do País. Defenderam ideias que hoje estão presentes no imaginário estrangeiro. Acrescenta-se que contribuíram para a visibilidade de outras representações de figuras femininas, já que as mulheres brasileiras eram conhecidas somente por meio de obras artísticas europeias.

Emiliano Di Cavalcanti era filiado ao Modernismo. O movimento artístico surgiu no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Importantes transformações nos costumes e nas relações sociais ocorriam naquele momento. As mudanças culturais da época apareciam nas pinturas de artistas modernistas brasileiros, especialmente em representações sobre o feminino. O movimento artístico moderno tornou a mulher protagonista das temáticas das obras visuais, sobretudo ao se preocupar com as relações sociais e com os costumes da sociedade brasileira (Costa, 2002).

Em telas de Emiliano Di Cavalcanti, observam-se as desigualdades sociais e as distinções morais entre as diferentes mulheres retratadas⁸⁴, principalmente nas pinturas em que aparecem as mulatas⁸⁵. No que se relaciona às representações de mulheres brasileiras em obras visuais e literárias do período, Almeida (2007, p. 79) observa:

⁸³ Faz-se menção à obra *Casa Grande & Senzala* (1933).

⁸⁴ Refere-se aos quadros: *Mulatas* (1927) e *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930). As obras não são disponibilizadas no texto desta dissertação, visto que as imagens não se encontram em domínio público. Elas podem ser acessadas em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti/obras>. Acesso em: 10 abr. 2022.

⁸⁵ Utiliza-se o termo mulata em alusão ao título das telas de Emiliano Di Cavalcanti.

Contrastando e realçando a imagem da ‘mulher honesta’, mãe e esposa ideal, a mulata é descrita com comportamento livre e audacioso (em contraste com o pudor das outras personagens femininas), no entanto, seu comportamento é reflexo da sua sensualidade inerente, ao contrário das descrições da mulher moderna, que está aos poucos conquistando outros espaços além do doméstico e familiar. A mulata não se beneficia dos avanços da modernidade e das novas oportunidades dadas às mulheres (de classe média e alta), e sim continua sendo envolvida numa aura de sensualidade e sexualidade típica da mulher de cor (grifo da autora).

As distinções morais entre as diferentes mulheres são perceptíveis nas obras visuais de inúmeros pintores do modernismo brasileiro. Sobre as mulheres brancas dos retratos modernistas, Costa (2002) destaca que eram retratadas por intermédio de elementos que sugerem uma sensualidade discreta e sutil, como maquiagem suave e roupas levemente transparentes⁸⁶. Representações que caracterizam uma aparência feminina delicada e natural (Figura 9). Elas se opõem às representações dos homens, já que os retratos masculinos revelam altivez, grandiosidade, diferenciação e destaque social⁸⁷. A esse respeito, Costa (2002, p. 136) esclarece: “Pode-se dizer que a mulher se identificava com uma imagem mais interior e afetiva, ao passo que o homem se atinha à sua imagem pública e social”.

Já no que se refere às representações de mulheres negras no Modernismo, é possível identificar inúmeras pinturas, particularmente na obra artística de Emiliano Di Cavalcanti⁸⁸. Em grande parte dos quadros do artista brasileiro, observam-se mulheres negras que vestem roupas com longos decotes⁸⁹. Em seus gestos e trejeitos, nota-se a presença de elementos que caracterizam uma aparência sensual⁹⁰. Com relação à sensualidade, Loponte (2002) salienta que as figuras femininas eram comumente retratadas em ambientes públicos, o que significa dizer que eram representadas em bares e bordéis⁹¹.

⁸⁶ Com relação às representações femininas modernistas, cabe mencionar as pinturas: *Auto-retrato* (1922), de Tarsila do Amaral; *A senhora Herondina* (s/d) e *Retrato de Guigui* (s/d), de Alfredo Andersen; e *A moça do chapéu verde* (1922), de Túlio Mugnaini. As imagens encontram-se acessíveis em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

⁸⁷ Acerca dos retratos masculinos, vale destacar as seguintes obras artísticas: *Retrato de Ronald de Carvalho* (1921), de Vicente do Rego Monteiro; *Retrato de Luís Martins* (1922) e *Retrato de Felipe de Oliveira* (1933), de Tarsila do Amaral; e *Retrato de A.M.G* (1933), de Anita Malfatti. As imagens das obras visuais encontram-se disponíveis em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

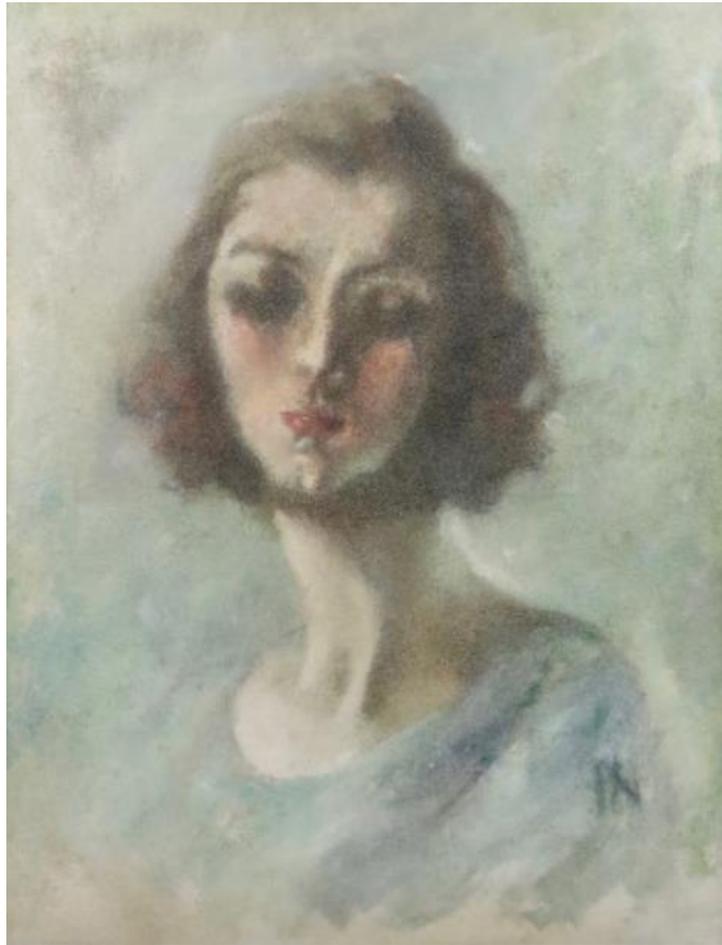
⁸⁸ As pinturas de Emiliano Di Cavalcanti não são disponibilizadas para os leitores desta dissertação. Como mencionado, as imagens não se encontram em domínio público. As obras do artista podem ser consultadas em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>. Acesso: 10 abr. 2022.

⁸⁹ Mencionam-se as pinturas: *Mulatas* (1927), *Mulata com leque* (1937) e *Mulata em rua vermelha* (1960). Elas encontram-se disponíveis em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>. Acesso: 10 abr. 2022.

⁹⁰ Pode-se evidenciar as obras: *Mulher e paisagem* (1931) e *Mulheres, flores e araras* (1966). Disponíveis em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>. Acesso: 10 abr. 2022.

⁹¹ A respeito, ver: *Samba* (1925) e *Mangue* (1929). As imagens podem ser acessadas em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>. Acesso: 10 abr. 2022.

Figura 9 – Ismael Nery, *Retrato de moça*, s/d;
óleo sobre tela, 46 cm x 37 cm



Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Diante das pinturas e das gravuras aqui estudadas, julga-se pertinente a temática desta dissertação, já que se relaciona com os quadros de uma artista que retrata figuras femininas. Interessa a esta pesquisa outros modos de representação de mulheres brasileiras, razão pela qual se opta pela obra artística de Marcela Cantuária. A escolha das produções visuais que constituem os objetos de investigação deste trabalho é descrita no próximo capítulo.

3 METODOLOGIA

Esta dissertação assume uma abordagem qualitativa quando busca compreender os elementos históricos que constituem as representações de mulheres brasileiras nas artes visuais. Importa a natureza propositiva do estudo qualitativo, visto que ele trata da resolução de problemáticas da vida social, especialmente as que envolvem o mundo dos significados, das crenças e dos valores culturais (Fonseca, 2002; Minayo, 2001). Sobre a escolha metodológica, julga-se a mais apropriada, já que a investigação qualitativa se ocupa de fenômenos que não podem ser analisados mediante dados quantitativos. Interessa porque se centra na interpretação de comportamentos humanos e relações sociais (Silveira; Córdova, 2009).

3.1 PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

Neste estudo de mestrado, o problema que se coloca é: de que modo representações de mulheres brasileiras na pintura de Marcela Cantuária se opõem à objetificação feminina, à geração e à naturalização de estereótipos de gênero? A fim de respondê-lo, opta-se por dois procedimentos: a pesquisa bibliográfica e a leitura de imagens (Bauer; Gaskell, 2002).

No que concerne ao procedimento de pesquisa bibliográfica, destaca-se em quatro momentos da escrita desta dissertação. Inicialmente é evidenciado em um dos subcapítulos da *Introdução*, isto é, em *Problema de pesquisa e objetivos*, mediante a apresentação dos debates recentes das feministas decoloniais, também por meio das discussões sobre a representação feminina na História da Arte. Do mesmo modo, aparece em estudos que versam sobre o ensino de arte e Estudos de Gênero, bem como em definições acerca dos conceitos de leitura e imagem. Na seção de *Problema de pesquisa e objetivos*, faz-se a revisão de literatura de Quijano (2005, 2014), Oyěwùmí (2004, 2017), Allen (1986), Lugones (2008, 2020), Segato (2014) e Paredes (2014). Igualmente são referenciadas Santaella (2012), Acaso (2009), Pilar (1993, 2014), Nochlin (2016), Mayayo (2003), Fricke (2012), Silva (2018) e Loponte (2002, 2005a, 2008a, 2008b).

Em um segundo momento, notabiliza-se em *Justificativas e levantamento da literatura sobre o tema*. É identificado em produções científicas que discutem as obras artísticas de Marcela Cantuária, visto que surge por intermédio de conjunto de textos que abordam a representação feminina nas telas da artista. Em outras palavras, mostra-se presente em levantamento de dados realizado nas seguintes plataformas digitais: Banco de Teses e Dissertações da CAPES, SciELO, Google Busca e Google Acadêmico.

A pesquisa bibliográfica também aparece em *Genealogia do poder: América Latina e colonialidade* e em *Imagens de mulheres brasileiras nas artes visuais*. Nos subcapítulos dos

Pressupostos teóricos, a teoria decolonial é apresentada e analisada, particularmente em revisão de literatura de Quijano (2005, 2014), Dussel (2001, 2005), Mignolo (1998, 2007), Ballestrin (2013), Lugones (2008, 2020), Paredes (2014) e Segato (2014). Em razão do problema de pesquisa, estuda-se Federici (2017, 2019), também autoras e autores que teorizam sobre a representação feminina em imagens, como Pesavento (2004, 2006), Anchieta (2019), Costa (2002) e Loponte (2002).

Por fim, pode-se dizer que o procedimento de pesquisa bibliográfica é notável em *Leitura visual*, sobretudo em seção intitulada *Série Mátria Livre*. Ele é identificado no estudo de uma das coletâneas de quadros de Marcela Cantuária. Em *Série Mátria Livre*, faz-se a revisão de literatura de Fazolla (2020), Menezes (2019) e Hollanda (2020).

Sobre os pressupostos teóricos, quer-se evidenciar a pertinência da bibliografia selecionada, especialmente no que se relaciona aos textos de estudiosas de gênero do pensamento decolonial. Acredita-se que são produções intelectuais relevantes, visto que auxiliam na compreensão de contextos sociais e culturais (Moura, 2022). Na verdade, esclarecem sobre as obras artísticas estudadas, já que revelam as circunstâncias em que as imagens foram concebidas, bem como as concepções sobre o feminino que as constituem. Nesta investigação de mestrado, os Estudos de Colonialidade se ocupam em explicar as relações sociais de poder em países da América Latina, em particular no que se associa às representações de mulheres brasileiras nas artes visuais.

No que corresponde ao procedimento de leitura de imagem, é observado no capítulo de *Leitura visual*, de modo especial nas seções intituladas *Nise da Silveira* e *As três idades de Elizabeth Teixeira*. Em virtude do estudo de duas telas de Marcela Cantuária, adota-se a bibliografia de Feldman (1970), também se considera a produção intelectual de autoras que teorizam sobre a composição visual, como Acaso (2009), Fayga (2013) e Dondis (2003).

Com relação ao procedimento de leitura de imagens adotado, visa o estudo dos quadros de Marcela Cantuária, já que as telas constituem os objetos empíricos desta dissertação. São duas as pinturas estudadas: *Nise da Silveira* (2020) e *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021). Vale destacar que a leitura visual das obras da artista responde ao problema de investigação deste trabalho, assim como a pesquisa bibliográfica (Franz, 2003; Zamboni, 2001).

Em face da delimitação dos objetos de estudo, define-se o seguinte objetivo geral: compreender o modo como a artista Marcela Cantuária, em suas obras *Nise da Silveira* (2020) e *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021), opõe-se à objetificação feminina, à geração e à naturalização de estereótipos de gênero.

Já com base no objetivo geral, estabelecem-se três objetivos específicos: 1) identificar as correlações existentes entre a construção social do corpo feminino e a gênese das relações

de poder na sociedade brasileira, particularmente de que maneira se apresentam nas imagens sobre mulheres; 2) caracterizar a ruptura com o ideário sobre o feminino em representações visuais de mulheres brasileiras a partir das pinturas da artista Marcela Cantuária; 3) apontar as contribuições da leitura de imagem para o ensino de artes visuais e para o debate das relações sociais de gênero na educação básica.

Como referido, são duas as pinturas que constituem os objetos empíricos desta dissertação: *Nise da Silveira* (2020) e *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021). Os critérios de seleção das obras de Marcela Cantuária são apresentados na sequência deste texto, em subcapítulo intitulado *Objetos de estudo*.

3.2 OBJETOS DE ESTUDO

Nesta pesquisa de mestrado, opta-se pela leitura visual das pinturas da artista Marcela Cantuária. Definem-se como objetos de estudo duas representações de mulheres brasileiras: *Nise da Silveira* (2020) e *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021).

As obras artísticas são selecionadas de acordo com os seguintes critérios: 1) produções artísticas sobre o feminino; 2) representações de mulheres brasileiras; 3) representações de educadoras e artistas visuais brasileiras.

Em levantamento das obras visuais de Marcela Cantuária, veem-se telas em que aparecem representadas figuras femininas (Quadro 1). São 98 ao total. Todas produzidas entre os anos de 2016 e 2021. Entre elas, encontram-se as representações de mulheres brasileiras. São 26 pinturas (Quadro 2). Vale mencionar que aqui se considera apenas os quadros em que é possível verificar a nacionalidade das retratadas, seja pela composição da obra, pelos títulos das produções artísticas ou pelas informações obtidas em plataformas digitais. Por último, identificam-se as representações de educadoras e artistas brasileiras (Quadro 3). Elas aparecem em sete telas: *Dorcelina Folador* (2020); *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021); *Ana Maria Nacinovic* (2020); *Dulce Maia* (2020); *Heleny Guariba* (2020); *Margarida Alves* (2020); e *Nise da Silveira* (2020).

Diante das sete representações encontradas, opta-se por duas: as imagens de Nise da Silveira e Elizabeth Teixeira. As mulheres aparecem retratadas em duas pinturas. Duas produções artísticas que constituem os objetos de estudo desta dissertação. A respeito de *Nise da Silveira* (2020), a escolha é justificada em razão do recente debate sobre a inclusão do nome da psiquiatra no *Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria*⁹². No que se refere à tela *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021), a seleção

⁹² Sobre o *Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria*, ver: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2023/03/conheca-os-herois-e-as-heroínas-da-patria>. Acesso em: 15 nov. 2022.

reflete o interesse em elucidar o método de leitura visual de Edmund Feldman, visto que a obra apresenta características distintas das de *Nise da Silveira* (2020), o que a princípio se relaciona com o suporte do quadro e com o modo de representação das figuras femininas retratadas. Acerca do estudo das imagens de educadoras e artistas brasileiras, cabe destacar a sua pertinência, já que a autora desta pesquisa atua na área de ensino de artes visuais.

Como mencionado, as duas produções visuais de Marcela Cantuária são estudadas de acordo com a abordagem de Edmund Burke Feldman. As etapas do método são apresentadas a seguir, em subcapítulo intitulado *Método de leitura visual*.

Quadro 1 – Representações de mulheres na pintura de Marcela Cantuária (2016-2021)

Título da obra	Série pictórica	Ano
Maternidade Compulsória	Mátria Livre	2016
Abelhas		2016/2017
Comandante	Castelos no Ar	2017
Espelhar as ideias	Castelos no Ar	2017
Segue o baile	Castelos no Ar	2017
Sem nome	Castelos no Ar	2017
Individual e universal	Futuro do Pretérito	2017
À contra-pelo/tecelã		2017
Comissão da verdade 1	Futuro do Pretérito	2018
Comissão da verdade 2	Futuro do Pretérito	2018
Comissão da verdade 3	Futuro do Pretérito	2018
Comissão da verdade 7	Futuro do Pretérito	2018
Mães de maio	Futuro do Pretérito	2018
Porão ecoa	Futuro do Pretérito	2018
Saudade	Futuro do Pretérito	2018
À revelia das grandes cidades	Mátria Livre	2018
Banho de sangue	Mátria Livre	2018
Gigantes pela própria natureza	Mátria Livre	2018
Jovita Feitosa	Mátria Livre	2018
Maria Bonita	Mátria Livre	2018
O que chamamos de progresso	Mátria Livre	2018
Quando secundarista é sinônimo de heroína	Mátria Livre	2018
Voltarei e serei milhões	Mátria Livre	2018
Dama de copas	Rainhas	2018
Dama de espadas	Rainhas	2018

Dama de ouros	Rainhas	2018
Dama de paus	Rainhas	2018
Fantasmas da esperança		2018
Minha era, minha fera		2018
Tudo que é sólido desmancha no ar		2018
Berta Cáceres	Mátria Livre	2019
Filhas do vulcão - Mamá Dolores y Mamá Tránsito	Mátria Livre	2019
Juana Azurduy	Mátria Livre	2019
Lucia de Souza (Sônia)	Mátria Livre	2019
A morte e a morte	Oráculo Urutu	2019
O místico clã das sereias	Oráculo Urutu	2019
O que eu desejo ainda não tem nome	Oráculo Urutu	2019
Oculto sendo voraz	Oráculo Urutu	2019
Quem me navega é o mar	Oráculo Urutu	2019
Soltei os tigres e os leões no quintal	Oráculo Urutu	2019
Sou eu quem manda na fogueira do diabo	Oráculo Urutu	2019
Terceira margem do rio	Oráculo Urutu	2019
La larga noche de los 500 años		2019
A aparição de Dinalva	Mátria Livre	2020
Ana Maria Nacinovic	Mátria Livre	2020
Dulce Maia	Mátria Livre	2020
Edilene Mateus Porto	Mátria Livre	2020
Helenita Preta Fátima	Mátria Livre	2020
Heleny Guariba	Mátria Livre	2020
Leila Khaled	Mátria Livre	2020
Margarida Alves	Mátria Livre	2020
Nicinha	Mátria Livre	2020
Nise da Silveira	Mátria Livre	2020
Ranusia Alves Rodrigues	Mátria Livre	2020
A cinza das horas	Oráculo Urutu	2020
A fazedora de amanhecer	Oráculo Urutu	2020
A hora da estrela	Oráculo Urutu	2020
As hélices do adeus	Oráculo Urutu	2020
Bruta flor do querer	Oráculo Urutu	2020
Costuro um infinito sobre o peito	Oráculo Urutu	2020
Eles passarão, eu passarinho	Oráculo Urutu	2020
Insubmissas lágrimas de mulher	Oráculo Urutu	2020
Metamorfose ambulante	Oráculo Urutu	2020

Mora na filosofia	Oráculo Urutu	2020
Ou isto ou aquilo	Oráculo Urutu	2020
Terra em transe	Oráculo Urutu	2020
Um útero é do tamanho de um punho	Oráculo Urutu	2020
Cláudia Jones	Oratórios	2020
Comandanta Ramona tecedora de sonhos	Oratórios	2020
Dorcelina Folador	Oratórios	2020
Filhas do sol	Oratórios	2020
Juanas - Juana Ramirez e Joana Raymundo	Oratórios	2020
Larga vida a las mariposas	Oratórios	2020
A hora extinta	Quero te dar o corpo total do dia	2020
Check out	Quero te dar o corpo total do dia	2020
Vênus embotada	Quero te dar o corpo total do dia	2020
Os mortos não estão mortos		2020
Alceri Maria Gomes da Silva	Mátria Livre	2021
As amazonas de Juana Azurduy	Mátria Livre	2021
As heroínas de Tejucupapo	Mátria Livre	2021
As três idades de Elizabeth Teixeira	Mátria Livre	2021
Aurora Maria Nascimento	Mátria Livre	2021
Guadalupe Campanur Tapia	Mátria Livre	2021
Irmãs Mirabal	Mátria Livre	2021
Lara Kruger	Mátria Livre	2021
Maria Augusta Thomaz	Mátria Livre	2021
Maria do M-19	Mátria Livre	2021
Motim de mulheres	Mátria Livre	2021
Caçador de mim	Oráculo Urutu	2021
Urutu	Oráculo Urutu	2021
A língua dos animais	Portas	2021
Como vai você	Portas	2021
Elegante amanhecer	Portas	2021
O primeiro raio de sol	Portas	2021
Pra melhorar	Portas	2021
Praia vermelha	Portas	2021
Totalmente seu	Portas	2021
Vento sardo	Portas	2021

Dados coletados em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

Quadro 2 – Representações de mulheres brasileiras na pintura de Marcela Cantuária (2016-2021)

Título da obra	Série pictórica	Ano
Comissão da verdade 1	Futuro do Pretérito	2018
Comissão da verdade 2	Futuro do Pretérito	2018
Comissão da verdade 3	Futuro do Pretérito	2018
Comissão da verdade 7	Futuro do Pretérito	2018
Jovita Feitosa	Mátria Livre	2018
Maria Bonita	Mátria Livre	2018
Quando secundarista é sinônimo de heroína	Mátria Livre	2018
Voltarei e serei milhões	Mátria Livre	2018
Fantasma da esperança		2018
Lucia de Souza (Sônia)	Mátria Livre	2019
A aparição de Dinalva	Mátria Livre	2020
Ana Maria Nacinovic	Mátria Livre	2020
Dulce Maia	Mátria Livre	2020
Edilene Mateus Porto	Mátria Livre	2020
Helenira Preta Fátima	Mátria Livre	2020
Heleny Guariba	Mátria Livre	2020
Margarida Alves	Mátria Livre	2020
Nise da Silveira	Mátria Livre	2020
Ranusia Alves Rodrigues	Mátria Livre	2020
Dorcelina Folador	Oratórios	2020
Os mortos não estão mortos		2020
Alceri Maria Gomes da Silva	Mátria Livre	2021
As três idades de Elizabeth Teixeira	Mátria Livre	2021
Aurora Maria Nascimento	Mátria Livre	2021
Maria Augusta Thomaz	Mátria Livre	2021
O primeiro raio de sol	Portas	2021

Dados coletados em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/>. Acesso: 15 jan. 2022.

Quadro 3 – Representações de educadoras e artistas brasileiras na pintura de Marcela Cantuária (2016-2021)

Título da obra	Série pictórica	Ano
Ana Maria Nacinovic	Mátria Livre	2020
Dulce Maia	Mátria Livre	2020
Heleny Guariba	Mátria Livre	2020
Margarida Alves	Mátria Livre	2020
Nise da Silveira	Mátria Livre	2020
Dorcelina Folador	Oratórios	2020
As três idades de Elizabeth Teixeira	Mátria Livre	2021

Dados coletados em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

3.3 MÉTODO DE LEITURA VISUAL

Neste estudo qualitativo, opta-se por dois procedimentos de investigação: a pesquisa bibliográfica e a leitura imagética. No entanto, existem diferentes modos de ler e distintos procedimentos disponíveis para a leitura de imagens. Nesta investigação, elege-se o método comparativo de Edmund Feldman. Na verdade, o termo “comparativo” é uma expressão usada por Barbosa (2014) para definir a proposta de Feldman, visto que ele sugere uma leitura simultânea entre duas ou mais criações artísticas. Sobre a aplicação do método em escolas, Barbosa (2014, p. 46) explica que Feldman “[...] nunca propõe a leitura de uma única obra de arte, mas sempre coloca duas ou mais para que o estudante tire conclusões da leitura comparada de problemas visuais propostos de maneira similar ou diferente nas várias obras”.

Em vista de demonstrar a viabilidade do método em contextos escolares, definem-se dois objetos de investigação. Opta-se pela leitura visual de duas produções artísticas de Marcela Cantuária. São elas: *Nise da Silveira* (2020) e *Elizabeth Teixeira* (2021). Nesta pesquisa, as duas obras pictóricas são comparadas e é evidenciado o modo como se relacionam. Também se elucida a maneira como dialogam com *Mátria Livre* (Anexo A), já que as pinturas integram a série.

Contudo, as pinturas *Nise da Silveira* (2020) e *Elizabeth Teixeira* (2021) são apresentadas em duas seções deste trabalho. O fato não prejudica o estudo das imagens, visto que se observam os fundamentos do método de leitura visual proposto por Edmund Feldman.

O método de leitura visual de Edmund Feldman é composto por quatro processos: descrever, analisar, interpretar e julgar. As etapas correspondem às seguintes ações: descrever o que há de mais evidente nas imagens; estabelecer relações entre temas e elementos formais; dar sentido e significado ao que se vê; e atribuir juízo de valor e definir a qualidade estética da obra artística (Barbosa, 2014; Feldman, 1970; Pillar, 1993).

Descrever diz respeito a enumerar o que se observa, sem julgamentos, deduções ou conclusões precipitadas. Aqui cabe identificar o título do trabalho artístico, suas dimensões, o ano e o local de produção, a técnica empregada em sua elaboração e o tipo de representação, ou seja, vale verificar se é uma arte figurativa ou abstrata (Pillar, 1993). Em obras figurativas, os objetos representados devem ser todos descritos e listados.

Analisar corresponde a observar a organização interna da obra de arte, isto é, as relações criadas entre os elementos que constituem a representação artística, tanto as estabelecidas entre os objetos figurativos como as instituídas entre os componentes formais da produção visual, ou seja, entre linhas, cores, tons, texturas, tamanhos, formas e espaços (Pillar, 1993). Pode-se dizer que a análise é o momento da leitura que permite suposições. Em outras palavras, trata-se da etapa que possibilita a criação de hipóteses para a interpretação da imagem.

Na interpretação, há a atribuição de significados a obras artísticas. Aqui importa significar o que foi descrito e analisado. No entanto, interpretar não implica traduzir uma produção visual (Pillar, 1993). Interpretar também não pressupõe conceber obras de arte como representações fiéis do mundo objetivo, tampouco como meras manifestações de ideias de artistas (Rossi, 2009). Na compreensão do objeto de artístico, valoriza-se a experiência pessoal do leitor. Em suma, pode-se dizer que a “[...] interpretação procura dar sentido às evidências visuais da imagem e estabelecer relações entre a imagem e a vida das pessoas que as apreciam” (Pillar, 1993, p. 82).

Por último, tem-se o julgamento. Na etapa do julgamento, define-se o valor artístico e a qualidade das obras estudadas (Pillar, 1993). De acordo com Feldman (1970), a avaliação pode ser baseada em três abordagens ou filosofias da arte: a formalista, que privilegia a análise formal da imagem; a expressivista, que define a excelência da produção visual por seu caráter emotivo; e a instrumentalista, que valoriza a obra artística pela sua capacidade de estar a serviço de propósitos, grandes causas e ideais (Feldman, 1970; Pillar, 1993).

É importante destacar que o método de Edmund Feldman não determina níveis ou estágios de leitura, visto que são etapas que aprofundam e complexificam a leitura das imagens (Feldman, 1970).

Nesta pesquisa, pergunta-se: de que modo representações de mulheres brasileiras na pintura de Marcela Cantuária se opõem à objetificação feminina, à geração e à naturalização de estereótipos de gênero? Com o intuito de responder à questão, este trabalho apresenta as leituras visuais de *Nise da Silveira* (2020) e *Elizabeth Teixeira* (2021). No estudo das imagens, evidenciam-se os processos do método de Edmund Feldman: a descrição, a análise, a interpretação e o julgamento. Na realidade, não se explicita a etapa do julgamento, isto é, não se enfatiza o juízo de valor sobre as pinturas de Marcela Cantuária, já que ele se encontra presente em inúmeros outros textos desta dissertação.

4 LEITURA VISUAL

Marcela Cantuária (1992-presente), pintora cuja obra artística é objeto de estudo desta investigação, atualmente reside e trabalha na cidade do Rio de Janeiro/RJ. Torna-se relevante destacar a qualificação acadêmica da autora da série *Mátria Livre* (Anexo A). Ela está vinculada ao Bacharelado em Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), curso frequentado pela artista nos anos de 2010 a 2017.

Marcela Cantuária é apresentada na *Introdução* deste trabalho. Em capítulo introdutório, descreve-se o mapeamento de dados com o descritor “Marcela Cantuária”, realizado nas seguintes plataformas digitais: Banco de Teses e Dissertações da CAPES, SciELO, Google Busca e Google Acadêmico. Sobre as informações encontradas em levantamento de literatura, cabe salientar que direcionam para pesquisas acadêmicas e publicações que abordam as obras da artista visual. Dito de outra forma, compreendem os estudos em que a pintora é mencionada. O levantamento bibliográfico também reúne notícias de jornais e matérias de revistas que têm como assunto principal as pinturas da brasileira.

As informações encontradas nas bases de dados se relacionam com as predileções de distintas pessoas e instituições por determinadas telas e séries de quadros de Marcela Cantuária. De modo similar, associam-se a interesses pessoais e coletivos, em especial no que se refere às temáticas das exposições de arte da pintora. Em suma, pode-se dizer que as fontes bibliográficas e jornalísticas versam sobre obras pictóricas particulares e mostras artísticas específicas. Com base em tal afirmação, evidencia-se que apenas algumas pinturas adquirem relevância diante de pesquisadoras e pesquisadores de universidades brasileiras, também face a organizações que fomentam a produção artística contemporânea no circuito internacional.

Na próxima seção deste capítulo, considera-se apresentar a coletânea *Mátria Livre* (Anexo A), já que duas telas da série constituem os objetos de estudo desta investigação: *Nise da Silveira* (2020) e *Elizabeth Teixeira* (2021).

4.1 SÉRIE MÁTRIA LIVRE

Os critérios de definição dos objetos empíricos desta pesquisa são descritos na *Introdução* e na *Metodologia* deste trabalho. Relacionam-se com as temáticas das pinturas de Marcela Cantuária, particularmente em virtude de que elas dialogam com o aporte bibliográfico dos Estudos Decoloniais, objeto teórico desta dissertação.

Não é inédito afirmar que Marcela Cantuária é uma artista decolonial. Nesta pesquisa, evidencia-se que a pintora denuncia a violência da colonização europeia na América Latina, da mesma maneira que se salienta que ela expõe os traumas gerados pelas ditaduras militares latino-americanas. Com relação à postura política adotada por Marcela Cantuária, pode-se dizer que a brasileira, ao desenvolver plástica e visualmente temas tão caros a ela, identifica a desigualdade de gênero como um dos elementos essenciais para a manutenção da matriz colonial de poder (Hollanda, 2020).

Marcela Cantuária opta pela representação figurativa, o que permite ao espectador do quadro identificar figuras humanas femininas. Por vezes, até mesmo a identidade da personalidade representada é passível de ser identificada. No entanto, ainda que os leitores do objeto de arte se encontrem diante de uma obra artística de natureza figurativa, faz-se necessária a leitura atenta da produção visual, de modo que a interpretação da imagem seja não literal. Somente assim se acessa a história das mulheres apresentadas nas criações artísticas de Marcela Cantuária, dado o caráter narrativo das séries pictóricas da artista. No que se diz respeito à narratividade da pintura, corresponde aos incontáveis elementos que são representados no entorno das figuras femininas. Refere-se aos objetos que aparecem retratados na tela, já que eles remetem à história do Brasil e da América Latina⁹³ (Fazolla, 2020).

Da mesma forma, a internet é utilizada como recurso a favor da composição da obra, uma vez que Marcela Cantuária se apropria das redes tecnológicas para conferir materialidade às suas convicções políticas. Na elaboração de seus quadros, os meios digitais figuram como instrumento de pesquisa, visto que o acervo de referências artísticas da pintora se constitui por imagens de arquivos eletrônicos. A título de exemplo, menciona-se a tela *Voltarei e serei milhões* (Figura 10). Na pintura da série *Mátria Livre* (Anexo A), a brasileira Marielle Franco (1979-2018) é retratada. Ela aparece sentada em uma cadeira. Constata-se que a mulher segura uma lança em uma de suas mãos. Na ponta da lança, vê-se o rosto de um homem. Na verdade, identifica-se a cabeça de Wilson Witzel (1968-presente), um dos ex-governadores do Rio de Janeiro. Na obra pictórica, nota-se a presença da intertextualidade, o que significa dizer que se observa a influência de outro texto visual sobre ela. Aqui a referência é a imagem digital do retrato do fundador do partido dos Panteras Negras⁹⁴. Na fotografia, Huey Percy Newton (1942-

⁹³ Sobre a narratividade e a alegoria presentes na obra de Marcela Cantuária, ver: *La larga noche de los 500 años* (2019). Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/la-larga-noche-de-los-500-anos>. Acesso em: 18 out. 2022.

⁹⁴ O retrato de Huey Percy Newton não aparece nesta dissertação, o que é justificado pelo fato de que a imagem não se encontra em domínio público. Ela pode ser acessada em: <https://www.nyhistory.org/blogs/black-panthers-art-history>. Acesso em: 18 out. 2022.

1989) surge representado sentado em um trono de vime. Ele segura um fuzil em uma de suas mãos e uma haste pontiaguda na outra. Elementos da imagem fotográfica aparentam ser similares a objetos que aparecem retratados em *Voltarei e serei milhões* (2018), como a lança, o móvel e o tapete listrado. O vínculo que a artista estabelece entre Marielle Fraco e Huey Percy Newton não se mostra arbitrário, já que ambos foram lideranças negras comprometidas com os direitos humanos. Por último, vê-se a associação entre eles em um animal que aparece aos pés de Marielle Franco. Expresso em outros termos, mediante a representação de uma pantera negra, símbolo que alude ao nome do grupo político de Huey Percy Newton.

Figura 10 – Marcela Cantuária, *Voltarei e serei milhões*, 2018; óleo e acrílica sobre tela, 200 cm x 150 cm



Fonte: <https://www.marcelacantuaria.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

De acordo com Fazolla (2020), o uso das mídias digitais pela artista não se restringe à mera pesquisa de referências fotográficas e jornalísticas para a criação de suas telas, dado que a linguagem digital está presente em sua obra artística como conceito. A respeito dos elementos conceituais existentes nas pinturas de Marcela Cantuária, Fazolla (2020) destaca: o excesso de

informação visual; a sobreposição de diferentes eventos históricos; a justaposição de distintas temporalidades; e a falha.

A falha, conhecida como *glitch*, é explorada nos quadros da artista por meio da simulação de erros tecnológicos. Em outras palavras, mediante a criação pictórica de distorções que evocam a imagem de um arquivo digital corrompido. Com o uso de tais recursos estéticos, Marcela Cantuária contesta as narrativas hegemônicas, especialmente as versões oficiais da história sul-americana, já que os relatos dominantes são apenas uma concepção particular e excludente dos fatos, ao menos para a pintora. Em suas obras visuais, são os vencidos da América Latina as figuras retratadas com as faces desfiguradas e com as feições distorcidas pelo *glitch*⁹⁵.

Além da crítica ao colonialismo, observa-se que Marcela Cantuária enaltece os sujeitos marginalizados, visto que a pintora os torna protagonistas da narrativa histórica oficial. No âmbito conceitual das pinturas da artista, concebem-se novos modos de narrar os acontecimentos sociais (Menezes, 2019). Uma característica que é percebida em inúmeras obras visuais da brasileira, particularmente em quadros que integram a série *Mátria Livre* (Anexo A).

Atualmente *Mátria Livre* (Anexo A) é constituída por 36 telas, as quais foram produzidas entre os anos de 2016 e 2022. É uma série pictórica que retrata mulheres, de maneira especial as sul-americanas. Na coletânea de quadros de Marcela Cantuária, são representadas lideranças políticas e comunitárias, uma vez que as figuras femininas aparecem em meio a momentos históricos emblemáticos, como batalhas pela independência da América Espanhola e ditaduras militares, o que fica visível em *Juana Azurduy* (Figura 11) e *Irmãs Mirabal* (Figura 12). Do mesmo modo, as pinturas retratam militantes sociais e ativistas da história recente do Brasil, como mulheres defensoras dos direitos humanos e líderes de movimentos estudantis, o que fica nítido em *Quando secundarista é sinônimo de heroína* (Figura 13).

⁹⁵ O uso do *glitch* é marcante em *Futuro do Pretérito*, série pictórica de Marcela Cantuária que trata das ditaduras militares latino-americanas. Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/futuro-do-preterito>. Acesso em: 18 out. 2022.

Figura 11 – Marcela Cantuária, *Juana Azurduy*, 2019;
óleo, acrílica, purpurina e cola sobre tela, 150 cm x 200 cm



Fonte: <https://www.marcelacantuaria.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Figura 12 – Marcela Cantuária, *Irmãs Mirabal*, 2021;
acrílica sobre tela, 100 cm x 150 cm



Fonte: <https://www.marcelacantuaria.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Figura 13 – Marcela Cantuária, *Quando secundarista é sinônimo de heroína*, 2018; óleo e acrílica sobre tela, 200 cm x 150 cm



Fonte: <https://www.marcelacantuaria.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Em *Mátria livre* (Anexo A), veem-se telas nas quais aparecem representadas figuras femininas. Como mencionado, são 36 pinturas. Nesta pesquisa, estudam-se duas: *Nise da Silveira* (2020) e *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021). A definição dos objetos empíricos atende a dois critérios. A primeira condição se associa com a nacionalidade das retratadas, já que se opta pela representação de mulheres brasileiras. No que se refere ao segundo critério, interessa o vínculo de Nise da Silveira e Elizabeth Teixeira com as áreas de conhecimento das artes e da educação. Diante dos argumentos apresentados, importa destacar que a escolha dos objetos de estudo auxilia na compreensão do método de leitura visual de Edmund Feldman, em razão de que as obras eleitas apresentam características distintas entre si, sobretudo no que corresponde aos elementos compositivos da linguagem visual.

4.1.1 Nise da Silveira

Os dados que se obtêm sobre a imagem que é apresentada neste texto (Figura 14) ou, de outro modo, o que há de indicação verbal sobre ela, é o seu título: *Nise da Silveira*; seu ano de produção: 2020; suas dimensões: 160 cm x 120 cm; e a técnica empregada em sua elaboração: óleo e acrílica sobre tela. Vê-se, por intermédio de um monitor de computador, uma representação

visual bidimensional. Observa-se uma pintura figurativa da artista Marcela Cantuária. Vale ressaltar que, durante este estudo, o contato com a obra da pintora, em vista da distância geográfica e de uma pandemia mundial, acontece por meio da virtualidade. Os eventos citados limitam a presente leitura no que se refere à compreensão sobre a execução da tela. Não se percebe a sobreposição das camadas de tinta e nem se identifica os tipos de pinceladas utilizadas pela artista. Pode-se dizer que não se tem o acesso às informações pictóricas que dizem respeito à textura real da pintura, o que afeta, em parte, a interpretação da obra, já que há a presença de atributos de ordem simbólica também na materialidade da produção artística.

Figura 14 – Marcela Cantuária, *Nise da Silveira*, 2020;
óleo e acrílica sobre tela, 160 cm x 120 cm



Fonte: <https://www.marcelacantuaria.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Na obra artística estudada (Figura 14), intitulada *Nise da Silveira* (2020), são representadas sete figuras humanas e dois animais, além de cinco cavaletes, cinco telas de pintura, uma paleta de tintas, dois pincéis e três bancos. Os elementos terra, céu, nuvens e sol compõem o cenário.

No primeiro plano da imagem, ao centro, aparece um dos animais. Ele se encontra deitado e sua pelagem se apresenta nas cores branca e marrom. Tem a cauda comprida e as orelhas pontiagudas, o que indica que se trata de um gato. A sua cabeça, que se mostra inclinada para a direita, sugere que olha para um elemento que está fora da cena retratada.

Observam-se, em primeiro plano, cinco pessoas que realizam ações que se assemelham à pintura de telas. Uma das pessoas, hipoteticamente uma mulher, à direita, em pé, encontra-se posicionada de costas para quem vê a imagem. Veste uma camisa em tons de laranja-avermelhado e uma calça violeta. Ela segura um pincel em uma mão e uma paleta de tintas na outra. O conteúdo da tela em sua frente é visível: um suposto retrato feminino. Nota-se, pela posição de sua cabeça, que olha para cima, em direção a uma figura humana que está em um segundo plano. À esquerda da imagem, possivelmente outra mulher, é representada de perfil. Ela tem os cabelos em tons de amarelo-alaranjado. Veste roupas em tons de azul, vermelho e violeta. Está sentada em um banco e segura um pincel em sua mão. O pincel está posicionado sobre a tela que se encontra diante dela. O assunto de sua pintura não é visível.

Outras três pessoas aparecem atrás das duas prováveis figuras femininas descritas. À direita da tela, vê-se uma delas. É representada com os cabelos em tons de azul. Veste uma calça em tons de violeta-avermelhado. O seu rosto parece desfigurado. De pé, debruça-se sobre o cavalete diante dela. Uma pessoa, em ação similar, situa-se à sua direita. Tem os cabelos igualmente azuis. Veste uma calça de tons violeta-avermelhado e uma camiseta amarela. De pé, encontra-se em frente a outro cavalete – apesar do banco próximo a ela. As duas pessoas, ao que tudo indica, são mulheres. A terceira figura humana é retratada à esquerda da imagem. Os seus cabelos e as suas roupas se apresentam em tons de azul. Ela surge sentada em um dos bancos. Aparece defronte a uma tela que repousa sobre um cavalete. Não é possível supor seu gênero. A sua face também se mostra transfigurada. O conteúdo das três telas de pintura não é revelado. Os cavaletes são vistos de costas por quem olha a imagem. A predominância de tons de marrom com que são representados indica que são confeccionados em madeira. Os cavaletes também são constituídos por linhas diagonais que se concentram em primeiro plano e apontam para a figura humana em segundo plano.

Por último, vê-se a sexta pessoa retratada, ao lado esquerdo, na parte superior da imagem. Veste uma camisa azul e um calção preto. Usa meias brancas e compridas com listras pretas.

Assemelha-se a uma criança. Ela se mostra com os joelhos flexionados. Os seus braços se encontram levantados. Aparece a segurar as asas de um animal. A posição do seu corpo indica que se encontra sentada sobre uma suposta ave. O animal aparece com longas asas abertas. Possui o bico amarelo e o pelo do seu corpo é visto em tons de violeta e violeta-avermelhado. Voa para a esquerda. Parece sobrevoar o ambiente onde se realiza a hipotética atividade de pintura. Não se identifica de imediato a qual família ou a qual classe de pássaros a ave pertence. O tamanho e a forma das suas asas permitem associá-la a uma águia, apesar da leve curvatura do bico. O animal, ou melhor, os dois animais do primeiro plano do quadro, mostram-se desproporcionalmente maiores em relação às figuras humanas que são representadas diante das telas de pintura.

Na parte inferior da tela, ao centro, vê-se um círculo bem delineado. Ele toca quase todos os elementos da imagem: o animal deitado, as pessoas com os cavaletes em primeiro plano e um rosto que surge imponente em segundo plano. O círculo também possui uma espécie de transparência que revela o que há em terceiro plano.

O rosto retratado em segundo plano diz respeito à sétima figura humana da imagem. É visto de perfil. Parte do tronco da pessoa também aparece. Juntos, rosto e tronco, ocupam quase toda a extensão do suporte da pintura. A figura humana veste uma camisa em tons de violeta. Tons de azul predominam em sua face e na região do seu cabelo. A princípio, não há pistas sobre o seu gênero. Há indícios sobre a sua idade, posto que se insinuam rugas junto aos seus olhos. A pessoa olha para a direita, em direção a algo que não se vê. Atrás dela, em último plano, observam-se os tons de amarelo, vermelho, laranja e laranja-avermelhado que formam as nuvens e constituem um céu que ocupa dois terços da imagem. O sol, uma parte do sol, mostra-se rente à terra marrom.

A descrição e a análise da pintura *Nise da Silveira* (2020), apresentadas anteriormente, suscitam algumas interpretações. Inicialmente acerca do título da imagem: um nome próprio. O título indica de antemão o tema sobre o qual a obra artística se ocupa. Ele trata aqui da apresentação de uma mulher. Ao se conceber a tela em diálogo com as pinturas da série de que faz parte, aprofunda-se tal interpretação, já que em *Mátria Livre* (Anexo A) as produções visuais se destacam por títulos associados a nomes femininos. É possível mencionar alguns deles: *Margarida Alves* (2020), *Berta Cáceres* (2019), *Guadalupe Campanur Tapia* (2021), *Lara Kruger* (2021) e *Juana Azurduy* (2019).

Depreende-se, pelas medidas da obra pictórica (1,60 m x 1,20 m), ou seja, por meio da relação entre a altura e o comprimento dos seus limites exteriores, que a tela utilizada tem formato retangular e se encontra disposta na vertical. A forma é um dos elementos da composição visual. Face à afirmação, torna-se necessário considerar a orientação do suporte do quadro estudado. O

suporte vertical remonta às fotografias de retrato. Nesse sentido, sugere o assunto da produção artística: uma pessoa. A verticalidade do material visual permite destacar a figura humana, o que faz com que a paisagem em seu entorno não seja tão significativa. Em uma situação compositiva de tal natureza, os elementos representados se associam à personalidade retratada ao invés de cumprirem uma função narrativa. A disposição vertical do suporte da pintura estabelece um vínculo entre a pessoa e os objetos junto dela, distinto do que ocorre em uma tela posicionada na horizontal. Pode-se afirmar, então, que os componentes da imagem estudada, figuras humanas e animais, remetem ao mundo da mulher representada, a qual já se identifica, pelo título, que é Nise da Silveira (1905-1999).

No que corresponde ainda aos limites externos da obra, o tamanho é um elemento que merece atenção, visto que há informações sobre ele no site da artista, as quais se encontram junto àquelas relacionadas ao título e ao ano de elaboração da tela. O tamanho, no que se relaciona a uma ferramenta de composição visual, pode ser concebido de duas maneiras. Em uma delas é possível pensar sobre o suporte no qual é realizada a pintura e a sua relação com um hipotético local de exposição, bem como o seu impacto diante da estatura de um possível espectador. Cabe aqui a ênfase a um dos componentes da dimensão da obra: a altura (1,60 m). Vale o destaque porque as medidas indicam o caráter monumental do quadro, dado que a sua altura é a mesma que a de uma pessoa de 1,60 m. Também porque evidenciam que a tela ocuparia o espaço de um pouco mais da metade de uma parede residencial, o que configura algo em torno de 3 m de altura. Diante de tais constatações, pode-se dizer que haveria a imponência da imagem sobre um suposto espaço expositivo e sobre um provável espectador, o que conferiria notoriedade à pintura e à mulher retratada.

O título da pintura, a orientação vertical do suporte e o tamanho da tela indicam que a obra retrata uma mulher que possui uma história de vida marcada por eventos importantes. Caso o seu nome não soe familiar à primeira vista, instiga a curiosidade: quem é Nise da Silveira? Os elementos formais da pintura permitem identificar a retratada, de forma particular o tamanho. Com respeito ao tamanho, compreende tanto as relações estabelecidas do quadro com o ambiente externo a ele quanto as relações entre os componentes que constituem a imagem. Sobre os elementos que aparecem na obra estudada, observa-se que há desproporcionalidade na representação da pessoa em segundo plano, posto que se encontra retratada em tamanho maior. A sua face e o seu torso ocupam quase toda a extensão dos limites físicos do material visual. Como consequência, a imponência diante das demais figuras humanas identifica Nise da Silveira. Do mesmo modo, o fato de que dela se vê apenas o rosto e uma parte do tronco, o que caracteriza a representação humana no gênero pictórico do retrato.

A cor também sugere quem é Nise da Silveira na representação visual. No entanto, antes de demonstrar como ela é utilizada na pintura, faz-se fundamental recordar que as cores predominantes da imagem são os tons de vermelho, amarelo, laranja, azul e violeta, o que significa dizer que é uma composição de cores complementares. Uma composição de matizes que se opõem no círculo cromático de cores, dado que o azul se opõe ao laranja e o violeta ao amarelo. As cores contrastantes entre si permitem que uma obra se sobressaia em meio a outras e que elementos que a constituem sejam enfatizados, já que o seu uso reveste de força expressiva as composições visuais. Dessa forma, as telas de *Mátria Livre* (Anexo A) não se impõem somente devido ao seu tamanho monumental, uma vez que ainda são evidenciadas pelo uso de matizes complementares. Diferente do que ocorre quando se opta por cores análogas. Acerca das cores que se encontram próximas umas das outras no círculo cromático, atribuem características de estabilidade e harmonia ao que é retratado, sobretudo em razão de que são pouco contrastantes entre si.

Na obra artística estudada, as cores opõem a pessoa que se encontra no plano intermediário da pintura ao céu que constitui parte do cenário onde se situam as outras figuras humanas do quadro. Os tons predominantemente azuis do rosto da pessoa do segundo plano e os tons de violeta da sua roupa contrastam aos tons de laranja e amarelo do céu do terceiro plano da imagem, visto que são matizes complementares entre si. O mesmo ocorre com relação à saturação da cor. No que diz respeito à intensidade do matiz, também antagoniza os dois elementos, posto que as cores do fundo da tela se mostram mais saturadas do que as utilizadas na composição da personagem retratada. Novamente, nota-se o destaque à personalidade representada em segundo plano, conferido tanto pelas relações de oposição de tamanho entre os componentes da imagem quanto pela concentração de cores contrastantes na área em que ela aparece.

Ademais, há duas evidências que permitem identificar a personagem principal retratada. Uma delas se apresenta no primeiro plano da imagem, especificamente na representação dos cavaletes de pintura, já que as linhas diagonais que os constituem apontam para a figura humana em segundo plano, isto é, para Nise da Silveira. O outro indício também aparece no primeiro plano da obra, particularmente na representação de uma das mulheres, aquela que é vista de costas ao segurar uma paleta de tintas e um pincel nas mãos. A posição de sua cabeça insinua que pinta em um quadro uma modelo que se situa em um plano intermediário. Contudo, o conteúdo da sua tela, ou seja, o retrato feminino, parece não corresponder às feições da pessoa para quem ela olha. Tal interpretação instiga a pensar sobre as relações dos demais elementos da imagem com Nise da Silveira. Faz sentido destacar que a mulher em primeiro plano olha em

direção a ela, o que ocorre enquanto as outras supostas figuras femininas se mostram concentradas em suas pinturas. A disposição dos cavaletes das mulheres constitui um semicírculo, o que indica que quase todas se encontram voltadas para o centro da imagem e de costas para Nise da Silveira. Vê-se um gato na área central do círculo formado por elas. Ele parece servir de modelo para a pintura dos quadros. Ao menos para algumas pessoas, dado que não se enxerga o tema de suas telas.

Sobre os animais, é adequado dizer, em comparação aos demais componentes da imagem, que são representados de maneira desproporcional, o que os vincula à mulher do segundo plano da pintura. A associação se deve a semelhanças nos modos de representação dos elementos mencionados. Em outras palavras, relaciona-se ao fato de que são retratados de forma desarmônica. Consequentemente, os animais são capazes de elucidar sobre a vida de Nise da Silveira. De modo similar, a atividade de pintura que é realizada em primeiro plano, uma vez que por intermédio dela se infere que uma das figuras femininas olha para Nise da Silveira enquanto pinta a sua tela, o que conecta a ação artística à personagem principal retratada.

Antes de prosseguir, considera-se necessário apresentar a personagem principal retratada. Importa destacar que Nise da Silveira foi uma importante psiquiatra brasileira. Da mesma forma, vale evidenciar que foi a única mulher diplomada de sua classe durante a graduação, curso superior que concluiu no ano de 1926 na Faculdade de Medicina da Bahia. Faz-se coerente a menção ao assunto da monografia de Nise da Silveira: mulheres infratoras. A trajetória pessoal e profissional da médica permite reconhecer duas situações. A primeira delas se relaciona com o seu protagonismo em um período histórico em que as mulheres não acessavam profissões que não fossem estritamente ligadas ao cuidado de pessoas, o que, na área da saúde, destinava-as à enfermagem. A segunda circunstância corresponde ao interesse da psiquiatra, desde o início de sua prática clínica, à condição psíquica e social de mulheres invisibilizadas pela sociedade brasileira.

A história de vida de Nise da Silveira se associa à experiência do cárcere. Nesse sentido, o encarceramento não foi apenas a temática de sua monografia, uma vez que a médica foi afastada da prática da profissão e viveu na clandestinidade em razão de sua própria prisão, o que ocorreu durante a ditadura de Getúlio Vargas (1882-1954)⁹⁶, especificamente no ano de 1936.

⁹⁶ O Projeto Ocupação Itaú Cultural produziu um significativo material biográfico sobre Nise da Silveira. Os estudos publicados foram consultados para precisar as datas informadas neste texto. As informações podem ser acessadas em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/nise-da-silveira/nise/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Na década de 1940, ao retomar o exercício da medicina, foi admitida no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, hospital situado no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Em 1946, ao criar ateliês de arte na instituição, opôs-se aos tratamentos convencionais administrados, já que a sua abordagem terapêutica era alicerçada na arteterapia, o que a distanciava dos procedimentos médicos comuns à época, como aqueles que envolviam eletrochoques e confinamentos. No ano de 1952, a atuação de Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II levou à fundação do Museu de Imagens do Inconsciente. Atualmente, o local abriga as produções artísticas dos clientes⁹⁷ da psiquiatra e comporta um núcleo de pesquisa na área de saúde mental⁹⁸.

Nise da Silveira pode ser considerada a pioneira nas pesquisas que vinculam arte e saúde mental no Brasil, bem como a precursora na administração de atividades terapêuticas com animais, os quais carinhosamente chamava de coterapeutas. A paixão da médica por eles, particularmente por pequenos felinos, fica nítida ao se ler as distintas entrevistas de sua biografia. Nelas são mencionados os inúmeros gatos que viviam em seu apartamento. A terapeuta até mesmo escreveu um livro sobre os animais, intitulou-o *Gatos, a emoção de lidar* (1998). Na obra intelectual, a psiquiatra abordou a sua prática médica com os coterapeutas no Centro Psiquiátrico Pedro II. Do mesmo modo, tratou de temas que vão desde a demonização dos gatos no cristianismo ao seu simbolismo nos sonhos e nos contos de fadas. O livro foi uma genuína homenagem aos seus animais de estimação, visto que eles aparecem nos textos e nas fotografias que integram a publicação.

Os aspectos biográficos levantados sobre a médica auxiliam na compreensão da obra artística estudada, o que explica o motivo pelo qual foram apresentados. Até então, duas constatações haviam sido possíveis. Com efeito, apenas se identificou Nise da Silveira na representação visual, assim como se inferiu que alguns elementos da imagem remetem ao mundo da personagem principal retratada. Face à história pessoal e profissional da psiquiatra, compreende-se a maneira como os objetos representados se relacionam a ela e a forma como contam a sua história. Dessa maneira, mantém-se a defesa da ideia de que o retrato feminino que aparece na tela de uma mulher não corresponde às feições de Nise da Silveira, pois a face retratada não condiz com a figura humana que a mulher observa e que parece servir de inspiração para o seu quadro. O gato tampouco serve de referência para as pinturas das outras

⁹⁷ Nise da Silveira utilizava a palavra cliente ao se referir a seus pacientes. A psiquiatra acreditava que o termo paciente indicava a passividade de quem estava sob algum tipo de tratamento psíquico.

⁹⁸ O site do Museu de Imagens do Inconsciente encontra-se disponível em: <http://mii2.hospedagemdesites.ws/#nise-da-silveira>. Acesso em: 11 abr. 2022.

peças representadas. Neste momento sequer se pode assegurar que há um modelo a ser observado por elas. Tais interpretações se devem ao fato de que agora se sabe o papel da arte e dos coterapeutas na prática médica de Nise da Silveira. Os recursos terapêuticos eram utilizados a fim de o cliente acessar as próprias emoções. Em vista disso, crê-se que a subjetividade seja o provável assunto das telas das mulheres que se situam no primeiro plano da imagem. Em outras palavras, argumenta-se que a figura feminina que olha para Nise da Silveira pinta a si mesma.

Aqui implica considerar a presença do *glitch*⁹⁹ em *Nise da Silveira* (2020), dado que o efeito visual aparece na face das mulheres do primeiro plano do quadro, particularmente em rostos que se mostram desfigurados e irreconhecíveis. Por efeito da leitura imagética realizada até o momento, interpreta-se que as figuras femininas da imagem são a representação pictórica dos pacientes de Nise da Silveira. A constatação se faz possível ao se perceber a simulação do erro digital em outros trabalhos artísticos de Marcela Cantuária, já que se observa o uso do recurso para retratar a imagem de sujeitos que não se adequam às normas da sociedade. O entendimento se torna igualmente plausível ao se conhecer as críticas de Nise da Silveira aos mecanismos de controle social e às medidas de “correção” de determinados desvios, sobretudo a sua rejeição aos tratamentos médicos ofertados na época às pessoas em sofrimento psíquico. Na pintura estudada, a emulação da falha de computador serve como artifício estético. Ela permite representar o rosto daqueles cujo comportamento era socialmente indesejável, uma vez que é utilizada para retratar a face dos clientes da psiquiatra brasileira.

No início deste estudo, afirmou-se que a obra *Nise da Silveira* (2020) possuía como tema principal uma personalidade feminina, o que se depreendeu pelo título da pintura. Entretanto, no transcorrer de uma leitura mais atenta, concebe-se que a produção visual aborda, na verdade, o legado de uma mulher, o de Nise da Silveira. Essa compreensão se deve a alguns fatores. Dentre eles, o fato de a psiquiatra aparecer no plano intermediário da imagem, o que significa dizer que ela se encontra retratada entre as mulheres que pintam – as quais se supõe que sejam a representação de suas clientes – e o horizonte retratado, logo, entre o primeiro e o terceiro planos do quadro. Por meio da imponente face de Nise da Silveira, institui-se uma relação entre os planos da imagem e os tempos e eventos históricos. Dito em outros termos, estabelece-se um vínculo entre o passado e o futuro. Diante do exposto, quer-se evidenciar que os feitos da vida da médica – retratados no primeiro plano da tela – ainda servem de inspiração, o que fica subentendido no cenário que se mostra em último plano. Uma percepção que se associa aos simbolismos atribuídos

⁹⁹ O termo é apresentado no texto introdutório deste capítulo.

na cultura ocidental às representações visuais em que se pode ver o horizonte, visto que remetem à ideia de iminência.

Um segundo fator confirma que a produção visual trata do legado de Nise da Silveira: a forma circular que aparece na parte inferior da tela. A princípio, ela se mostra alheia ao que acontece no cenário representado. No entanto, revela, através de uma espécie de transparência, o que há nos outros planos da imagem. Insinua que os três planos do quadro se interpenetram. Em consequência, sugere o diálogo entre os distintos tempos históricos. A forma circular também se assemelha a uma lente fotográfica ao enquadrar o horizonte, o que sustenta a ideia de que se aborda a trajetória política e intelectual de Nise da Silveira. O conceito de “legado” permite pensar em possibilidades, ao menos ao nível da pintura. Tal entendimento fica implícito em um elemento específico da imagem, igualmente emoldurado pela forma circular. Diz respeito ao pôr do sol, uma vez que a sua representação reveste a obra artística de qualidades simbólicas, as quais se encontram vinculadas às concepções de utopia e transformação social. A interpretação se torna pertinente ao se considerarem as noções artísticas ocidentais, idealistas e românticas, presentes em obras fílmicas e pictóricas que retratam o entardecer. Aqui o uso da luz natural para a iluminação interna da pintura é apropriado, o que significa afirmar que Nise da Silveira foi retratada mediante a luz do sol e não em um ambiente iluminado artificialmente. O recurso estético contribui para a atmosfera poética da cena, em virtude do momento do dia representado na tela. Expresso de outro modo, em razão da luminosidade singular de um final de tarde.

Há ainda outros aspectos a se observar. Um deles: a proporção do céu. Ele ocupa dois terços da imagem, o que demonstra que a ênfase é concedida a ele em relação à representação da terra, local em que se vê as mulheres com os cavaletes. O céu também se constitui por cores quentes, as quais se opõem às cores frias do rosto de Nise da Silveira, o que indica que há a contraposição dos tons de laranja, vermelho e amarelo aos tons de azul e violeta. No que se refere à temperatura do matiz, corresponde às percepções físicas e sensoriais de calor ou de frio. Sendo assim, a temperatura da cor remete a efeitos perceptivos, o que confere à obra conteúdos simbólicos. Na pintura estudada, as cores quentes atribuem ao céu características associadas às ideias de vitalidade e dinamismo. Subentende-se, ao se levar em conta o fato, que Nise da Silveira empreendeu ações grandiosas e respeitáveis, já que o céu descrito compõe o horizonte que simboliza o legado da psiquiatra. Com relação aos matizes frios e não tão saturados, outorgam à médica atributos relacionados à ausência de vitalidade e vigor físico, da mesma forma que as rugas visíveis em sua face. A maneira como se mostra retratada denota a fragilidade de sua vida e alude à sua morte.

Além do mais, crê-se que o sistema ocidental de escrita e leitura de textos é transposto à leitura de produções visuais, ao menos em alguma medida. Na presença de um desenho ou de uma pintura, a leitura ocorre da esquerda para a direita. Em vista do modo como os olhos humanos percorrem as imagens, concebe-se que Nise da Silveira sai de cena. Supõe-se que ela se move para fora do espaço do quadro. A compreensão se relaciona à percepção de como o rosto da médica é retratado, uma vez que ele aparece de perfil.

Em sentido oposto, vê-se um menino sobre uma águia. A criança também se encontra representada de perfil. Ao contrário da psiquiatra, entra em cena. O menino aparenta voltar de algum lugar, o que indica um percurso percorrido. Na verdade, a forma como é retratado sugere a ideia de uma vida inspirada nas ações de Nise da Silveira. Tais constatações se aliam à nítida diferença de idade entre as duas figuras humanas, o que corrobora a noção de que o legado de Nise da Silveira é o tema da pintura estudada. Contudo, seria mais conveniente argumentar que a obra possibilita uma interpretação associada à necessidade do resgate da história e da memória das mulheres. A esse respeito, cabe evidenciar que o Presidente da República vetou o Projeto de Lei (PL) nº 9262/17. Diante do fato apresentado, quer-se destacar que o chefe do Estado brasileiro se opôs ao dispositivo que pretendia incluir o nome de Nise da Silveira no *Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria*¹⁰⁰. O veto de Jair Bolsonaro foi justificado sob a alegação de que o PL era contrário ao interesse público, igualmente sob o pretexto da impossibilidade de se comprovar a contribuição da médica para a sociedade brasileira¹⁰¹.

4.1.2 As três idades de Elizabeth Teixeira

Uma segunda produção artística se torna objeto empírico desta dissertação (Figura 15). No que se refere à pintura estudada, cabe informar o seu título: *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021); seu ano de produção: 2021; suas dimensões: 150 cm x 200 cm; e a técnica empregada em sua elaboração: acrílica sobre tela. Trata-se de uma representação visual bidimensional. Vale ressaltar que é uma pintura figurativa da artista brasileira Marcela Cantuária. O contato com a obra *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021) ocorre à distância, o que limita a presente investigação no que diz respeito à identificação das texturas do quadro.

¹⁰⁰ A respeito do *Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria*, ver: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2023/03/conheca-os-herois-e-as-heroínas-da-patria>. Acesso em: 15 nov. 2022.

¹⁰¹ O veto à proposta de lei foi publicado no Diário Oficial da União do dia 25 de maio de 2022. Pode ser acessado em: <https://static.poder360.com.br/2022/05/veto-bolsonaro-nise-da-silveira-livro-dia%CC%81rio-oficial-da-uniao.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2022.

Figura 15 – Marcela Cantuária, *As três idades de Elisabeth Teixeira*, 2021; acrílica sobre tela, 150 cm x 200 cm



Fonte: <https://www.marcelacantuaria.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Na obra artística apresentada (Figura 15), intitulada *As três idades de Elisabeth Teixeira* (2021), são representados os seguintes elementos: foices, enxadas e troncos de árvores, além de 15 figuras humanas e uma marreta. Também se vê a presença de céu, nuvens e vegetações, bem como a inscrição: “Marcada para viver”.

No primeiro plano da imagem, ao centro, mostra-se uma das figuras humanas. Assemelha-se a um homem. Ele aparece retratado de perfil e apenas o seu tronco e o seu rosto são visíveis. Os seus braços se encontram flexionados e com as duas mãos ele segura uma marreta. A posição dos seus membros superiores e a suposta ferramenta que manipula insinuam que realiza uma atividade laboral, do mesmo modo que a inclinação da sua cabeça e do seu torso. O seu corpo e o provável instrumento de trabalho são representados em tons de verde.

No mesmo plano, à direita da imagem, e, conseqüentemente, à direita da hipotética figura masculina, são representadas cinco pessoas. Duas pessoas se encontram de pé e usam vestidos verdes. As suas baixas estaturas permitem supor que são crianças, ou melhor, meninas.

À direita das duas, também em pé, vê-se uma outra figura humana. Parece ser mais velha que as supostas meninas, dada a sua altura em relação à delas. Veste uma saia até a altura dos joelhos, o que indica, assim como a sua estatura, que se trata de uma adolescente. Mostra-se recostada em uma espécie de moldura que enquadra a cena retratada. Ela e as demais figuras humanas são representadas majoritariamente em tons de verde, da mesma forma que o homem descrito. Nota-se, pela inclinação da cabeça, que elas olham para ele ou para as outras pessoas posicionadas à esquerda do primeiro plano do quadro.

Ainda à direita da imagem, atrás das meninas e da adolescente mencionadas, duas figuras humanas são representadas. Uma delas, uma provável personagem feminina, encontra-se de pé, tem os cabelos curtos e usa um vestido comprido. Ela segura alguém em seus braços. A pessoa em seu colo se mostra coberta por um tecido branco e em sua boca se vê uma chupeta. Ao que tudo indica, são mãe e filho. Ambos olham para o chão e, assim como as demais pessoas referidas, são retratados em tons predominantemente verdes.

À esquerda da imagem e do suposto homem, são retratadas seis pessoas. Uma delas, vê-se de pé. Aparenta ter pouco cabelo. Veste uma camiseta de manga curta e se mostra com uma das mãos no bolso. Ela olha para trás, em direção a outras quatro figuras humanas retratadas. Ao seu lado esquerdo, uma segunda pessoa aparece em pé. Tem os cabelos igualmente curtos. Encontra-se com o tronco nu e com os dedos na boca. Olha para a esquerda, para algo que não se vê. Ao que parece, as duas são crianças. Dito de outro modo, supõe-se que são dois meninos.

Atrás das duas crianças, em pé, vê-se um suposto homem. Ele é mais alto que as demais figuras humanas representadas ao seu redor. Tem o cabelo curto. Veste uma calça larga, além de uma camisa de manga longa. Nota-se, pela posição de seu corpo, que se curva em direção a outros sujeitos de menor estatura, os quais provavelmente são seus filhos ou seus irmãos mais novos. Uma dessas pessoas, aparentemente um menino, em pé, à sua esquerda, segura o seu braço. A criança usa roupas brancas e, assim como o adulto, tem o cabelo curto. O menino olha para a direita, para algum elemento que não se mostra visível a quem se encontra diante da imagem.

À direita do último homem mencionado, outra criança aparece retratada, provavelmente um menino. Ele se encontra em pé. Aparenta ter pouco cabelo e veste uma camiseta de manga curta. Parece estar escondido atrás de seu pai ou de seu irmão, de modo que somente uma parte do seu rosto e do seu corpo são visíveis. O menino olha para frente, em direção a outra criança. Atrás dele, em pé, mais uma pessoa é representada. A figura humana se mostra mais alta que ele e mais baixa que o homem que os acompanha. Olha igualmente para a frente. Observa o espectador da obra. Não se pode identificar se veste uma camisa ou um vestido, tampouco se

tem o cabelo curto ou se ele se encontra preso. Não se pode supor seu gênero. Ela, assim como as demais figuras humanas descritas e analisadas, surge representada, tanto em seu corpo como em suas roupas, em tons predominantemente verdes. Na verdade, de acordo com o círculo cromático, em tons de azul-esverdeado.

No centro da tela, ainda em primeiro plano, veem-se alguns troncos de árvores cortados. Aparecem posicionados atrás da suposta família retratada. Encontram-se empilhados e dispostos na diagonal. Ao se comparar os troncos de árvores com os demais elementos da imagem, nota-se que são representados de maneira desproporcional. Surgem três faces supostamente femininas sobrepostas a eles, igualmente desproporcionais. Uma delas aparece de frente. Parte do torso da pessoa retratada fica visível. Percebe-se que veste uma roupa branca. Tem o cabelo curto e negro. Sorri. Olha para a mulher e para as crianças que se situam à direita da imagem. Outra hipotética figura feminina se mostra representada acima dela. A segunda mulher se revela de perfil, com o rosto orientado para a esquerda da imagem. Apresenta o cabelo negro, assim como a pessoa referida anteriormente. As suas feições insinuam que se trata de uma pessoa mais velha, em comparação com a primeira mulher mencionada. Na parte superior, em uma posição mais elevada, surge a terceira figura feminina. A mulher sorri. Tem os cabelos brancos e usa óculos. A sua face se mostra levemente de perfil, ligeiramente orientada para a direita. Aparece ser mais velha que as outras duas personagens. As três aparecem representadas em tons de violeta e violeta-avermelhado, da mesma forma que os troncos das árvores que se encontram atrás delas.

No segundo plano da pintura, percebe-se que a vegetação se encontra retratada nos seguintes tons: azul, azul-esverdeado, verde e amarelo-esverdeado. Apresenta-se composta por linhas curvas bem delineadas. Tais elementos constituem o que se assemelha a uma colina. Atrás dela, em último plano, sob um céu vermelho, vê-se a sombra de inúmeras enxadas e foices. As hipotéticas ferramentas de trabalho surgem em pé. Aparecem levantadas para o alto, o que sugere a presença de pessoas junto a elas. Em torno das figuras humanas e do cenário retratados, observa-se uma moldura de quadro fictícia. É representada em tons de violeta e violeta-avermelhado. Nela, vê-se a frase: “Marcada para viver”. A expressão é grafada em letras maiúsculas.

A obra *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021) permite uma interpretação distinta da que foi feita em *Nise da Silveira* (2020), visto que o título da tela não se mostra composto somente por um nome próprio – apesar de identificar a figura feminina retratada. Aqui o título evidencia eventos particulares e significativos da vida da mulher representada. Diante da pintura, não cabe simplesmente indagar: quem é Elizabeth Teixeira? Logo, faz sentido

perguntar: o que houve com Elizabeth Teixeira?

Os limites exteriores do material visual, ou seja, o formato do suporte e o modo como se encontra orientado, também proporcionam uma interpretação distinta. Nota-se, ao se considerar as medidas da obra artística estudada (150 cm x 200 cm), especificamente por meio das relações que se estabelecem entre a altura e o comprimento da sua superfície, que a tela tem formato retangular e se apresenta disposta na horizontal. Diferente do que ocorre em *Nise da Silveira* (2020), já que o suporte retangular se apresenta na vertical. A forma corresponde a um recurso de composição visual. Nesse sentido, a verticalidade ou a horizontalidade dos quadros não deve ser ignorada.

Em *Nise da Silveira* (2020), a figura feminina é evidenciada. No que diz respeito aos outros elementos representados na obra visual, associam-se à retratada. Na verdade, eles a apresentam. Vale mencionar que essas conclusões se relacionam com a observação do uso do suporte vertical. O suporte horizontal de *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021) permite distinto modo de interpretação, dado que a orientação da tela possibilita situar a figura feminina em meio a determinados acontecimentos, o que confere características de temporalidade à cena observada – ideia presumível ao também se considerar o título do quadro. Na tela horizontal, os componentes representados se mostram dispersos, o que favorece a percepção de narrativas e sequências de ações.

O suporte da obra poderia ser associado ao número considerável de figuras humanas representadas, já que a horizontalidade contribui para a distribuição equilibrada dos elementos no espaço da tela. Um modo de representar que se assemelha à estética dos antigos retratos de família, visto que não eram realizados na vertical, o que se justifica em virtude da quantidade de membros do grupo familiar a serem fotografados ou pintados. Não se observa, no entanto, o uso do recurso em *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021). Os seres não se encontram ordenados em pose habitual de registro pictórico ou fotográfico, uma vez que não aparentam estar diante de um fotógrafo ou na presença da autora da pintura. Na realidade, eles se mostram com olhares dispersos. Olham para distintos objetos e em diferentes direções. Exceto uma pessoa, à esquerda da tela, que supostamente direciona o seu olhar ao espectador da obra. Em vista disso, identificam-se os inúmeros interesses visuais dos que aparecem na cena observada. Ademais, vê-se que ocorre uma ação em primeiro plano, sugerida pela posição dos braços do homem do centro da imagem, bem como pelo instrumento de trabalho posicionado junto a ele. Tais constatações confirmam a hipótese inicial sobre o material visual. Comprova-se que a horizontalidade do suporte confere atributos narrativos à pintura.

No que concerne ainda aos limites externos da representação artística, o tamanho se

torna um componente que merece atenção, em virtude das características monumentais do suporte em que foi realizada a pintura. Diante dos dados obtidos no site da artista sobre o tamanho, supõe-se o impacto visual da obra, uma vez que as medidas da tela se mostram similares às de *Nise da Silveira* (2020). A produção visual mede 150 cm de altura e 200 cm de comprimento, o que significa dizer que a sua altura também se iguala à estatura média de um adulto brasileiro. Face às informações apresentadas, pode-se verificar que as dimensões provavelmente contribuem para o destaque da pintura em espaços expositivos, o que depende do modo como se apresenta exposta, bem como da presença ou não de outras obras no local que possam influir sobre ela.

Infere-se, assim como na maioria das pinturas da série *Mátria Livre* (Anexo A), que há o predomínio da imagem sobre o espectador, dado que há a imponente do material visual sobre ele, especialmente em razão do tamanho do suporte da obra. A tela de grandes dimensões em *Nise da Silveira* (2020) conferiu notoriedade à mulher retratada, o que agora permite, em *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021), destacar uma história contada sob a perspectiva de uma personagem feminina.

A que se deve a afirmação? Por que são acontecimentos narrados supostamente por uma mulher? Faz-se fundamental localizar Elizabeth Teixeira (1925-presente) na imagem para responder às perguntas. A fim de encontrá-la, retomam-se definições acerca da linguagem visual, em particular sobre o tamanho, um dos recursos mobilizados para a composição da produção artística. O tamanho havia sido apresentado apenas no que diz respeito às relações instituídas entre a tela e o ambiente externo a ela. No entanto, neste momento, concebe-se o tamanho em termos das relações estabelecidas entre os componentes internos à pintura. Com tal intuito, evidencia-se a desproporcionalidade presente no primeiro plano da obra, de modo especial nos três rostos femininos, uma vez que eles se mostram maiores que os demais. A desarmonia permite identificar Elizabeth Teixeira nas três grandes faces retratadas, já que se observa o uso do recurso em *Nise da Silveira* (2020), sobretudo no que se refere à representação da protagonista do quadro.

O título da tela também auxilia na identificação de Elizabeth Teixeira, posto que sugere o assunto da pintura. A temática da obra se encontra relacionada a três momentos ou eventos da vida de uma mulher, os quais se mostram simbolizados nas três faces desproporcionais do primeiro plano do quadro. A associação se torna possível ao se considerar a maneira como as três mulheres aparecem representadas, já que a feição de cada uma delas sugere uma idade diferente, o que se deve às formas mais ou menos angulosas de cada um dos rostos, também devido à cor do cabelo e do uso de óculos. Além disso, vê-se que as figuras femininas olham para distintas e

opostas direções, o que evidencia as inúmeras experiências vividas por Elizabeth Teixeira.

Ao se localizar Elizabeth Teixeira em meio a outras figuras humanas, entende-se por que a obra de Marcela Cantuária confere notoriedade a uma narrativa. Compreende-se por qual motivo se afirma que a pintura trata de uma história narrada por uma determinada mulher. Contudo, o entendimento não se refere somente ao fato de que se identifica a personagem feminina que narra os acontecimentos. Diz respeito também à percepção das cores que foram utilizadas na representação de cada um dos componentes da imagem. Desse modo, é necessário considerar que Elizabeth Teixeira surge retratada em tons de violeta e violeta-avermelhado, o que indica que se encontra representada com os mesmos matizes que a suposta moldura que enquadra a cena observada. Usa-se o termo “suposta” porque ela se mostra como objeto simulado. Ela configura uma representação de uma moldura.

Sobre as cores da fictícia moldura e das três faces de Elizabeth Teixeira, pode-se dizer, em vista de que se mostram matizes de mesmo tom, que instituem relações de semelhança, o que assinala que a cor associa os elementos da imagem. Ela vincula a moldura aos três rostos. Ao se considerar os efeitos de tal associação e os atributos de uma moldura, concebe-se que os eventos retratados se conectam à visão particular de mundo de Elizabeth Teixeira.

Na moldura, vê-se uma frase grafada em letras maiúsculas. Nela se pode ler: “Marcada para viver”. A expressão alude ao nome de um dos filmes do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho (1933-2014), de forma particular ao título do documentário *Cabra marcado para morrer* (1984)¹⁰². As palavras aparecem escritas em tons de azul-esverdeado, os mesmos matizes que são utilizados para representar as demais pessoas que se encontram no primeiro plano da imagem. Nota-se que a cor novamente associa os elementos na pintura. Aqui ela vincula a frase da moldura às figuras humanas, do mesmo modo que relaciona as figuras humanas umas às outras. A partir de tais compreensões, pergunta-se a respeito das relações entre as pessoas retratadas e a história contada por Elizabeth Teixeira.

Supõe-se que as pessoas que se encontram retratadas em primeiro plano constituem uma família. A princípio, pela nítida disparidade de idade entre elas, uma vez que são representadas em diferentes tamanhos, o que não indica que haja uma desproporcionalidade ou desarmonia que as oponha, pelo contrário, a discrepância de tamanho sugere que elas apenas têm distintas estaturas.

Deduz-se que se trata de um núcleo familiar pela presença de adultos e crianças na cena observada. Claro, não somente por essa razão. Com efeito, a suposição faz mais sentido ao se

¹⁰² Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/129786>. Acesso em: 06 jul. 2022.

constatar o modo como cada uma das pessoas surge representada, já que a diferença de idade entre os personagens não garante que sejam uma família. Nesse sentido, nota-se que uma mãe aparece retratada no primeiro plano da pintura, uma vez que há uma mulher que segura um bebê em seu colo, à direita da tela. O recém-nascido parece não ser a única criança da imagem, veem-se várias outras, o que indica a prevalência de retratados não adultos. Outro dado da obra confirma a hipótese de que se representa uma família, ele se associa justamente às crianças, particularmente com aquelas que se localizam à esquerda da imagem. As crianças aparentam uma relação de proximidade com uma pessoa mais alta do que elas, situada também à esquerda do quadro. De acordo com tal compreensão, depreende-se que a figura humana de maior estatura é o irmão mais velho, sobretudo ao se considerar a sua altura e a posição de seu corpo, o qual se encontra curvado em direção às crianças. Identifica-se que se estabelece um contato visual entre o adolescente e seus irmãos. O contato também é físico, visto que um dos meninos, à sua esquerda, segura em seu braço. Vê-se ainda uma troca de olhares entre dois de seus irmãos mais novos.

Constata-se a presença de relações de afeto entre as pessoas que aparecem na imagem. Diante do fato, afirma-se que as figuras humanas são integrantes de uma mesma família, o que se sustenta ao se considerar a evidente diferença de idade entre os retratados e as retratadas. Compete lembrar que a observação do uso da cor também havia possibilitado tal interpretação, já que se percebe o uso de matizes similares para a representação de diferentes membros do núcleo familiar de Elizabeth Teixeira.

Por que se afirma que a família representada é a de Elizabeth Teixeira? A afirmação tem relação com o matiz. A cor, além de indicar que há uma família retratada em primeiro plano, vincula a frase da moldura a ela, visto que tons de azul-esverdeado compõem ambos os elementos. Conseqüentemente, a expressão “Marcada para viver” comunica algo sobre o núcleo familiar de Elizabeth Teixeira, da mesma maneira que informa sobre o filme de Eduardo Coutinho, já que a frase remete ao título de sua obra cinematográfica. Cabe dizer que o estudo dos elementos compositivos da tela *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021) permite a interlocução com o documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), o que aprofunda de maneira significativa a leitura visual da obra.

Faz-se necessária a apresentação do longa-metragem *Cabra marcado para morrer* (1984), uma vez que esta pesquisa relaciona a obra fílmica à pintura estudada. Sobre o audiovisual de Eduardo Coutinho, evidenciam-se duas informações. Uma delas se refere ao início das filmagens em 1962. Em verdade, associa-se com a interrupção abrupta das gravações do documentário em 31 de março de 1964, em vésperas da instauração do regime militar brasileiro. É importante

destacar que os militares apreenderam as filmagens e o roteiro do filme. Do mesmo modo, vale mencionar que os membros da equipe do diretor foram presos. Apenas parte do material visual foi recuperado, as imagens resgatadas se encontram presentes na versão final do filme.

A segunda informação a se salientar diz respeito à temática do documentário, já que em um primeiro momento se mostrou correlacionada ao assassinato do líder da Liga Camponesa de Sapé (PB), marido de Elizabeth Teixeira. Face à afirmação, pode-se dizer que a luta política de João Pedro Teixeira (1918-1962) pelos direitos dos trabalhadores rurais, bem como a sua morte, encomendada por latifundiários da Paraíba, foram os temas iniciais abordados pelo filme.

O projeto de *Cabra marcado para morrer* (1984) foi retomado somente em 1981, 17 anos depois de interrompidas as primeiras filmagens. Sobre os diálogos presentes nas cenas do documentário, revelam que a retomada das gravações foi possível em decorrência da reabertura política no País, apesar de o Brasil ainda estar sob um regime ditatorial. No segundo momento de produção do filme, Eduardo Coutinho reencontrou os antigos atores e reviu Elizabeth Teixeira. Atribui-se aos encontros o fato de o filme adquirir características documentais, em razão de que se encontra constituído por dois elementos: cenas filmadas na década de 1960 e entrevistas gravadas a partir de 1981. Infere-se que Eduardo Coutinho reconstruiu a história de vida de João Pedro Teixeira, não pela via da dramatização, como era a sua ideia inicial, mas sim mediante relatos pessoais, sobretudo os de Elizabeth Teixeira, já que ela se torna protagonista da obra cinematográfica.

No longa-metragem, João Pedro Teixeira foi associado à Liga Camponesa de Sapé, visto que foi apresentado como um dos dirigentes dos trabalhadores rurais da Paraíba. Da mesma forma, a imagem do líder foi vinculada à trajetória política e laboral progressiva, o que é evidenciado em trechos recuperados das filmagens da década de 1960, dado que eles constituem e compõem o documentário. A respeito da última afirmação, relaciona-se com a dramatização dos atores, particularmente com a atuação do homem que representou João Pedro Teixeira, posto que ele assumiu papel de trabalhador em um cenário que simula uma pedreira. As cenas dos operários com os seus instrumentos de trabalho aparecem sobrepostas às entrevistas coletadas em 1981, o que demonstra a participação de João Pedro Teixeira em sindicatos trabalhistas de Pernambuco.

Em duas horas de filme, é possível identificar alguns dos membros da família representada em *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021). A começar pela representação de João Pedro, ele é o homem que carrega a ferramenta de trabalho nas mãos. Elizabeth também se torna reconhecível, ela é a mulher que segura o recém-nascido nos braços. Identificam-se seis filhos do casal: João Pedro, o menino que aparece sem camisa; José Eudes, a criança com

as mãos no bolso; Marta, a figura humana posicionada atrás de João Pedro e José Eudes; Marinês, o bebê; Maria das Neves, a menina de vestido (a mais alta); e Marluce, a adolescente.

Com relação à representação dos membros da família, há, ainda, considerações a serem feitas. Uma delas se refere ao modo como o companheiro de Elizabeth Teixeira se encontra representado, posto que ele aparece entre dois núcleos de pessoas. A segunda observação compete ao fato de que o homem se mostra alheio ao que acontece na cena retratada. Face a tais características, percebe-se que a imagem de João Pedro Teixeira separa os membros de sua família em dois grupos: um à direita e outro à esquerda da tela. Uma forma de retratar que sugere a cisão de laços familiares. A interpretação se torna possível ao se relacionar a pintura estudada ao filme *Cabra marcado para morrer* (1984), uma vez que o documentário narra as incontáveis perdas vividas por Elizabeth Teixeira, de modo especial as decorrentes da atuação política de seu marido. A primeira ruptura foi com o pai, visto que ele nunca aceitou o seu casamento com João Pedro Teixeira. Posteriormente, a privação de liberdade, já que foi presa e perseguida ao assumir a liderança da Liga Camponesa de Sapé. Por fim, o afastamento dos filhos, dada a sua partida de Sapé/PB para São Rafael/RN.

Torna-se necessário lembrar o objetivo de Eduardo Coutinho de abordar e retratar a atuação política de João Pedro Teixeira no documentário. Nas primeiras filmagens de *Cabra marcado para morrer* (1984), a proposta foi concretizada mediante o uso da dramatização. Em um segundo momento de produção do filme, foi realizada por meio da coleta de entrevistas e do registro de depoimentos. Em linhas gerais, o projeto cinematográfico inicial foi bem-sucedido. Efetivamente, sofreu alterações, em especial na segunda fase de gravações, já que o diretor reviu Elizabeth Teixeira. Em 1981, Eduardo Coutinho investigou o paradeiro dos filhos da professora de São Rafael/RN, o que se encontra registrado nos 40 minutos finais do longa-metragem. Diante das cenas gravadas, descobre-se que Elizabeth Teixeira não recebia notícias de seus parentes. Igualmente se constata que ela morava no Rio Grande do Norte, lugar onde vivia de forma clandestina e sob a identidade de “Marta Maria da Costa”. Quanto aos filhos da educadora, o que se pode afirmar é que não sabiam que a mãe estava viva.

A separação de Elizabeth Teixeira dos filhos, abordada em *Cabra marcado para morrer* (1984), possibilita relacionar o filme à obra pictórica estudada. Permite determinada interpretação acerca das faces monumentais do primeiro plano da pintura, já que elas sugerem idades distintas. Os rostos aludem a três eventos da vida da retratada, dado o modo como são representados: orientados para diferentes e opostas direções. Um dos acontecimentos remonta ao período anterior à fuga de Elizabeth Teixeira e pode ser associado à face da mais jovem das mulheres, uma vez que ela sorri e observa uma figura feminina cercada por crianças. Outra

pessoa aparece acima dela. A segunda mulher se mostra com o rosto voltado para a esquerda da tela. Ela aparenta ser mais velha. A sua fisionomia se assemelha às feições de Elizabeth Teixeira que são vistas no filme, o que remete à época em que a professora vivia como Marta em São Rafael/RN. Em uma posição mais elevada, identifica-se a terceira mulher. Ela se apresenta com o rosto voltado para a direita da tela. Parece ser a mais velha das três. Possui um sorriso nos lábios e olha, assim como a mulher mais jovem, para a imagem de Elizabeth Teixeira em companhia dos filhos, o que lembra o reencontro da família retratada, aquele proporcionado pelo diretor Eduardo Coutinho.

Por último, evidenciam-se os elementos naturais que são retratados atrás das três faces de Elizabeth Teixeira. Em termos de proporção, a ênfase é conferida à representação da terra e do campo, diferente do que ocorre em *Nise da Silveira* (2020), tela em que o céu é destacado. Sobre a vegetação em segundo plano, é importante enfatizar que é composta por linhas curvas bem delineadas, o que sugere movimento e instabilidade. A sugestão de movimento e instabilidade também aparece no terceiro plano do quadro, sobretudo na imagem dos instrumentos de trabalho, já que surgem nas mãos de trabalhadores.

A ênfase atribuída à representação do campo, bem como a sugestão de movimento e instabilidade, podem ser metaforicamente associadas à atuação da Liga Camponesa de Sapé. Remetem à luta de Elizabeth Teixeira pelo direito de acesso à terra. A interpretação é cabível ao se considerarem as filmagens de Eduardo Coutinho. É adequada ao se observar a luz interna do quadro, posto que ela se assemelha à de *Nise da Silveira* (2020). Com relação à iluminação da pintura, corresponde ao fato de Elizabeth Teixeira ser retratada mediante a presença de luz natural. Dito de outra forma, diante da luminosidade de um provável entardecer, dado os tons de vermelho do céu. O recurso estético contribui para a atmosfera poética da cena observada. Confere qualidades simbólicas à obra, as quais se encontram vinculadas às concepções de utopia e transformação social, particularmente em razão do momento do dia representado e os seus simbolismos em expressões artísticas ocidentais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação de mestrado, buscou-se responder à seguinte pergunta: de que modo representações de mulheres brasileiras na pintura de Marcela Cantuária se opõem à objetificação feminina, à geração e à naturalização de estereótipos de gênero?

Como objetivo geral, definiu-se: compreender o modo como a artista Marcela Cantuária, em suas obras *Nise da Silveira* (2020) e *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021), opõe-se à objetificação feminina, à geração e à naturalização de estereótipos de gênero.

Almejou-se ainda atender a três objetivos específicos: 1) identificar as correlações existentes entre a construção social do corpo feminino e a gênese das relações de poder na sociedade brasileira, particularmente de que maneira se apresentam nas imagens sobre mulheres; 2) caracterizar a ruptura com o ideário sobre o feminino em representações visuais de mulheres brasileiras a partir das pinturas da artista Marcela Cantuária; 3) apontar as contribuições da leitura de imagem para o ensino de artes visuais e para o debate das relações sociais de gênero na educação básica.

Em vista da formulação do problema e dos objetivos de pesquisa, verificaram-se os estudos acadêmicos sobre a representação feminina na obra artística da pintora Marcela Cantuária. Por consequência, fez-se um levantamento de literatura nas plataformas digitais do Banco de Teses e Dissertações da CAPES, SciELO, Google Busca e Google Acadêmico. Os dados encontrados indicaram a relevância desta pesquisa. Em outras palavras, constatou-se a pertinência da temática desta dissertação, dada a escassa literatura a respeito das pinturas da artista brasileira, objetos de estudo empírico desta investigação.

De modo a responder o problema de pesquisa, optou-se por uma abordagem qualitativa. A metodologia consistiu na revisão bibliográfica e na leitura imagética de duas pinturas de Marcela Cantuária: *Nise da Silvera* (2020) e *As três idades de Elizabeth Teixeira* (2021). Pode-se afirmar que foi realizada a leitura visual de duas imagens de mulheres brasileiras, já que se estudaram as representações de uma médica psiquiatra de Maceió/AL e de uma professora de Sapé/PB.

No que diz respeito ao referencial bibliográfico, elegeram-se os Estudos de Colonialidade. Em razão dos objetivos de pesquisa, fez-se a revisão de literatura de Quijano (2005, 2014), Mignolo (1998, 2007), Dussel (2001, 2005), Ballestrin (2013), Lugones (2008, 2020), Segato (2014), Paredes (2014) e Federici (2017, 2019). Escolhas que permitiram estudar gravuras e pinturas a partir de contextos particulares de produção artística. Diante de tal perspectiva, não se afirmou que as representações imagéticas são apenas produtos das relações sociais de um período histórico. Sobre as obras apresentadas no referencial teórico, concebeu-se que são estruturadas

pelo social, visto que são constituídas por valores culturais dominantes. Em contrapartida, compreendeu-se que são estruturantes do social, uma vez que legitimam e reproduzem concepções sobre o feminino. Com base na teoria decolonial, observou-se o que Anchieta (2019) define como “polimagem”, já que se constatou que as representações visuais estudadas são compostas por citações de inúmeras outras. No presente estudo, o conceito de Anchieta (2019) é explicado no capítulo intitulado *Imagens de mulheres brasileiras nas artes visuais*, de modo especial no estudo realizado da iconografia das indígenas tupinambás e das bruxas europeias.

Já no que se relaciona à leitura imagética, optou-se pelo método de Edmund Feldman. Uma decisão que ofereceu limitações a esta investigação, dada a ausência de traduções sobre a obra do autor, também em razão das poucas publicações acadêmicas que abordam a sua produção teórica. Salvo as contribuições de Barbosa (2014), Pillar (1993), Rossi (2009) e Sardelich (2006), cuja literatura foi consultada para o estudo das imagens que compõem o corpus desta pesquisa.

Com relação à leitura visual das obras de Marcela Cantuária, observou-se a ruptura da artista com as representações consagradas da História da Arte e com as imagens associadas ao nu feminino, posto que se constatou que a pintora não compactua com a caracterização das mulheres brasileiras como objetos de representação. Tais aspectos são percebidos nos títulos das produções visuais, já que são constituídos por nomes próprios femininos. Também são notáveis na escolha da artista pela arte figurativa. Em face das pinturas figurativas de Marcela Cantuária, distingue-se o rosto das mulheres representadas. Da mesma maneira, identifica-se a atuação política das retratadas. É possível mencionar outros elementos compositivos dos quadros, como os suportes de grandes dimensões e as paletas de cores fortes e vibrantes, dado que conferem notoriedade às figuras femininas das telas.

Pode-se dizer que o uso de cores saturadas e contrastantes, assim como as monumentais dimensões dos suportes das pinturas, não contribuem para a representação objetificante de Nise da Silveira e Elizabeth Teixeira. Tampouco os incontáveis objetos que são retratados junto às mulheres. Eles chamam a atenção para as distintas situações que ocorrem na cena observada. Dessa forma, atribuem caráter narrativo às obras artísticas de Marcela Cantuária. Compete esclarecer que tais elementos apresentam a história de vida das figuras femininas das imagens.

No que se refere aos matizes e aos suportes das pinturas, cabe destacar que se relacionam com características de dois movimentos artísticos do século XX: o muralismo e o expressionismo. Notou-se que elementos das obras artísticas de muralistas mexicanos aparecem presentes na produção visual de Marcela Cantuária, especialmente no uso de telas de grandes dimensões. Nos quadros estudados, as personalidades femininas são enaltecidas mediante o uso

de tal recurso. Do mesmo modo, observou-se a presença de cores incomuns nas faces de Nise da Silveira e Elizabeth Teixeira, o que remete ao movimento artístico expressionista. Sobre os matizes inusuais, criam uma ambiguidade nas representações, particularmente ao se associarem ao *glitch*, posto que revelam a condição social de marginalidade das mulheres retratadas, percebida na simulação de falhas digitais e nas distorções de cores. São antagonismos que mostram a postura artística denunciativa e propositiva de Marcela Cantuária.

Nesta pesquisa qualitativa, defendeu-se que as imagens são constituídas por componentes ficcionais. Dito de outro modo, demonstrou-se que as obras artísticas são compostas por valores culturais dominantes, também por mitos e interesses pessoais e coletivos. Nesse sentido, a ficcionalidade corresponde ao ato de selecionar os elementos a serem retratados, de cenários sociais, imaginários e imaginados, logo, diz respeito ao entendimento de que as produções visuais são formadas por referências de incontáveis outras imagens, que remetem, por sua vez, a concepções de feminino de distintas sociedades e períodos históricos. Da mesma forma, a ficção se relaciona com a compreensão de que os objetos de arte substituem a realidade, sobretudo por meio dos elementos compositivos da linguagem visual.

Sobre as considerações acerca da ficcionalidade das representações visuais, afirma-se que as imagens não são apenas produtos de uma época e de seus atores sociais, uma vez que são lidas em contextos alheios à sua produção e elaboração, por leitores com experiências pessoais diversas.

Nesta investigação de mestrado, compreendeu-se que as produções artísticas são artefatos constituídos pelo social. Igualmente se entendeu que as representações visuais são elementos que estruturam a realidade objetiva. Conclusão possível em razão da revisão bibliográfica de Bourdieu (1992, 2012), Anchieta (2019), Pesavento (2004, 2006) e Acaso (2009), corroborada na leitura da obra pictórica de Marcela Cantuária. É evidente a relevância de tal entendimento, dadas as discussões levantadas na *Apresentação* e na *Introdução* deste trabalho, particularmente as que dizem respeito ao papel das imagens na formação das identidades de meninos e meninas, bem como as que versam sobre as concepções de homens sobre o feminino. Diante das questões debatidas, apresentaram-se propostas para o ensino da arte, já que a leitura imagética se consolidou como área de estudos e modo de construção de conhecimento. Em vista da constatação, argumenta-se a favor da educação visual, sobretudo ao se considerarem outras formas de representação feminina em Marcela Cantuária.

REFERÊNCIAS

A INVOCAÇÃO do Passado na Velocidade do Agora. Direção: Rafael Estefanía. Produção: Covadonga Hernández. Rio de Janeiro: Instituto Inclusartiz, 2022. 1 vídeo (3 min 20 seg). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ca3AAd3jfMj/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

ACASO, María. **El lenguaje visual**. Barcelona: Paidós, 2009.

ALLEN, Paula Gunn. **The Sacred Hoop**. Recovering the Feminine in American Indian Traditions. Boston: Beacon Press, 1986.

ALMEIDA, Marina Barbosa de. **As mulatas de Di Cavalcanti**: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930). 2007. 126 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/10598/draft%5b1%5d.one.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 24 jul. 2021.

AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do. Descolonizando os gêneros, os estudos e os saberes. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, São Paulo, v. 19, n. 35, p. 350-356, set./dez. 2020. Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/684>. Acesso em: 23 mar. 2022.

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no ocidente moderno**: bruxas e tupinambás canibais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2019.

ANDRADE, Renata. Teologia da Libertação: mais atual impossível. **Revista Senso**, Belo Horizonte, n. 17, jul.2020. Disponível em: <https://revistasenso.com.br/zrs-edicao-17/teologia-da-libertacao-mais-atual-impossivel/>. Acesso em: 11 dez. 2021.

AS GUERRILLA Girls chegaram! Exposição no Masp faz retrospectiva do coletivo feminista. **Site do SP-ARTE**, 2017. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/noticias/asguerrilla-girls-chegaram-exposicao-no-masp-faz-retrospectiva-do-coletivo-feminista/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio./ago. 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069>. Acesso em: 30 out. 2021.

BAPTISTA, Paulo Agostinho Nogueira. Religião, política e teologia da libertação: trajetória e desafios. **Revista Pistis & Praxis**, Curitiba, v. 6, n. 1, p. 229-254, jan./abr. 2014. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/pistispraxis/issue/view/902>. Acesso em: 24 jul. 2021.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. Entrevista com Ernest Gombrich. *In*: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte-educação**: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 2005.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. A cultura visual antes da cultura visual. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 293-301, set./dez. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9288>. Acesso em: 25 jun. 2021.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. Mulheres: arte, artesanato, design. *In*: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (Org.). **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação**. São Paulo: Cortez, 2019.

BARBOSA, Imerson Alves. **A esquerda católica na formação do PT**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, Universidade Estadual Paulista. Marília, 2007. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciasSociais/Dissertacoes/barbosa_ia_me_mar.pdf. Acesso em: 07 jun. 2021.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 2002.

BLACK Panthers: Art and History. **New-York Historical Society Museum**, 2015. Disponível em: <https://www.nyhistory.org/blogs/black-panthers-art-history>. Acesso em: 10 out. 2022.

BOECHAT, Patricia. **Site da artista Marcela Cantuária**, 2019. Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

BOFF, Leonardo. **Teologia do cativo e da libertação**. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1987.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

BORGES, Ângela Cristina. Colonialidade do ser e sustentação do racismo: entendimento à luz de Néelson Maldonado-Torres. *In*: CONGRESSO EM DESENVOLVIMENTO SOCIAL, 6., 2018, Montes Claros. **Anais [...]**. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, 2018. p. 2261-2268. Disponível em: <https://congressods.com.br/sexta/index.php/aceites/gt-12>. Acesso em: 04 abr. 2022.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRASIL. Projeto de Lei nº 6.566, de 2019. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, ano CLX, n. 98, p. 4, 25 maio 2022.

CABRA marcado para morrer. Direção e roteiro: Eduardo Coutinho. Produção: Wladimir Carvalho. Produção executiva: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes do Brasil, 1964-1984. 1 vídeo (119 min). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/129786>. Acesso em: 06 jul. 2022.

CANTUÁRIA, Marcela. Pintura revisionista, narrativas contra o silêncio. **Revista Arteriais**, Belém, v. 5, n. 8, p. 10-42, jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/8915>. Acesso em: 23 mar. 2022.

CANTUÁRIA, Marcela. Série Futuro do Pretérito. **Revista Desvio**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3, p. 37-38, jun. 2019. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/06/29/8a-edicao-especial-junho-de-2013-cinco-anos-depois/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

CANTUÁRIA, Marcela; DELFIM Joyce; PAZ, Herbert de (Org.). **Sutur-ar Libert-ar**. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/43773853/Sutur_ar_Libert_ar_Marcela_Cantu%C3%A1ria. Acesso em: 10 abr. 2022.

CASTRO, Susana de. Condescência: estratégia pater-colonial de poder. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 141-153.

CÉU de Manati com Marcela Cantuária. Direção: Thiago Mattos. Produção executiva: Aldones Nino; Marcele Vargas; Pietro De Biase. Teresina: Labcine Filmes, 2022. 1 vídeo (11 min 31 seg). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CaXHbiMDGdj/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

CÍRCULO Y CUADRADO: revista de la asociación de arte constructivo. Montevideo: América, n. 1, maio 1936. Disponível em: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4446>. Acesso em: 24 mar. 2021.

CNBB. Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **Marco Referencial da Pastoral da Juventude do Brasil**. São Paulo: Paulus, 1998. (Estudo 76).

CNBB. Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **Evangelização da Juventude: desafios e perspectivas pastorais**. São Paulo: Paulinas, 2007. (Documentos da CNBB, 85).

CNBB. Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **Pastoral juvenil no Brasil: identidade e horizontes**. São Paulo: Paulus, 2013. (Estudo 103).

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

COSTA, Maria Luiza Calim de Carvalho. O mapa de ponta-cabeça. **Proceedings of World Congress of Communications and Arts**, v. 1, n. 1, p. 193-197, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/134669>. Acesso em: 07 jul. 2021.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**: teoria social, anti-racismo e cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CULT ANTOLOGIA POÉTICA. São Paulo: Cult, v. 3, 2020.

CUMES, Aura. Cosmovisión maya y patriarcado: una aproximación en clave crítica. *In*: MUÑOZ, Karina (Org.). **Miradas en torno al problema colonial**: pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los Sures globales. México: Akal, 2019.

DEIZE Tigrona. **A Gentil Carioca**, 2020. Disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/content/feature/385/artworks-6672-marcela-cantuaria-deize-tigrona-2020/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). *In*: HIRATA, Helena *et al.* (Org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009. p. 173-178.

DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. **Joaquín Torres García**: Geometria, criação, proporção (Catálogo). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.torresgarcia.org.uy/exposiciones/pasadas/geometria/catalogo-JTG-geometria-creacion-proporcion.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUSSEL, Enrique. **Historia de la iglesia en América Latina**: medio milenio de coloniaje y liberación (1492-1992). 6. ed. Madrid: Mundo Negro-Esquila Misional, 1992.

DUSSEL, Enrique. **Hacia una filosofía política crítica**. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. *In*: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 24-32. (Colección Sur Sur). Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>. Acesso em: 01 nov. 2021.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

FAYGA, Ostrower. **Universos da arte**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

FAZOLLA, Leandro. Marcela Cantuária. **Revista DASartes**, Rio de Janeiro, n. 100, p. 8-21. 2020. Disponível em: <https://dasartes.com.br/a-revista/dasartes-100-edicao-especial-12-anos/>. Acesso em: 01 dez. 2021.

FEDERICI, Silvia. **O calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução do coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**: da Idade Média aos dias atuais. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

FELDMAN, Edmund Burke. **Becoming human through art**. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.

FONSECA, João José Saraiva. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para uma compreensão crítica da arte**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

FREIRE, Ana Maria Araújo. Notas. *In*: FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. **Cartas à Guiné-Bissau: registros de uma experiência em Processo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Coleção O Mundo, hoje; v. 22).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo; GUIMARÃES, Sérgio. **A África ensinando a gente: Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Global Editora, 2006.

FRICKE, Mabel. **O feminino contrariado na Arte**. 2012. Trabalho de Conclusão (Especialização em Pedagogia da Arte) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/71562/000879499.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 abr. 2022.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, Joséli Fiorin. “Nuestro norte es el sur” como mote para repensar a integração regional sul-americana: o ensino da temática em relações internacionais a partir do contato com a arte construtiva de Torres García. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL PENSAR E REPENSAR A AMÉRICA LATINA, 2., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. p. 1-15. Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/ii-simposio-internacional-pensar-e-repensar-america-latina_anais/. Acesso em: 01 mar. 2022.

GROPPO, Luís Antonio; COUTINHO, Suzana Costa. A práxis da educação popular: considerações sobre sua história e seus desafios diante da consolidação do campo das práticas socioeducativas. **Revista de Educação Popular**, Uberlândia, v. 12, n. 2, p. 20-33, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/24401>. Acesso em: 10 jul. 2020.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. Autorrepresentação: histórias das mulheres e histórias feministas. **Revista Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 31, p. 231-247, set. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16589>. Acesso em: 23 mar. 2022.

HAGE, José Alexandre Altahyde. A Teoria da Dependência: Uma Contribuição aos Estudos de Relações Internacionais. **Revista Política Hoje**, Recife, v. 22, n. 1, p. 106-136. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/politica hoje/issue/view/727/showToc>. Acesso em: 15 jul. 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

IANNI, Octavio. A figura da mulher. *In*: COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002. p. 9-15.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/bibliotecacatalogo?view=detalhes&id=2101551>. Acesso em: 11 jun. 2021.

IPEA. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; FBSP. Fórum Brasileiro de Segurança Pública (Org.). **Atlas da violência 2018**. Rio de Janeiro: IPEA; FBSP, 2018. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&id=33410. Acesso em: 11 jun. 2021.

JÁUREGUI, Carlos. **Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina**. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005.

JUCA, Dídi. **Site Pinacotecas de Porto Alegre**, 2018. Coleção Ruben Berta. Disponível em: <https://www.pinacotecaspoa.com/colecao-galeria-rb>. Acesso em: 15 abr. 2022.

LIMA, Francisco das Chagas Galvão de. **Pastoral da Juventude do meio popular: práticas educativas e cidadania**. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/4705?locale=pt_BR. Acesso em: 10 jun. 2021.

LINDAHL, Evamarie. **Site da artista Evamarie Lindahl**, 2020. Disponível em: <https://www.evamarielindahl.com/about-the-blank-pages/>. Acesso em: 18 abr. 2022.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, jul./dez. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000200002>. Acesso em: 18 abr. 2022.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Docência artista: arte, gênero e ética-estética docente. *In*: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 28., Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: ANPED, 2005a. p. 1-16. Disponível em: <http://28reuniao.anped.org.br/>. Acesso em: 05 abr. 2022.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero, educação e docência nas artes visuais. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 243-259, jul./dez. 2005b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12469>. Acesso em: 01 nov. 2020.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Cultura visual, gênero, educação e arte. *In: REUNIÃO ANUAL DA ANPEd*, 31., 2008, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: ANPEd, 2008a. p. 1-17. Disponível em: http://31reuniao.anped.org.br/sessoes_especiais.htm. Acesso em: 05 mar. 2022.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Pedagogias visuais do feminino: arte, imagens e docência. **Revista Currículo sem Fronteiras**, v. 8, n. 2, p. 148-164, jul./dez. 2008b. Disponível em: <https://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/loponte.htm>. Acesso em: 20 mar. 2022.

LOPONTE, Luciana Gruppelli; COUTINHO, Andréa Senra. Artes visuais e feminismos: implicações pedagógicas. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 181-190, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/37471/28767>. Acesso em: 10 mar. 2022.

LÖWY, Michael. **O que é Cristianismo da Libertação**: religião e política na América Latina. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Expressão Popular, 2016.

LUCCHESI, Sofia. Marcela Cantuária: a imagem que nos falta. **Revista Continente**, Recife, ano XX, ed. 236, ago. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/236/marcela-cantuaria>. Acesso em: 23 mar. 2022.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Revista Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero09/colonialidad-y-genero/>. Acesso em: 11 abr. 2022.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 53-83.

MARCELA Cantuária. **A Gentil Carioca**, 2020. Disponível em: https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/portfolio_marcela_cantuaria_web. Acesso em: 23 mar. 2022.

MARCELA Cantuária inaugura pintura de grande escala em Madri com apoio do Instituto Inclusartiz. **Instituto Inclusartiz**, 2022. Disponível em: <https://inclusartiz.org/noticias/marcela-cantuaria-inaugura-pintura-de-grande-escala-em-madri-com-apoio-do-instituto-inclusartiz/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Cátedra, 2003. (Colección Ensayos Arte Cátedra).

MEJÍA, Marco Raúl. La Educación Popular: una construcción colectiva desde el sur y desde abajo. *In: STRECK, Danilo; ESTEBAN, Maria Teresa (Org.). Educação Popular: lugar de construção social coletiva*. Petrópolis: Vozes, 2013.

MELLO, Luiz Carlos. **Nise da Silveira**: caminhos de uma psiquiatra rebelde. Rio de Janeiro: Automática, 2015.

MELLO, Marco. Educação Crítica e Educação Popular: um diálogo (norte-sul) entre comadres. **Revista Pedagógica**, Chapecó, v. 01, n. 30, p. 67-104, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://pegasus.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/pedagogica/article/view/1565>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MELO, Antônio Alves de. O VATICANO II: origens, avanços, perspectivas. **Revista Interações**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 17-38, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=313028475002>. Acesso em: 10 jun. 2021.

MENEZES, Priscilla. Reativar a matéria. *In*: CANTUÁRIA, Marcela; DELFIM Joyce; PAZ, Herbert de (Org.). **Sutur-ar Libert-ar**. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2019. p. 60-66. Disponível em: https://www.academia.edu/43773853/Sutur_ar_Libert_ar_Marcela_Cantu%C3%A1ria. Acesso em: 10 abr. 2022.

MIGNOLO, Walter. Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (Org.). **Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate**. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. p. 26-49.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana, Instituto Pensar; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 25-46. (Série Encuentros).

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento científico: pesquisa qualitativa em saúde**. 2. ed. Rio de Janeiro: Hucitec-Abrasco, 1993.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p. 9-29.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. *In*: DESLANDES, Suely Ferreira; CRUZ NETO, Otávio; GOMES, Romeu; MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 9-30.

MININE, Rosa. Artes plásticas a serviço do povo. **Jornal A Nova Democracia**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 233, p. 20, jun./jul. 2020. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-233/13649-artes-plasticas-a-servico-do-povo>. Acesso em: 23 mar. 2022.

MORESCHI, Bruno. **Site History of _rt**, 2017. Disponível em: <http://historyof-rt.org/>. Acesso em: 16 abr. 2022.

MORGADO, Flávio. **Quero te dar o corpo total do dia**. Rio de Janeiro: Jorge Pereira, 2021.

MOTA NETO, João Colares da; STRECK, Danilo Romeu. Fontes da educação popular na América Latina: contribuições para uma genealogia de um pensar pedagógico decolonial. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 35, n. 78, p. 207-223, nov./dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/65353>. Acesso em: 05 jul. 2021.

MOURA, Eduardo Junio Santos. Arte/Educação decolonial na América Latina. *In*: DOMÍNGUEZ, Mario Mogrovejo; MARTINS, Mirian Celeste; MIRANDA, Fernando (Org.). **Grietas y provocaciones**: Congreso Regional InSEA América Latina 2021 Cusco/Peru. Portugal: InSEA Publications Viseu, 2022. p. 218-226.

MÜLLER, Anelise de Oliveira. **O corpo feminino**: uma leitura imagética decolonial da mulher na arte brasileira. 2018. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/11338/4270>. Acesso em: 12 abr. 2020.

MÜLLER, Anelise de Oliveira; MACHADO, Ketlim Favero. Composição visual como meio para um fazer artístico consciente na escola fundamental. *In*: CUNHA, Gládis Franck da Cunha; ROSSI, Maria Helena Wagner; PAGOT, Suzana Maria Lain (Org.). **Retratos de uma trajetória**: Pibid-UCS – 2014 a 2018. Caxias do Sul: Educs, 2018. p. 42-50. Disponível em: <https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/ebook-retratos-trajetoria.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2021.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. **Site do Museu de Imagens do Inconsciente**, 2020. Disponível: <http://mii2.hospedagemdesites.ws/#nise-da-silveira>. Acesso em: 15 abr. 2022.

NOCHLIN, Linda. **Bathers, bodies, beauty**: the visceral eye. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NUNES, Patrícia de Souza. As narrativas de resistência de e sobre mulheres nos grafites da cidade. **Revista Iluminuras**, Porto Alegre, v. 22, n. 59, p. 155-179, dez. 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/116357>. Acesso em: 23 mar. 2022.

OCUPAÇÃO Nise da Silveira. **Itaú Cultural**, 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/nise-da-silveira/nise/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

OLIVEIRA, Aline Assumpção de. **Estudo comparativo do uso de géis e emulsões na limpeza de tintas de emulsão acrílica**. 2021. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea) – Universidade de Lisboa. Lisboa, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/50857>. Acesso em: 23 mar. 2022.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Mauritsstad e visões brasiliae: aos europeus, o além mar e aos brasileiros, uma outra história. *In*: BRAIT, Beth; BASTOS, Neusa (Org.). **Imagens do Brasil**: 500 anos. São Paulo: EDUC, 2000. p. 9-30.

OLIVEIRA, Ariane. **Nos caminhos da espera e do silêncio**: coletivo fila. Porto Alegre: Azulejo Arte Impressa, 2020.

OLIVEIRA, Ariane. **(Sub)verter a escuta para olhar**: arquivo como corpo poético de afetação. 2020. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/219860>. Acesso em: 23 mar. 2022.

OLIVEIRA, Viviane Cruz Gomes. **Reescrivendo-me**: leitora, pesquisadora e professora. 2020. 168 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras, Língua Inglesa e Literaturas) – Universidade do Estado da Bahia, Jacobina, 2020. Disponível em: <http://saberaberto.uneb.br/handle/20.500.11896/1875>. Acesso em: 23 mar. 2022.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o Gênero**: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Dakar: CODESRIA, 2004. (CODESRIA Gender Series).

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. **La invención de las mujeres**: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género. Traducción de Alejandro Montelongo González. Bogotá: Editorial en la frontera, 2017.

PALMA, Alice da; LIDIZIA, Ana Elisa. A nova vanguarda carrega coquetel molotov. *In*: CANTUÁRIA, Marcela; DELFIM Joyce; PAZ, Herbert de (Org.). **Sutur-ar Libert-ar**. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2019.

PALUDO, Conceição. Educação Popular: dialogando com redes latino-americanas (2002-2003). *In*: PONTUAL, Pedro; IRELAND, Timothy (Org.). **Educação Popular na América Latina**: diálogos e perspectivas. Brasília: Ministério da Educação; UNESCO, 2006. p. 41-62. (Coleção Educação para Todos; v. 4).

PAREDES, Julieta. **Hilando Fino**: desde el feminismo comunitario. México: El Rebozo; Zapateándole; Lente Flotante, 2014.

PAULINO, Rosana. **Site da artista Rosana Paulino**, 2022. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

PEREIRA, Jorge. Marcela Cantuária: “A globalização imperialista não entra em quarentena”. **Revista Philos**, Rio de Janeiro, jun. 2020. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2020/06/22/marcela-cantuaria-a-globalizacao-imperialista-nao-entra-em-quarentena/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A invenção do Brasil – o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. **Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-34, out./nov./dez. 2004. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/2>. Acesso em: 02 abr. 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Um encontro marcado – e imaginário – entre Gilberto Freyre e Albert Eckhout. **Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 3, n. 2, p. 1-24, abr./maio./jun. 2006. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/903>. Acesso em: 02 abr. 2021.

PILLAR, Analice Dutra. A leitura de imagem. *In*: PILLAR, Analice Dutra *et al.* (Org.). **Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora UFRGS; ANPAP, 1993.

PILLAR, Analice Dutra. Leitura e Releitura. *In*: PILLAR, Analice Dutra (Org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 2014. p. 7-18.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Femininity. *In*: MIRZOEFF, Nicholas (Org.). **Visual Culture Reader**. London: Routledge, 1998.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. A Geograficidade do social: uma contribuição para o debate metodológico sobre estudos de conflito e movimentos sociais na América Latina. *In*: SEOANE, José (Org.). **Movimientos sociales y conflicto en América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2003. p. 141-150. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100724072446/17porto.pdf>. Acesso em: 01 set. 2021.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. **Desenvolvimento e meio ambiente**, Curitiba, n. 20, p. 25-30, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/made/article/view/16231/10939>. Acesso em: 11 jun. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278. (Colección Sur Sur). Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur/sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 10 abr. 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In*: CLÍMACO, Danilo Assis (Org.). **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 777-832. (Colección Antologías).

QUINTELLA, Pollyana. Com os dois pés dentro da imagem: perguntas para Marcela Cantuária. **Revista a palavra solta**, Rio de Janeiro, ed. 2, maio. 2020. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/com-os-dois-p%C3%A9s-dentro-da-imagem-perguntas-para-marcela-cantu%C3%A1ria>. Acesso em: 23 mar. 2022.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial**: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2010. (Colección Políticas de la alteridad).

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam**: leitura da arte na escola. Porto Alegre: Mediação, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de Imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTANA, Bianca. Prefácio. *In*: FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**: da Idade Média aos dias atuais. São Paulo, Boitempo, 2019. p. 9-19.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Toward a new common sense**: law, science and politics in the paradigmatic transition. New York: Routledge, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um ocidente não ocidentalista?: a filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 9-20.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Prefácio. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009a. p. 7-8.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009b. p. 9-20.

SANTOS JÚNIOR, Jocy Meneses dos; CREMASCO, Renata Lima. A mulher na arte, de objeto a sujeito: discutindo construções e desconstruções de gênero em sala de aula a partir da arte. *In*: OLIVEIRA, Vanilda Maria de; FILGUEIRA, André Luiz de Souza; FERREIRA E SILVA, Lion Marcos (Org.). **Corpo, corporeidade e diversidade na educação**. Uberlândia: Culturatrix, 2021. p. 443-472. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/352465824_A_mulher_na_arte_de_objeto_a_sujeito_discutindo_construcoes_e_desconstrucoes_d_e_genero_em_sala_de_aula_a_partir_da_arte. Acesso em: 23 mar. 2022.

SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. **Cadernos de Pesquisa**, v. 36, n. 128, p. 451-472, maio./ago. 2006. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/405>. Acesso em: 10 abr. 2022.

SEBASTI, Sabina Vallarino; POHLMANN, Ângela Raffin; AZEVEDO, Cláudio Tarouco de. A Pintura como construção universal, uma herança de Joaquín Torres García. *In*: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 14., 2015, Pelotas. **Anais [...]**. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2015. p. 1-9. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/issue/view/474/showToc>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SEGATO, Rita Laura. Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres. *In*: MIÑOSO, Espinosa Yuderks; CORREAL, Diana Gómez; MUÑOZ, Karina Ochoa. **Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

SETTINERI, Francesco Souza. **Acervo decolonial: uma proposta curatorial**. 2020. 54 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Práticas Curatoriais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/221590>. Acesso em: 23 mar. 2022.

SILVA, Francielle Suenia da. Feminismos, saberes e práticas decoloniais. **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. 30, n. 1, p. 491-495, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/56961>. Acesso em: 23 mar. 2022.

SILVA, Larissa Rachel Gomes. Mulheres/artistas na história da arte: a busca pelo reconhecimento e visibilidade. **Cadernos de Cultura e Ciência**, v. 17, n. 1, p. 52-63, jul. 2018. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/cadernos/search/advancedResults>. Acesso em: 10 out. 2020.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica. *In*: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SILVEIRA, Nise da. **Gatos: a emoção de lidar**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1998.

SOUZA, Lívia Santos de. Sobre o feminismo decolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 29, n. 1, p. 1-4, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/72726>. Acesso em: 23 mar. 2022.

SOUZA, Rafael Benedito de. Formas de pensar a sociedade: o conceito de habitus, campos e violência simbólica em Bourdieu. **Revista Ars Historica**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 139-151, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4766705>. Acesso em: 10 set. 2021.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. **Universalismo Constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura de América**. Buenos Aires: Poseidón, 1944. (Colección Aristarco)

VEIGA, Valesca (Ed.). *Sutur|ar Libert|ar*. **Revista o fermento**, Rio de Janeiro, jul. 2019. Disponível em: <http://ofermentorevista.com.br/2019/07/05/suturar-libertar/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

WALSH, Catherine. **Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: reflexiones latinoamericanas**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala, 2005.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, estado, sociedad**: Luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala, 2009.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Editora Autores Associados, 2001. (Coleção polêmicas do nosso tempo; v. 59).

ANEXO A – Série Mãtria Livre (2016-2021)



Título: *Maternidade compulsória*

Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 153 cm x 220 cm

Ano: 2016

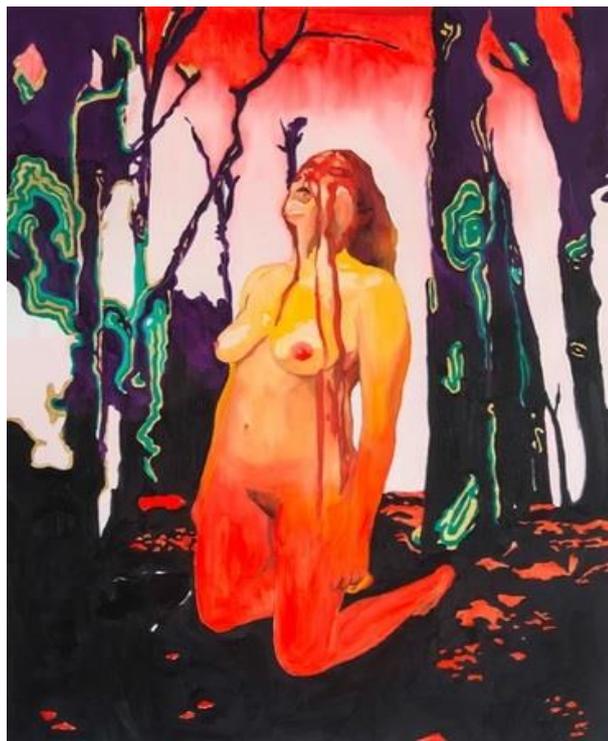


Título: *À revelia das grandes cidades*

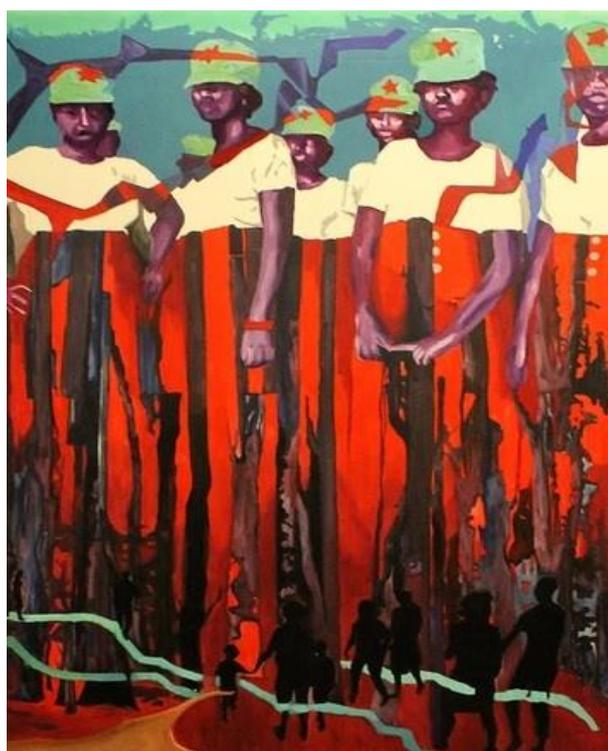
Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 200 cm x 150 cm

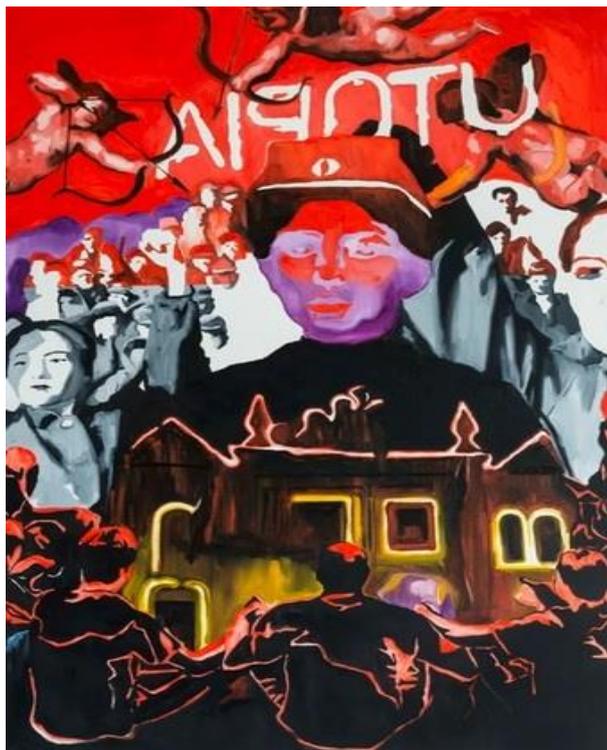
Ano: 2018



Título: *Banho de sangue*
Técnica: óleo e acrílica sobre tela
Dimensões: 200 cm x 150 cm
Ano: 2018



Título: *Gigantes pela própria natureza*
Técnica: óleo, acrílica e spray sobre tela
Dimensões: 200 cm x 150 cm
Ano: 2018



Título: *Jovita Feitosa*

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 175 cm x 120 cm

Ano: 2018



Título: *Maria Bonita*

Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 175 cm x 120 cm

Ano: 2018



Título: *O que chamamos de progresso*

Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 200 cm x 150 cm

Ano: 2018



Título: *Quando secundarista é sinônimo de heroína*

Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 200 cm x 150 cm

Ano: 2018



Título: *Voltarei e serei milhões*
 Técnica: óleo e acrílica sobre tela
 Dimensões: 200 cm x 150 cm
 Ano: 2018



Título: *Berta Cáceres*
 Técnica: óleo sobre tela
 Dimensões: 160 cm x 120 cm
 Ano: 2019



Título: *Filhas do vulcão - Mamá Dolores y Mamá Tránsito*

Técnica: encáustica, óleo, acrílica e spray sobre tela

Dimensões: 150 cm x 200 cm

Ano: 2019

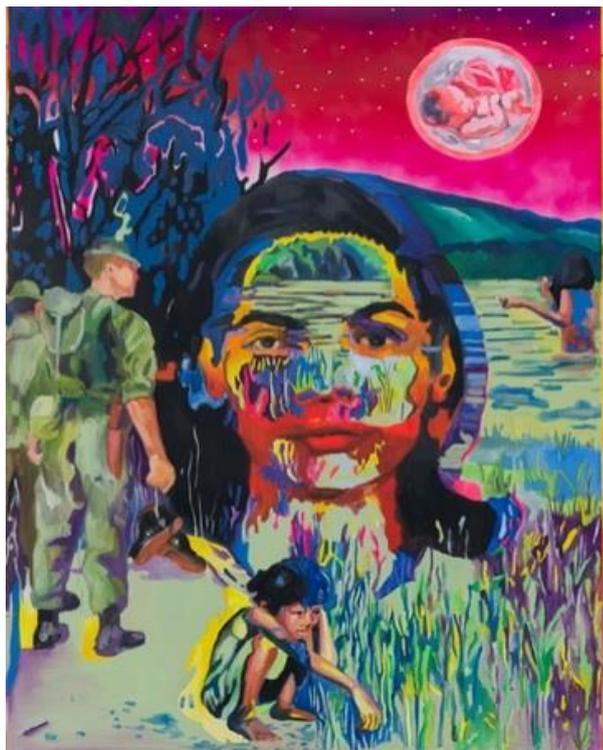


Título: *Juana Azurduy*

Técnica: óleo, acrílica, purpurina e cola sobre tela

Dimensões: 150 cm x 200 cm

Ano: 2019



Título: *Lucia de Souza (Sônia)*

Técnica: óleo e spray sobre tela

Dimensões: 160 cm x 120 cm

Ano: 2019

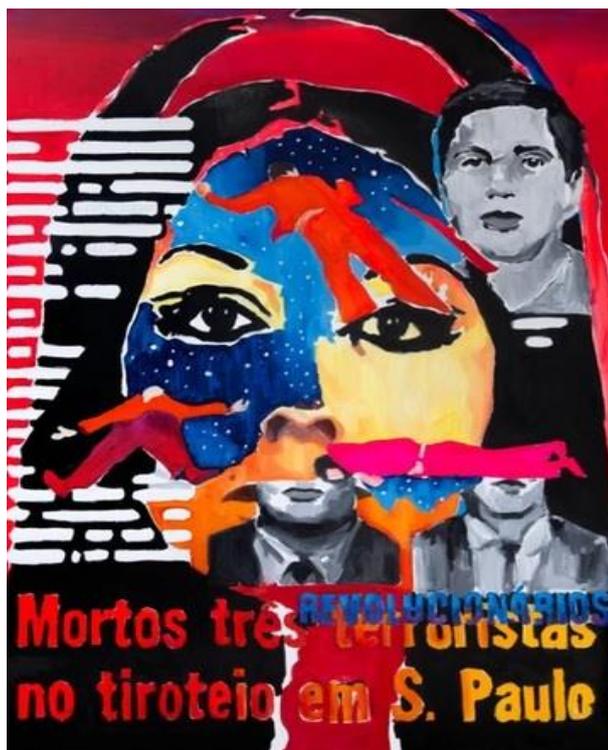


Título: *A aparição de Dinalva*

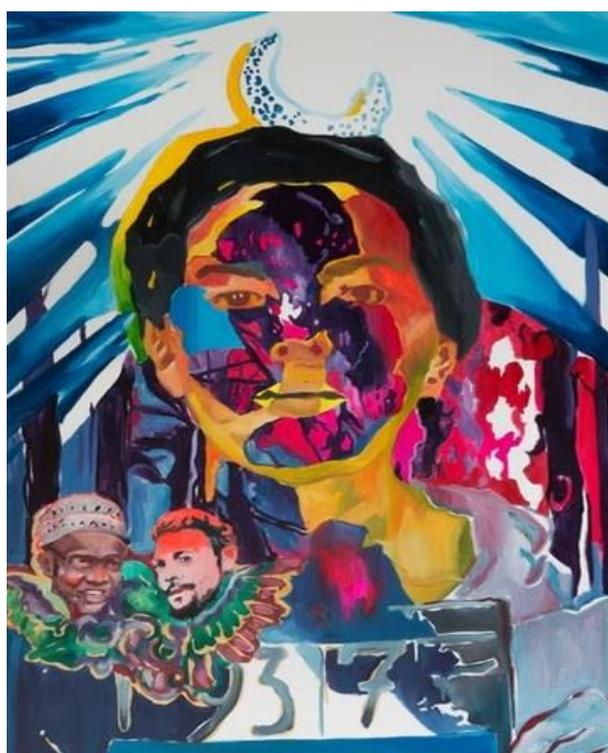
Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 150 cm x 300 cm [tríptico]

Ano: 2020



Título: *Ana Maria Nacinovic*
 Técnica: óleo e acrílica sobre tela
 Dimensões: 150 cm x 110 cm
 Ano: 2020



Título: *Dulce Maia*
 Técnica: óleo sobre tela
 Dimensões: 150 cm x 110 cm
 Ano: 2020



Título: *Edilene Mateus Porto*

Técnica: óleo, acrílica e spray sobre tela

Dimensões: 100 cm x 80 cm

Ano: 2020



Título: *Helenira Preta Fátima*

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 150 cm x 110 cm

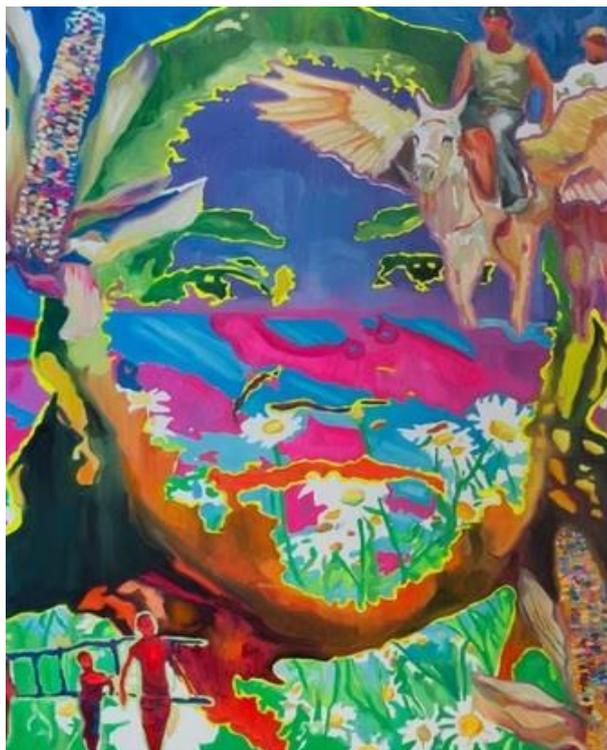
Ano: 2020



Título: *Heleny Guariba*
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 160 cm x 120 cm
Ano: 2020



Título: *Leila Khaled*
Técnica: óleo e acrílica sobre tela
Dimensões: 160 cm x 120 cm
Ano: 2020



Título: *Margarida Alves*

Técnica: óleo, spray e acrílica sobre tela

Dimensões: 160 cm x 120 cm

Ano: 2020



Título: *Nicinha*

Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 160 cm x 120 cm

Ano: 2020



Título: *Nise da Silveira*

Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 160 cm x 120 cm

Ano: 2020



Título: *Ranusia Alves Rodrigues*

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 160 cm x 120 cm

Ano: 2020



Título: *Alceri Maria Gomes da Silva*

Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 150 cm x 200 cm

Ano: 2021



Título: *As amazonas de Juana Azurduy*

Técnica: acrílica sobre tela

Dimensões: 100 cm x 150 cm

Ano: 2021



Título: *As heroínas de Tejucupapo*

Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 100 cm x 150 cm

Ano: 2021



Título: *As três idades de Elizabeth Teixeira*

Técnica: acrílica sobre tela

Dimensões: 150 cm x 200 cm

Ano: 2021



Título: *Aurora Maria Nascimento*

Técnica: acrílica sobre tela

Dimensões: 150 cm x 120 cm

Ano: 2021



Título: *Guadalupe Campanur Tapia*

Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 150 cm x 200 cm

Ano: 2021



Título: *Irmãs Mirabal*

Técnica: acrílica sobre tela

Dimensões: 100 cm x 150 cm

Ano: 2021



Título: *Lara Kruger*

Técnica: óleo e acrílica sobre tela

Dimensões: 150 cm x 100 cm

Ano: 2021

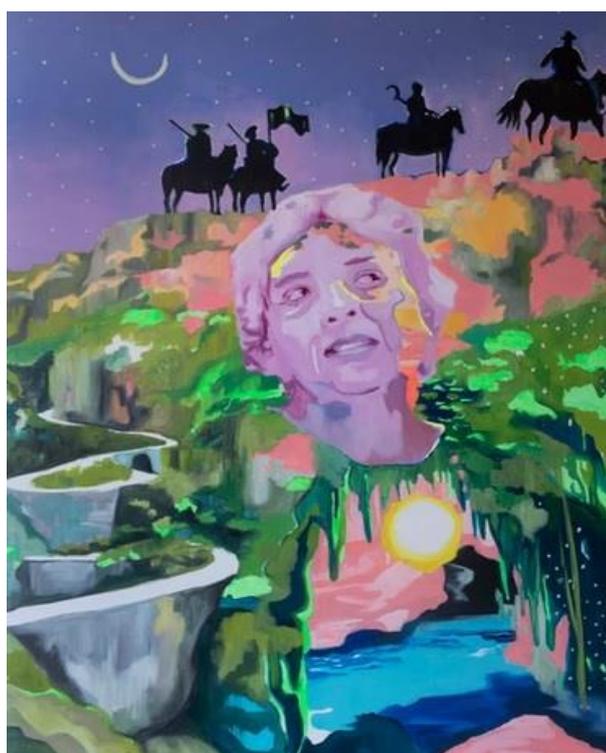


Título: *Maria Augusta Thomaz*

Técnica: óleo, pérolas e acrílica sobre tela

Dimensões: 150 cm x 300 cm

Ano: 2021

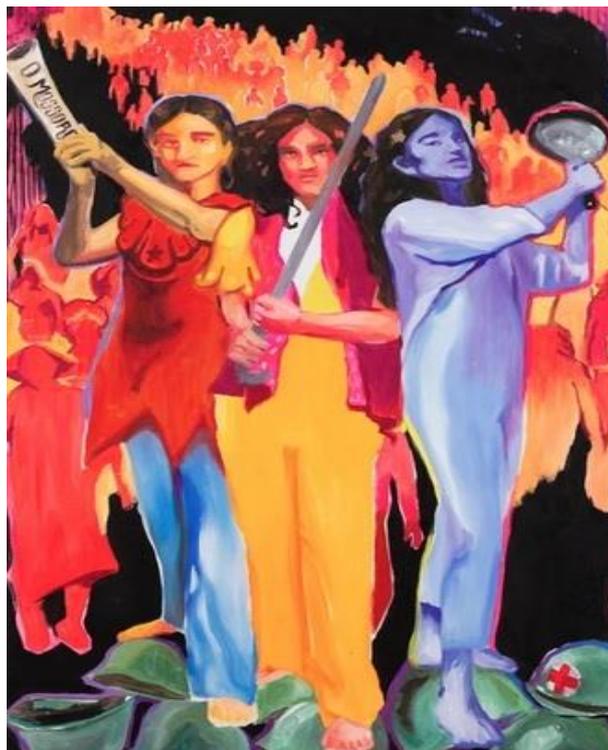


Título: *Maria do M-19*

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 160 cm x 120 cm

Ano: 2021



Título: *Motim de mulheres*

Técnica: acrílica sobre tela

Dimensões: 150 cm x 100 cm

Ano: 2021

APÊNDICE A – Termo de Autorização de Uso de Obras Intelectuais para Fins de Pesquisa

Eu, Marcela Cantuária, pelo presente termo, autorizo o uso, a título gratuito, das imagens das obras pictóricas constituintes da série “Mátria Livre”, descritas abaixo, na pesquisa de mestrado intitulada “Suturar feridas coloniais: uma leitura decolonial sobre as representações das mulheres brasileiras na pintura de Marcela Cantuária”, sob responsabilidade de Anelise de Oliveira Müller, a qual está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Tenho ciência de que o uso das imagens das minhas obras artísticas é restrito às atividades vinculadas ao ensino e à pesquisa.

Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa, nos termos acima descritos, das obras pictóricas de minha autoria.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com a pesquisadora responsável pela pesquisa e a outra com a artista.

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS:

- 1) A aparição de Dinalva (2020)
- 2) À revelia das grandes cidades (2018)
- 3) Alceri Maria Gomes da Silva (2021)
- 4) Ana Maria Nacinovic (2020)
- 5) As amazonas de Juana Azurduy (2021)
- 6) As heroínas de Tejucupapo (2021)
- 7) As três idades de Elizabeth Teixeira (2021)
- 8) Aurora Maria Nascimento (2021)
- 9) Banho de sangue (2018)
- 10) Berta Cáceres (2019)
- 11) Dulce Maia (2020)
- 12) Edilene Mateus Porto (2020)

- 13) Filhas do vulcão - Mamá Dolores y Mamá Tránsito (2019)
- 14) Gigantes pela própria natureza (2018)
- 15) Guadalupe Campanur Tapia (2021)
- 16) Helenira Preta Fátima (2020)
- 17) Heleny Guariba (2020)
- 18) Irmãs Mirabal (2021)
- 19) Jovita Feitosa (2018)
- 20) Juana Azurduy (2019)
- 21) Lara Kruger (2021)
- 22) Leila Khaled (2020)
- 23) Lucia de Souza (Sônia) (2019)
- 24) Margarida Alves (2020)
- 25) Maria Bonita (2018)
- 26) Maria do M-19 (2021)
- 27) Maternidade compulsória (2016)
- 28) Motim de mulheres (2021)
- 29) Nicinha (2020)
- 30) Nise da Silveira (2020)
- 31) O que chamamos de progresso (2018)
- 32) Quando secundarista é sinônimo de heroína (2018)
- 33) Ranusia Alves Rodrigues (2020)
- 34) Voltarei e serei milhões (2018)
- 35) Vida e morte de Gonzaga de Sá (2022)
- 36) Maria Augusta Thomaz (2021)

DocuSigned by:
Marcela de Jesus Cantuária
05F290BC6C30432...

Marcela Cantuária

DocuSigned by:
Anelise de Oliveira Müller
23F8427281B445B...

Anelise de Oliveira Müller

Porto Alegre, 18 de maio de 2022