

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

JULIANA PAIVA PESSOA

Produção do Material Didático “Mulheres Artistas Através do Tempo:
Histórias de Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva”.

Uberlândia- MG

Dezembro/2023

JULIANA PAIVA PESSOA

Produção do Material Didático “Mulheres Artistas Através do Tempo:
Histórias de Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva”.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de História da Universidade
Federal de Uberlândia como requisito parcial
para obtenção do título de Licenciatura em
História.

Orientadora: Clarissa Monteiro Borges

Uberlândia- MG

Dezembro/2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

P475 2023	<p>Pessoa, Juliana Paiva, 2000- Mulheres Artistas Através do Tempo [recurso eletrônico] : Histórias de Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva. / Juliana Paiva Pessoa. - 2023.</p> <p>Orientadora: Clarissa Monteiro Borges. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em História.</p> <p>Modo de acesso: Internet. Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. História. I. Borges, Clarissa Monteiro, 1976-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em História. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 930</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

JULIANA PAIVA PESSOA

Produção do Material Didático “Mulheres Artistas Através do Tempo: Histórias de Regina
Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva”.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de História da Universidade
Federal de Uberlândia como requisito parcial
para obtenção do título de Licenciatura em
História.

Uberlândia, 01/12/2023

Banca Examinadora:

Profª Drª Clarissa Monteiro Borges – (IARTES- UFU)

Profª Dr. Jorgetânia da Silva Ferreira – (INHIS UFU)

Profª Drª Simone Cléa Santos Miyoshi – (ICH - UFU)

In memoriam de Marianna Sersun Calefi.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe e ao meu pai que mobilizaram o possível e o impossível para que eu estivesse nessa Universidade.

Agradeço a minha família e as minhas ancestrais, acredito que olham por mim.

Agradeço ao Deus que mora nas coincidências.

Agradeço aos amores que cruzaram o meu caminho, em especial Bruno, Giovanna, Marcelo, Marcos Paulo e Vanessa, eu sou um mosaico de vocês.

Agradeço a orientação e inspiração, paciência e incentivo ao longo de todo o processo da Prof^a Dra. Clarissa Monteiro Borges.

Agradeço a Prof^a Dr. Jorgetânia da Silva Ferreira e a Prof^a Dr^a Simone Cléa Santos Miyoshi por comporem a banca.

Agradeço ao Corpo Docente do Instituto de História - INHIS e aos Técnicos do Centro de Documentação e Pesquisa em História (CDHIS).

Agradeço a minha companheira felina Helena que esteve ao meu lado em todas as palavras, afastando a solidão nos piores dias.

RESUMO

O texto descreve o propósito do livro didático "Mulheres artistas através do tempo: histórias Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva", destinado ao 9º ano do ensino de jovens e adultos. O material busca abordar simultaneamente a trajetória de mulheres artistas e eventos históricos no Brasil relacionados às suas vivências, promovendo uma integração entre o ensino de história, arte e estudos de gênero. O texto propõe uma reflexão crítica sobre a representação das mulheres artistas na história da arte, destacando a invisibilidade e o apagamento sistemático de suas contribuições. A discussão se estende à representação doméstica na arte e como ela é desvalorizada quando associada ao feminino. Ressaltando a importância de atender às diretrizes educacionais estabelecidas para a formação de um material didático direcionado a mulheres no ensino de jovens adultos, mobiliza a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) e a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), tais como outras diretrizes de Ensino de Jovens e Adultos. Destaca-se também a importância da imagem como fonte historiográfica e instrumento de ensino e a compreensão da intencionalidade nas representações visuais para uma análise crítica e contextualizada das fontes.

Palavras-chave: História, Artes Visuais, Educação, Mulheres Artistas, Ensino De Jovens E Adultos.

ABSTRACT

The text describes the purpose of the textbook "Women Artists Through Time: Stories of Regina Graz, Rosângela Rennó, and Maria Auxiliadora da Silva," intended for 9th-grade young adult education. The material aims to simultaneously address the trajectory of women artists and historical events in Brazil related to their experiences, promoting integration between the teaching of history, art, and gender studies. The text proposes a critical reflection on the representation of women artists in art history, highlighting the invisibility and systematic erasure of their contributions. The discussion extends to domestic representation in art and how it is devalued when associated with the feminine. Emphasizing the importance of adhering to educational guidelines established for the development of educational materials for women in young adult education, it mobilizes the National Common Curricular Base (BNCC), the National Curriculum Parameters (PCN), and the National Education Guidelines and Bases Law (LDB), as well as other guidelines for Young and Adult Education. It also highlights the importance of images as historiographical sources and teaching tools and the understanding of intentionality in visual representations for a critical and contextualized analysis of sources.

Keywords: History, Visual Arts, Education, Women Artists, Teaching Young Adults.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	MULHERES ARTISTAS	14
3	HISTÓRIA, EDUCAÇÃO E ARTES; UM DIÁLOGO COM A LDB, PCN's e a BNCC	21
	3.1 BNCC	21
	3.2 PCN's	24
	3.3 LDB	27
4	USOS DA IMAGEM NA SALA DE AULA E O MATERIAL DIDÁTICO	31
5	CONCLUSÃO	36
	REFERÊNCIAS	38
	ANEXO A – fotografias da capa e de exemplo de página do material didático “Mulheres Artistas Através Do Tempo: Histórias De Regina Graz, Rosângela Rennó, E Maria Auxiliadora Da Silva.”	41
	APÊNDICE I – “Mulheres artistas através do tempo: história de Regina Graz , Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva	42

1 INTRODUÇÃO

Esse trabalho visa apresentar o material didático "Mulheres artistas através do tempo: Histórias de Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva" (Apêndice I), tal como esmiuçar as bases teóricas que contribuíram para a sua produção. Partindo da perspectiva dos estudos de gênero, exigindo uma abordagem dedicada ao resgate e à valorização das trajetórias das mulheres nas diversas esferas da sociedade, sobretudo na expressão artística.

Tal material didático foi projetado tendo em vista o contexto específico de mulheres do 9º ano do ensino de jovens e adultos, idealizado a partir do componente curricular estágio supervisionado IV¹, no qual lecionei para uma turma de EJA majoritariamente composta por mulheres e pude presenciar a necessidade de estratégias pedagógicas que não apenas reconheçam, mas também celebrem as contribuições muitas vezes silenciadas das mulheres na história, que dialoguem com as vivências dessas.

Para tal, este trabalho se propõe a ir além da simples transmissão de informações, buscando mergulhar nas intrincadas camadas de desafios enfrentados por artistas do sexo feminino ao longo do tempo, possibilitando a compreensão das estruturais que Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva enfrentaram.

Visamos gerar identificação entre as alunas e as histórias de vida das artistas, e assim desenvolver uma práticas pedagógicas capazes de desafiar estereótipos e preconceitos de gênero. Ao passo que buscamos em suas jornadas acontecimentos que as influenciaram e foram influenciadas por elas, e que são caros aos historiadores, como usos culturais de um determinado material, um evento da história política ou uma manifestação artística, eventos que traduzem um diagnóstico da sociedade em um determinado tempo em uma determinada localidade, o detalhamento da escolha dessas artista está desenvolvida na apresentação do material (apêndice I, pg. 5)

A discussão também trás a legislação educacional brasileira com o intuito de estabelecer argumentação burocrática para aplicação do projeto em sala de aula, mas também criticar o sistema educacional que tem procurado estabelecer bases para uma educação mais inclusiva, alinhada aos princípios de igualdade de gênero, mas muitas vezes sem efetividade, ou usando defesas genéricas, amplas ou abstratas, nas quais podemos manobrar para um

¹ Trata-se do componente curricular do curso de licenciatura em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Campus Santa Mônica.

ensino emancipatório, mas que também podem ser usados em outra via, porque não especificam a obrigatoriedade de temáticas caras à equidade de gênero e demais pautas.

Adicionalmente, sem perder o foco o princípio da intencionalidade de todas coisas, este trabalho propõe uma análise sobre os usos da imagem, reconhecendo-a não apenas como meio de representação artística, mas como uma ferramenta de evocação do passado. fonte histórica e signo de poder, capaz de moldar a memória coletiva e o imaginário. Assim como a própria materialidade do material didático pode transcender sua função convencional, transformando-se em uma fonte histórica, capaz de narrar as mudanças sociais ao longo do tempo e o que elegemos como digno de aprendizado e preservação.

Em suma, a integração desses elementos teóricos, com a prática de produção do material didático "Mulheres artistas através do tempo: Histórias de Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva" (Apêndice I) aspira não somente a oferecer um recurso educacional pautado na análise atenta a questões de classe, gênero e raça, mas a instigar uma reflexão acerca do modo como a história das mulheres é abordada, não apenas nas artes mas em qualquer outro área de estudo e seguimento da sociedade, assim como reconhecer e disseminar no âmbito educacional uma história diferente, que protagonizam essas mulheres.

2 MULHERES ARTISTAS

Inicialmente, esse material foi concebido como uma exploração dos principais movimentos artísticos brasileiros, com foco nas obras de artistas mulheres, e tinha como objetivo destacar suas contribuições para a cultura brasileira. No entanto, a dificuldade em encontrar artistas que se ajustassem estritamente às características dos movimentos artísticos organizados pela história da arte me levou a buscar outros caminhos para este trabalho.

Primeiramente, é importante questionar a natureza dos movimentos artísticos em si. a ideia de estilos, como o impressionismo, surrealismo, romantismo, rococó, e outros, são, muitas vezes, construções institucionais, frequentemente desenvolvidas para fins de categorização e comercialização no mercado de arte, em vez de representar uma agrupação orgânica de semelhanças entre os artistas.

Em segundo lugar, é crucial reconhecer que a própria notoriedade de muitos desses movimentos, que se agrupam por alguma semelhança entre tantas singularidades, é frequentemente vinculada ao prestígio de artistas do sexo masculino.

Por exemplo, ao mencionar surrealismo, somos imediatamente remetidos a artistas como Salvador Dali e René Magritte, e em segundo plano artistas mulheres igualmente talentosas, como Dora Maar, ambos compartilham características em suas produções como a atmosfera idílica. No entanto, se esses artistas masculinos não tivessem existido e sim um grupo de artistas mulheres tivessem produzido obras com temas, cores e forma de pintar parecidas, isso também seria considerado um "estilo"?

Além disso, a representação predominante de artistas masculinos nos movimentos artísticos frequentemente ensinados na história da arte pode criar a falsa impressão de que não havia artistas mulheres nesses períodos. Como exemplo podemos citar, Rembrandt que era contemporâneo a Artemisia Gentileschi e Edgar Degas que era contemporâneo de Rosa Bonheur, no quanto poucos as conhecem.

Segundo Griselda Pollock (1988) é preciso desmentir a afirmação de que não houveram mulheres artistas, ou que essas não eram talentosas. Ao analisar as estruturas que definiram os padrões de arte modernista, a pesquisadora apontou que a narrativa da história do modernismo artístico enaltece uma tradição seletiva, que define um único tipo de modernismo baseado em práticas influenciadas pela questão de gênero. Na qual, a liberdade de ir e vir na Paris moderna que surgia era restrita aos homens.

Pollock destaca que a eleição de espaços de lazer e sexualidade como dignos de canonização não apenas restringia a entrada de mulheres “damas” mas também era feito às

custas da exploração dos corpos de outras mulheres “degeneradas”. Não podemos esperar que artistas mulheres retratassem espaços nos quais sua presença não era bem vista, nem mesmo podemos pensar que tivessem interesse nisso, o que não nos abster de recuperar a história de mulheres artistas, como Berthe Morisot e Mary Cassatt, apagadas historicamente do movimento impressionista por elegerem temáticas domésticas e comuns a homens e mulheres como jardins, teatros e parques.

O próprio produtor é formado nos limites de uma estrutura social espacialmente orquestrada, que é vivida tanto em termos físicos quanto sociais (...) este ponto de vista não é abstrato e tampouco exclusivamente pessoal, mas ideológica e historicamente construído.” (POLLOCK, 1988, p. 128)

Além disso, podemos notar que quando um homem retrata um ambiente doméstico ou íntimo, muitas vezes ele é elogiado como um "gênio". Van Gogh, em sua obra "Quarto em Auvers-sur-Oise," retratou um dos cômodos de sua residência, e o pintor Henri Matisse também explorou quartos e interiores em suas obras, como no quadro "O Quarto Vermelho" (La Chambre rouge). Por fim, Paul Cézanne, no qual não apenas obras de ambientes domésticos, mas temas de natureza morta, ensinamento contemplado pelos currículos de pintura nas escolas femininas, foram amplamente difundidos e elogiados, como se fossem algo inédito.

Outro exemplo, é comum que as artistas mulheres sejam mencionadas à sombra de seus relacionamentos, muitas vezes associadas a seus maridos ou pais, como Jeanne Hébuterne e Jacqueline Roque ou relegando-as a um papel de musas em vez de artistas em seu próprio direito. Regina Gomide Graz, na qual abordamos diretamente nesse material didático, também é exemplo desse apagamento mediante a um companheiro de mesma profissão.

Contudo, esses mecanismos de apagamento de mulheres artistas se valem de um conceito de artista, em geral a palavra “artista” remete a um homem dotado de um dom inato ou intrínseco, um gênio solitário sem considerar nenhum aspecto de sua criação, acessos e privilégios². A historiadora Whitney Chadwick(1990) questiona esse conceito de genialidade que, por exemplo, ignora produções de natureza coletiva, como oficinas, e como a história da arte e o mercado econômico firmaram um pacto de apagamento das atribuições de mulheres artistas.

² Refiro-me, em especial, ao artigo “Por que não houve grandes mulheres artistas de Linda Nochlin, 1971.

Para isso, Chadwick esmiúça a trajetória de quadro mulheres artistas em temporalidades diferentes. Como exemplo a autora cita Marietta Robusti (1554-1590) filha mais velha e pintora da guilda de Tintoretto, que recebeu notoriedade como retratista entre seus contemporâneos, apesar de pintar ao estilo do pai as produções do século XX a descartavam seu talento, foi apenas em 1920 que foi descoberto a assinatura Marietta Robusti de em uma obra enaltecida do Tintoretto. A distinção do gênero afetou a maneira como se atribui qualidade a obra de arte, o argumento sexista considera a vasta produção da oficina de Tintoretto não advém da sua genialidade individual, mas sim de um estilo coletivo de muitas mãos, que incluíram pelo menos uma mulher artista.

Não apenas o valor estético, mas também o valor monetário da obra de arte atribuída a uma mulher artista é prejudicado. Chadwick (1990) escreve sobre a artista Judith Leyster (1609-1660) que teve suas obras atribuídas a outros muitos artistas homens, descoberto apenas 1893 quando, em obra vendida ao Louvre, encontraram sua assinatura em uma obra atribuída a Frans Hals (1582- 1666). Leyster tinha seu próprio ateliê, e inclusive contratava e ensinava jovens artistas aprendizes, , no entanto só existem até hoje 20 quadros atribuídos a ela.

Estudos modernos sobre Leyster reforçaram seu gênero e corpo sexual, sem nenhuma evidência discorreram sobre relacionamentos amorosos com Rembrandt e Frans Hals. Muitas vezes teóricos das artes diminuíram seu trabalho a mera imitação desses artistas por mais diferentes que fossem, que por meio de dissociação mostravam que apesar do seu reconhecimento, ela não tinha mérito como artista ou seu sucesso eradevido a questões extra-artísticas. Características formais foram conferidas a obras de arte com base em suposições sobre gênero do artista, como a virilidade que se opunham ao toque sensível da pincelada, representando nada menos que um discurso sexista e falacioso.

Assim, a valorização estética de uma obra de arte acompanha suposições contemporâneas acerca do artista, uma vez que esse artista é uma mulher e não um homem a valoração é drasticamente subtraída e o conceito de gênio artístico não se aplica mais.

Linda Nochlin (1971) no artigo “porque não houveram grandes artistas mulheres?” afirma que essa pergunta na verdade se constitui como uma grande cilada, porque em movimento natural tentamos buscar historicamente mulheres que ocuparam esses postos de individualidade. Para tanto, o primeiro passo é abandonar a ideia de que a arte é uma “expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais” e a concepção de “gênio” nas artes que foi perpetuada como um inatismo de artistas homens.

As tentativas de buscar exemplos de mulheres que despontaram apesar de todas as prerrogativas masculina é inútil, porque esconde o problema estrutural de desvalorização e apagamento de mulheres artistas e nenhum status quo advém a posteriori, não há como encaixar a trajetória dessas mulheres em movimentos constituídos artificialmente, porque em sua essência esses foram feitos por homem para homens.

Frequentemente, a exortação de um talento inato obscurece as influências que contribuíram para sua formação, tais como experiência familiar, o contexto geográfico no qual ele se desenvolveu, os recursos financeiros que o impulsionaram e, principalmente, entraves como gênero, raça e classe social. Nesse contexto, torna-se imperativo a construção de um lugar próprio e aprofundar a crítica dos pressupostos da história da arte, direcionando uma análise mais apurada para as influências vivenciadas pelas mulheres artistas.

Porém, na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens.

A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. Na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes. (NOCHLIN, 1971, p. 8)

A arte com representação doméstica é desvalorizada porque é tida como feminina ou foi aplicada às mulheres por ser desvalorizada? Considerando a formação acadêmica de mulheres artistas pode-se observar que o bojo de experiências é tolhido tão qual o espaço que ocupam na sociedade, segundo Ana Paula Cavalvanti Simioni (2002) a permissão para que mulheres entrassem no ensino superior no Brasil adveio apenas em 1879, mas essas não ocuparam de imediato as academias de arte devido a ausência de uma tradição feminina nessas instituições tão como um exame admissional incompatível com suas trajetórias.

Dentro dessas instituições os próprios currículos direcionam suas carreiras, visto que nas academias brasileiras não era permitido que mulheres participem de aulas desenhos com modelos vivos, o que dificultava o aprendizado de anatomia em desenhos. As mulheres com

maior poder aquisitivo migraram seus estudos para Europa onde essa barreira já tinha sido derrubada, mesmo que muito desencorajada.

A Bauhaus, escola de artes alemã de muito prestígio, apesar de aceitar mulheres em seu corpo discente dificultou a participação dessas em ateliês mais importantes como arquitetura e pintura enquanto os ateliês de tecelagem eram majoritariamente composto pelo sexo feminino, algo abordado no material didático (Apendice I) por meio da formação artística de Regina Graz.

Um artista cria com base em suas experiências, e se a vivência de uma mulher em nossa sociedade ainda é predominantemente no ambiente doméstico, é natural que isso seja refletido em sua obra. Não é uma questão de natureza inata, mas sim uma expressão de assuntos que são comuns à sua experiência. Devemos nos questionar por que as representações da intimidade doméstica são frequentemente consideradas menos importantes. E se as representações do cotidiano são menosprezadas, por que as mulheres que pintam temas históricos ou outras áreas renomadas muitas vezes não recebem o mesmo reconhecimento profissional que os artistas homens, como o exemplo de Georgina de Albuquerque. (1885-1962)

Durante o século XIX o sistema de valores artísticos era gestado e propagado por de instituições como a Academia Imperial de Belas Artes, no qual as pinturas históricas detinham o mais alto destaque entre os gêneros de pintura, sendo predominantemente produzidas por artistas do sexo masculino. No entanto, até que em 1922, ano de efervescência artística e contestatória, Georgina de Albuquerque produz a tela Sessão do Conselho de Estado, no qual retrata a princesa Leopoldina na assembleia de independência do Brasil em relação a Portugal.³

Georgina foi a artista mulher que mais expôs nos salões nacionais, e apesar de ter conquistado todos os prêmios e consagrações existentes no sistema da arte e de ter chegado a

³ No artigo “entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil” a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni (2002) aponta quatro razões pelas quais Sessão do Conselho de Estado se destaca e se torna um marco na discussão de gênero nas artes: 1. A obra escolhe uma figura feminina como heroína nacional em um contexto diplomático, desviando-se das representações habituais que destacam homens em cenários de batalha. Até então, pinturas históricas eram construídas com base na oposição dos papéis de gênero, onde o heroísmo era exclusivamente masculino, resultando na ausência ou passividade das mulheres em representações históricas. 2. A composição da obra desafia as estruturas predefinidas das pinturas de gênero histórico, já que a protagonista, que ocupa o primeiro plano, está sentada, enquanto as demais figuras estão de pé, acima dele, ao contrário das convenções que colocavam o protagonista no centro da cena. 3. A técnica utilizada por Georgina se afasta do realismo tradicional que predomina no gênero histórico, se reafirmando como uma artista impressionista, modelo pelo qual o sistema acadêmico das artes na Europa havia entrado em crise anos antes. 4. A autora desta pintura é uma mulher que ao evidenciar seu papel histórico fundamental de outra mulher, princesa Leopoldina, na data comemorativa do centenário da independência, torna a associação entre a pintora e a heroína algo incontornável, afirmando-se como uma mulher pintora de temas históricos.

direção da academia de Belas Artes no Rio de Janeiro na década de 1950, teve sua carreira obscurecida pela escolha dos críticos e teóricos de arte de um outro movimento artístico, o modernismo, com uma estética diferente da sua, mas que no entanto coexistiram no mesma temporalidade e ocuparam espaços próximos.

A história da arte não apenas omitiu as mulheres de representações históricas, mas também apagou sistematicamente as carreiras das artistas femininas. Além disso, o discurso das artes moldou a perspectiva de tal maneira que a suposição predominante era a de que o espectador fosse sempre do sexo masculino. Segundo Chadwick (1990), essa “política sexual do olhar” é fruto de uma estrutura social arraigada em nossas instituições que desde a infância talha os papéis de gênero.

Além do gênero, outros desafios perpassam as carreiras de mulheres artistas, como raça, etnia e orientação sexual. Edmonia Lewis (1844-1907), tinha total consciência desses desafios. Ela foi a primeira artista estadunidense negra a alcançar reconhecimento internacional. No entanto, para evitar interpretações equivocadas por parte do público, Lewis costumava suavizar os traços em suas esculturas, temendo que fossem interpretados como autorretratos.

Ela também teve que lidar com acusações de que seus trabalhos não haviam sido realmente feitos por ela. Apesar dessas dificuldades, seus benfeitores frequentemente não a viam como alguém capaz de avançar em espaços predominantemente brancos (ou não queriam que ela assim o fizesse) e a desincentivaram a galgar novos espaços.

Edmonia Lewis foi para Roma, onde trabalhou com mármore no estilo neoclássico. Ao contrário de muitos outros artistas que terceirizaram a finalização de suas esculturas, Lewis dominou todas as etapas do processo produtivo, desde a criação do modelo em argila até a finalização em mármore, evitando qualquer atribuição ao seu trabalho que não fosse ela. Contudo isso acarretava em pular algumas etapas antes de negociar esculturas, comuns aos artistas, o que foi interpretado como teimosia e arrogância, comumente associadas à sua origem.

O grupo americano Guerrilla Girls, composto de artistas mulheres anônimas que questiona o sexismo e o machismo no sistema da arte, em vinda ao Brasil realizou trabalhos no masp em 2017, no qual um poster ironizava o acervo com os seguintes dizeres “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Artes de São Paulo? - Apenas 6% dos artistas do acervo em exposição, mas 60% dos nus são femininos.”

Hoje no Brasil mulheres artistas compartilham o mesmo currículo que seus colegas homens, mas pouco coisa mudou se considerarmos que ainda existe um pensamento curatorial

que privilegie artistas, temas e abordagens, além dos desafios da representação na mídia, reivindicação de espaço nos acervos e em exposições e o árduo trabalho por reconhecimento, de forma que para ser um bom artista basta fazer arte e para ser uma boa artista é preciso ser excepcional.

Quem quiser trabalhar com arte feita por mulheres não pode aceitar o cânon e julgar suas obras a partir de um padrão que as excluiu, por séculos, de todo o sistema de produção e consagração das obras (SIMIONI, 2002, p. 153)

Portanto, a condição de subalternidade nas artes não está relacionada ao objeto retratado, mas sim à maneira como os espaços de feminilidade são desvalorizados e enclausurados. Fato é que a análise de gênero e classe social deve-se vincular ao bojo de imagens eleitos pela história da arte e semiótica a fim de desconstruir o discurso que privilegia apenas um tipo de arte ou um tipo de artista. Para além, é preciso abrir brechas na histórias e fornecer ferramentas para que possamos descrevê-las, mobilizar o passado em favor de uma memória coletiva que as considere.

3 HISTÓRIA, EDUCAÇÃO E ARTES, UM DIÁLOGO COM A LDB, PCN'S E A BNCC.

O propósito do livro didático “Mulheres artistas através do tempo: histórias Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva” é desenvolver um material que aborde simultaneamente a trajetória de mulheres artistas e acontecimentos históricos ocorridos no Brasil comuns a suas vivências, ao passo que podemos entender suas influências e explicar tais acontecimentos por meio de suas obras. Destinado aos alunos do 9º ano do ensino de jovens e adultos, o material visa promover uma abordagem integrada entre o ensino de história e arte e estudos de gênero, estimulando, assim, o pensamento crítico em relação ao passado histórico.

Com o intuito de atender às diretrizes educacionais estabelecidas, busca-se a mobilização de habilidades específicas presentes na BNCC (Base Nacional Comum Curricular) e nos PCN's (Parâmetros Curriculares Nacionais). Tal como permear os artigos da pela LDB (Lei de diretrizes e bases) próprios ao ensino de jovens e adultos, que nos possibilite por meio da legislação educacional analisar a conjuntura que o material se insere.

3.1 BNCC

Não raro pesquisadores da educação afirmam que a bncc é carente de temáticas que envolvam História das mulheres. Na verdade, a base aprovada em 2017 é um retrocesso quando falamos do enfrentamento de desigualdades de gênero, sexo e raça, etc no âmbito escolar. Não apenas as temáticas que envolvam diversidade, mas também problemáticas que envolvam decolonidade e qualquer vertente historiográfica que não priorizam a clássica eurocêntrica foram suprimidos em detrimento a uma estrutura governamental misoginia e com requisitos de um sistema colonial.

Marcos Silva (2017) em “Tudo que você consegue ser - Triste BNCC/História” crítica à forma abstrata com foi escrita, negligenciando a experiência histórica e massificando os sujeitos, apesar de evocar grupos historicamente marginalizados como indígenas e negros, esses direcionam para um caminho harmonioso que nunca existiu, ou pauta o extermínio desses, algo que ignora a agência e resistência dessas comunidades, acerca do que está contido na BNCC afirma:

Tem ‘discurso civilizatório nas Américas, o silenciamento dos saberes indígenas e as formas de integração e destruição de comunidades e povos indígenas’ (esse é um final muito infeliz!). Tem Primeira República (reconhece práticas autoritárias, mas os negros aparecem sob o signo da inserção e não da exclusão). (SILVA, 2017, p 1011)

O intuito da base nacional curricular não consiste apenas uma regularidade do que deve ser ensinado, mas também uma escolha consciente do que deve ser perpetuado. Nesse sentido, a ausência do protagonismo feminino em todas as áreas do conhecimento é apenas mais uma estrutura de invisibilidade e opressão histórica. Contudo, Silva conclui afirmando que o ensino não se reduz a documentos governamentais e que professores e alunos são livres para pensar dentro da sala de aula, e ainda assim com o respaldo, visto que a generalização da BNCC permite que se achem brechas em suas habilidades que permitem ao professor trafegar nas entrelinhas.

Ao nos perguntarmos se cabe portanto, uma análise que possibilite ao aluno do ciclo básico gerir seu repertório imagético com questões históricas de subjugação ao trabalho feminino procuramos brechas que respaldam “Mulheres artistas através do tempo: histórias Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva” em sala de aula. Para visualizarmos as possibilidades deste material fizemos abaixo uma tabela com todas as habilidades da BNCC, dívidas entre história e artes e por artistas que podem ser mobilizados para a aplicação deste material didático em sala de aula:

Habilidades de Arte da BNC	Artista		
	Regina Graz	Rosângela Rennó	Maria Auxiliadora
(EF15AR03) Reconhecer e analisar a influência de distintas matrizes estéticas e culturais das artes visuais nas manifestações artísticas das culturas locais, regionais e nacionais.	X	X	X
(EF69AR01) Pesquisar, apreciar e analisar formas distintas das artes visuais tradicionais e contemporâneas, em obras de artistas brasileiros e estrangeiros de diferentes épocas e em diferentes matrizes estéticas e culturais, de modo a ampliar a experiência com diferentes contextos e práticas artístico-visuais e cultivar a percepção, o imaginário, a capacidade de simbolizar e o repertório imagético.	X	X	X

(EF69AR31) Relacionar as práticas artísticas às diferentes dimensões da vida social, cultural, política, histórica, econômica, estética e ética	X	X	X
(EF69AR33) Analisar aspectos históricos, sociais e políticos da produção artística, problematizando as narrativas eurocêntricas e as diversas categorizações da arte (arte, artesanato, folclore, design etc.	X	X	X
(EF69AR34) Analisar e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo suas matrizes indígenas, africanas e europeias, de diferentes épocas, e favorecendo a construção de vocabulário e repertório relativos às diferentes linguagens artísticas.	X	X	X
Habilidades de História da BNCC			
(EF09HI29) Descrever e analisar as experiências ditatoriais na América Latina, seus procedimentos e vínculos com o poder, em nível nacional e internacional, e a atuação de movimentos de contestação às ditaduras.		X	X
(EF09HI30) Comparar as características dos regimes ditatoriais latino-americanos, com especial atenção para a censura política, a opressão e o uso da força, bem como para as reformas econômicas e sociais e seus impactos.		X	
(EF09HI26) Discutir e analisar as causas da violência contra populações marginalizadas (negros, indígenas, mulheres, homossexuais, camponeses, pobres etc.) com vistas à tomada de consciência e à construção de uma cultura de paz, empatia e respeito às pessoas.			X
(EF09HI22) Discutir o papel da mobilização da sociedade brasileira do final do período ditatorial até a Constituição de 1988.		X	X
(EF09HI19) Identificar e compreender o processo que resultou na ditadura civil-militar no Brasil e discutir a emergência de questões relacionadas à memória e à justiça sobre os casos de violação dos direitos humanos.		X	
(EF09HI20) Discutir os processos de resistência e as propostas de reorganização da sociedade brasileira durante a ditadura civil-militar.		X	
(EF09HI17) Identificar e analisar processos sociais, econômicos, culturais e políticos do Brasil a partir de 1946.	X	X	X
(EF09HI03) Identificar os mecanismos de inserção dos negros na sociedade brasileira pós-abolição e avaliar os seus resultados.			X
(EF09HI04) Discutir a importância da participação da população negra na formação econômica, política e social do Brasil.			X

(EF09HI01) Descrever e contextualizar os principais aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos da emergência da República no Brasil.	X		
(EF09HI02) Caracterizar e compreender os ciclos da história republicana, identificando particularidades da história local e regional até 1954.	X		
(EF08HI22) Discutir o papel das culturas letradas, não letradas e das artes na produção das identidades no Brasil do século XIX.	X		

3.2 PCN'S

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) representam uma estrutura que visa padronizar para a qualidade da educação no Ensino Fundamental, amparando a participação de educadores em todo o Brasil. Para tanto, fornece diretrizes e assegura a coerência dos recursos destinados ao sistema educacional por meio de proposta flexível que portanto não almeja um modelo curricular homogêneo e impositivo, respeitando a autonomia de competência político-executiva dos Estados e Municípios, à diversidade sociocultural das diferentes regiões do País ou à autonomia de professores e equipes pedagógicas.

No entanto, ao longo de sua implementação, o PCN se deparou com desafios, especialmente no que diz respeito à evasão escolar, o texto do PCN afirma que entre 1984-94 mais de 63% dos alunos do ensino fundamental têm idade superior à faixa etária correspondente a cada série; O documento menciona que após a sua implementação os índices de evasão permaneceram, são atribuídos as taxas de reprovação e pressionada por fatores socioeconômicos que acarretavam o trabalho precoce, mas não foca em explicar as problemáticas, muito menos propõe um plano para combatê-la, outro déficit do PCN foi apresentar a discussão com dados que diferenciam os indícios apenas por regiões, subnotificado dados de gênero, raça e classe social.

O Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep) autarquia foi criada em 1937, responsável pela realização de avaliações, pesquisas e levantamentos estatísticos educacionais do governo federal possui online dados de Taxa de Distorção Idade-Série nos Ensinos Fundamental a partir do ano de 2006, e microdados acerca de matrículas no ensino de Jovens de Adultos, na época Supletivo, a partir de 1996.

A subnotificação de dados é uma das problemáticas que atrasam políticas públicas de combate ao abandono escolar. Contudo, observava-se uma prática pedagógica que distancia o conteúdo ensinado da realidade imediata dos alunos, ocorre uma dissociação entre o que é transmitido e o que é experienciado. A falta de conexão entre os temas abordados em sala de aula e as vivências individuais ou um material didático apresentado de maneira abstrata, sem contextualização prática ou relação com os desafios e interesses dos estudantes, o que reforça o sentimento de despertencimento e contribui para evasão.

Nesse sentido, os Parâmetros Curriculares Nacionais teorizaram a prática de ensino em diferentes áreas que fizesse sentido para os discentes, respeitando a diversidade dentro do território nacional, para tal destaque os Cadernos PCN- História, que mobiliza a criticidade, identidade e compreensão do mundo e e PCN-Artes, que promove espaços de invenção, autonomia e descoberta, ambos visam auto-expressão dos alunos, dialogam e se complementam.

Mas afinal, como se constrói o pensamento histórico, quando optamos por lecionar direcionamos nossos esforços para um aprofundamento da criticidade e da possibilidade de compreensão de como a história é produzida. A teoria do conhecimento demonstra que as estruturas do conhecimento são melhor fixadas quando fundamentadas nas relações, essas estruturam, sistematizam o mundo. É por meio da dialética que se constrói o conhecimento nas relações entre docentes, discentes, objetos de estudo e a realidade experienciada. Quanto mais operações mentais forem mobilizadas, como a recordação, reconhecimento, associação, comparação, levantamento de hipóteses, crítica, interpretação, solução de problemas, mais autônomo serão os alunos. Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais

O que se torna significativo e relevante consolida seu aprendizado. O que ele aprende fundamenta a construção e a reconstrução de seus valores e práticas cotidianas e as suas experiências sociais e culturais. O que o sensibiliza molda a sua identidade nas relações mantidas com a família, os amigos, os grupos mais próximos e mais distantes e com a sua geração. O que provoca conflitos e dúvidas estimula-o a distinguir, explicar e dar sentido para o presente, o passado e o futuro, percebendo a vida como suscetível de transformação. (BRASIL, 1998, p. 38)

O PCN história reconhece três fundamentos principais para o ensino de História, nos quais se fundamentam os objetivos, os conteúdos e as metodologias:

- a) Inclusão da constituição da identidade social: envolve a compreensão das relações entre o particular e o geral, considerando o papel do indivíduo em sua

localidade e cultura, bem como as relações entre a localidade específica, a sociedade nacional e o mundo;

- b) a compreensão das diferenças e semelhanças entre indivíduos e grupos, incluindo a percepção do "eu" e do "outro".
- c) a construção de noções de continuidade e de permanência, essas diferenças culturais, em temporalidades distintas moldaram o tempo presente

A partir disso da compreensão do outro, do que se aproxima e distancia, possibilita a identificação de elementos culturais comuns, implica a percepção de que ao longo da história grupos diferentes se relacionam de maneiras diferentes. Assim, o estudante poderá entender o passado e compreender como esses eventos contribuíram de alguma forma para a construção, organização e funcionamento da sociedade

Prezamos por um ensino de história que construa o pensamento histórico como experiência e prática de cidadania, que possibilite ao aluno se enxergar como um agente ativo em seu meio, e que se, preocupados com identidades estivermos, que sejam essas amplas, identidades autônomas, sociais e coletivas.

O caderno do PCN-Artes dimensiona três aspectos do ensino de arte: a experiência de fazer formas artísticas e tudo que envolve o desenvolvimento criado; a experiência de fruir formas artísticas; E por último, o que mais nos interessa neste trabalho, a experiência de refletir sobre a arte como objeto de conhecimento, como produto cultural de uma sociedade permeada de valores e significados.

A educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico e da percepção estética, que caracterizam um modo próprio de ordenar e dar sentido à experiência humana: o aluno desenvolve sua sensibilidade, percepção e imaginação, tanto ao realizar formas artísticas quanto na ação de apreciar e conhecer as formas produzidas por ele e pelos colegas, pela natureza e nas diferentes culturas. (BRASIL, 1998, p.19)

O PCN Artes prevê o ensino de artes visuais como um produto cultural e histórico, porque busca aprofundar-se na observação, estudo e compreensão de diversas obras, artistas e movimentos artísticos, abrangendo contextos culturais regionais, nacionais e internacionais ao longo da história. Reconhecendo os artistas como agentes sociais que deixam marcas em diferentes épocas e culturas, algo observado tanto em suas vidas quanto em suas produções, bem como a utilização de diversas fontes de informação e comunicação artística presentes na

cultura, como museus, exposições, centros de documentação e galerias. Acarretando na valorização social desses espaços de organização, preservação e divulgação de bens culturais.

É preciso pontuar que o PCN-Artes não valida apenas um tipo de arte tradicional como pintura, escultura, desenho, gravura ou arquitetura e sim amplia gama de possibilidades e manifestações artísticas como fotografia, artes gráficas, cinema, televisão, vídeo, computação, performance.

No Brasil, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional em 1971 inseriu a arte no currículo escolar como "atividade educativa", não uma disciplina formal. Apenas em 1988, a promulgação da Constituição desencadeou debates sobre uma nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, resultando em protestos de educadores contra a versão que retirava a obrigatoriedade da área de Arte, evidenciando a importância do acesso à educação artística no ensino básico.

Assim, história e artes se encontram no campo do saber, mobilizam não apenas o entendimento do sujeito em si e para o mundo como também o estudo sobre as temporalidades. Assim, história e artes se encontram no campo do saber. Enquanto o PCN-História aborda diferentes contextos históricos no qual originaram diversas manifestações artísticas. O PCN-Artes explora as obras de arte como expressões culturais que refletem e respondem aos contextos históricos.

Entre infinitas possibilidades de transversalidades pensamos que o objetivo aqui é proporcionar aos alunos uma compreensão de que as obras de arte não surgem isoladamente, mas estão intrinsecamente conectadas às ideias e tendências de uma época e localidade específicas. A apreensão da arte se manifesta como um fenômeno imerso na cultura, revelando-se nas interações e conexões entre o contexto e a localidade, balizado por todos os entraves sociais.

3.3 LDB

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei Federal n. 9.394), aprovada em 20 de dezembro de 1996, consolida e amplia as responsabilidades do poder público em relação à educação, abrangendo de forma significativa o ensino fundamental. O artigo 22 desta lei destaca que a educação básica, na qual o ensino fundamental está inserido, deve garantir a todos "a formação comum indispensável para o exercício da cidadania e fornecer-lhes meios para progredir no trabalho e em estudos posteriores".

Segundo o PCN introdutório, nas décadas de 70 e 80, a política educacional brasileira concentrou-se na ampliação das oportunidades de escolarização, resultando em um aumento no acesso à escola básica. Contudo, os elevados índices de repetência e evasão evidenciam problemas que refletem a insatisfação com a escola e o descobrimento do artigo 22. A Educação de Jovens e Adultos, regulamentada pela Lei de Diretrizes e Bases surge como resposta a necessidades não atendidas no passado dessas pessoas.

Segundo a seção V- Da Educação de Jovens e Adultos o artigo 37 destina-se àqueles que não tiveram acesso ou continuidade de estudos no ensino fundamental e médio na idade própria. Os sistemas de ensino devem garantir oportunidades educacionais gratuitas, adequadas às características do aluno, considerando seus interesses, condições de vida e trabalho. O Poder Público deve viabilizar o acesso e a permanência do trabalhador na escola, incentivando ações integradas. Além disso, destaca-se que a Educação de Jovens e Adultos deve articular-se preferencialmente com a educação profissional. Também o artigo 38 que prevê a ofertas de exames como o supletivo, habilitando ao prosseguimento de estudos em caráter regular.

No entanto, apenas 1º de junho de 2021 entrou em vigor “RESOLUÇÃO Nº 1, DE 28 DE MAIO DE 2021, Institui Diretrizes Operacionais para a Educação de Jovens e Adultos nos aspectos relativos ao seu alinhamento à Política Nacional de Alfabetização (PNA) e à Base Nacional Comum Curricular (BNCC), e Educação de Jovens e Adultos a Distância” que prevê carga horária, organização semestral, modular e serial a depender da escolar, tal como currículo e acesso a recursos.

Antes, o acesso ao ensino de jovens e adultos era delimitado por pareceres como o Parecer CNE/CEB nº 11/2000, aprovado em 10 de maio de 2000 que dispõe sobre as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação de Jovens e Adultos e o Parecer CNE/CEB nº 23/2008, aprovado em 8 de outubro de 2008 que Institui Diretrizes Operacionais tais como idade mínima e certificação nos exames de EJA. Contudo, nenhum previu diretrizes para os materiais didáticos.

Segundo a LDB, o artigo 4º estabelece que é dever do Estado com educação escolar pública ser efetivado mediante a garantia de atendimento ao educando, por meio de programas suplementares de material didático-escolar e outros recursos. Contudo, no Brasil, o órgão suplementar que tem por objetivo avaliar materiais didáticos - pedagógicos e disponibilizar com regularizada e gratuita às escolas públicas de educação básica das redes federal, estaduais e municipais é o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD). instaurado a partir do decreto Decreto nº 9.099, de 2017. O PNLD opera por meio de

edital, no qual os materiais didáticos destinados ao EJA são adquiridos por meio de um adendo, não existe um edital próprio e a remessa de materiais formulados em função exclusiva para EJA são escassos e desatualizados.

Na ausência de um material que proporciona um aprendizado adaptado à realidade do aluno, como é o caso de materiais para ensino de jovens e adultos, é comum que os próprios professores o confeccionam. Segundo Paulo Eduardo Dias de Mello, a pesquisa do professor para essa elaboração constitui não só estratégia metodológica como também retrato da prática e uma construção coletiva de saber, porque envolve as contribuições dos alunos.

(...) protagonismo dos docentes num processo autoral de pesquisa e escrita, que envolve desde a produção textual, e iconográfica, a diagramação e o lay-out visual, até sua produção física, destinam-se efetivamente à sua prática educativa com os estudantes. (Mello, 2013, p.106)

Todavia, devemos tomar cuidado em institucionalizar aquilo que é, por natureza, uma obrigação estatal. No dia 01 de novembro de 2023, a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização de Jovens e Adultos, Diversidade e Inclusão em parceria com Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE) realizam audiência pública para definição de especificações técnicas do edital do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) para a educação de jovens e adultos (EJA). Até o momento desse texto não há novas notícias.

Apesar do atraso estatal de pensar em políticas públicas específicas, a procura por materiais didáticos próprios confirma a importância de conteúdos como os apresentados no Material produzido nesta pesquisa, "Mulheres artistas através do tempo: histórias de Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva". Foi com base nesse demonstrativo de dados e carências legislativas e em entrevistas coletados nas turmas, majoritariamente composta por mulheres, de ensino de jovens e adultos do colégio de aplicação da Universidade federal de Uberlândia , a ESEBA, que frequentei enquanto estagiária que pude escrever um artigo "Relato de experiência: Ensino de Jovens e Adultos enquanto espaço de emancipação feminina" para o seminário de Licenciaturas da UFU,

Essa coleta de dados visava entender em qual fase da vida essas alunas se encontram e como isso afetava a forma como se viam no ambiente escolar e no entanto mulheres alunas de ensino de jovens e adultos. Para além, as motivações e dificuldades que as levaram a retornar aos estudos.

Nesse estudo, pude constatar que diferente dos homens que retornam aos estudos na faixa dos 30 anos para concluir o ensino médio e obter melhor qualificação no mercado de trabalho, tal como é idealizado todo o projeto, principalmente no que a Resolução No. 01/2021 de 25 de Maio de 2021, as mulheres majoritariamente retornam após os 50 anos, quando já se encontram estabilizadas financeiramente, aposentadas, divorciadas e com filhos adultos.

No entanto, o ensino de jovens e adultos proporcionou uma mudança de paradigmas que despertou sonhos, como a vontade de ingressar no ensino superior, constituindo ao meu ver um importante espaço de resistência e autonomia feminina. A partir disso, comecei a pensar na necessidade de uma material didático que dialogasse com as vivências, necessidades e interesses dessas alunas. Entender o Eja como um espaço de emancipação feminina envolve pensar em todas as engrenagens que adiaram a presença dessa mulher em sala de aula e usá-las para sua permanência, a fim de ampliar seus horizontes de possibilidades

4. USOS DA IMAGEM NA SALA DE AULA E O MATERIAL DIDÁTICO

Ana Maria Mauad em “Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas” escreve sobre percurso que a imagem realizou dentro da historiografia. No início dos anos 1980 a interesse dos historiadores de fenômenos culturais e sociais fez com que imagem fosse inserida na pesquisa por ser uma importante análise na produção de sentidos, “ tenderia a ampliar sua capacidade crítica e explicativa dos fenômenos sociais do passado” (MAUAD, 2016 p.35) Nesse momento, estudos da semiologia ou semiótica, adentraram correntes historiográficas como a história das mentalidades e história cultural.

Contudo , foi apenas na década de 1990 que houve a “virada pictórica” na qual a fonte documental imagética começa a ser entendida como dotada de textualidade, “um formas de representação não verbais”. No entanto, o estatuto epistemológico da imagens e sua capacidade de mobilização de sentimentos e ideias, é amplamente debatido, Mauad destaca a pesquisa de dois historiadores, para Ulpiano Bezerra de Mensezes a imagem não pode ser tratada unilateralmente, é preciso que seja analisada como signo de algo, como evidência comprobatória e como artefato da cultura visual que possui biografia e universos próprios como também atesta que suas práticas culturais relacionadas ao visual. Já para Paulo Knauss as imagens para serem trabalhadas na história, esse ideal comprobatório não existe, são resquícios que devem ser explicados por meio do estudo da sociedade que as produziu, interpretou , consumiu e preservou.

Luana Saturnino Tvardovskas em “Figurações feministas na arte contemporânea” (2008) acompanha a perspectiva desses autores ao dissertar acerca de Rosângela Rennó e a preocupação da artista com os usos e funções sociais das imagens. Para Tvardovskas, Rennó produz uma contra-memória ao mostrar aquilo que é esquecido por nossa sociedade e as condições de produção dessas imagens, afirma que a artista utiliza da:

Subversão dos usos, re-apropriação das imagens marginais, ou, no caso dos álbuns de família, ironização da prática de colecionar as representações fotográficas como sendo reflexos fiéis do passado: compreendendo o caráter de construção destas imagens, seja pela poses ensaiadas ou pela construção dos cenários, Rennó nos desilude do ato de lembrar inocentemente, sem que antes clarifiquemos nossas intenções. (Tvardovskas, 2008 p.160)

As imagens têm intencionalidade, o que as impedem de ser tomadas como verdades absolutas do passado, são produtos carregados de significado e perspectiva que devem ser interrogados. Para os historiadores, essa consciência da intencionalidade nas representações visuais permite uma análise mais crítica e contextualizada das fontes. Para tal o historiador deve mobilizar todas as características e circunstâncias de produção; sua finalidade, os artistas ou autores, localidade, técnicas utilizadas, período histórico, contexto cultural, econômico e social.

Além disso, a compreensão da intencionalidade nas imagens é crucial na seleção e interpretação de materiais didáticos, permitindo aos educadores promover uma análise mais crítica e contextualizada das representações visuais na sala de aula, enriquecendo assim o aprendizado dos alunos. Segundo Circe Bittencourt (2005) o uso de imagens no ensino de história é um fenômeno recente, apesar da sua ampla produção, só a partir da década de 50 e 60 que historiadores começaram a adentrar um espaço de pesquisa que já estava sendo explorado por psicólogos e teóricos da semiologia. Após ser constatado como um eficiente recurso pedagógico, os livros didáticos começam a ter cada vez mais imagens; fotografias ou ilustrações entraram como um complemento ao exercício teórico.

Um erro crasso que devemos nos atentar é que a imagem que acompanha um texto em um suporte didático não é mera ilustração, apesar dos fatores estéticos que contemplam a diagramação a fim de deixá-lo mais atrativo para o aluno leitor é preciso ter ciência que a imagem é repleta de significados, referências, conteúdos subjetivos e signos de poder, que devem ser criticados e participarem da construção do saber.

Em meio a interdisciplinaridades com outras ciências como a filosofia e as artes, já abordada neste trabalho, a iconografia ainda assume um papel complementar nos materiais didáticos, são poucos os estudos que estudam o objeto iconográfico por si só, como fonte histórica, marca do tempo em que foi produzido.

Em “Mulheres Artistas Através do tempo: histórias de Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva” todas as obras, fotografias e elementos próprios do discurso não verbal obedecem esses princípios, destaco dois momentos; o primeiro encontrasse na página 47, no qual as duas fotografias, acerca da assinatura do ato institucional 5 pelo então ditador Arthur Costa e Silva, e acerca das mulheres em busca de seus maridos, filhos ou irmãos, possíveis presos políticos, constitui uma oposição de discursos imagéticos que constrói uma ideia ou ao menos um questionamento “porque após os atos institucionais essas mulheres foram até a sede do jornal para ter notícias de seus parentes?”

O segundo momento ocorre na página 70 no qual é acrescentado um apêndice com a obra “A redenção de Cam” de Modesto Brocos de 1895 , no qual por meio de uma explicação da referências contidas no título e nos elementos gráficos contidos na pintura é possível criticar o discurso racista explícito que até hoje impregna a sociedade.

A imagem pressupõe uma ideia que se deseja passar, as conexões que serão estabelecidas pelos alunos segundo seu contexto histórico-social, e que relações ela pode estabelecer com o texto escrito e o resto do material didático. Assim, a leitura de imagem oferece uma rede de ideias que vão coexistir em uma sala de aula e serão mediadas pelo professor. Mas afinal, o que é um material didático? E por que devemos levar em consideração os mesmos aspectos de análise das imagens para o ensino de história ?

Entende-se como livro didático ou material didático um suporte no processo de aprendizagem, tanto para o professor que o usa como guia, quanto para o estudante que tem por meio dele a materialização do que está sendo dialogado, que possibilite conexão entre teoria e vivência, tendo portanto função complementar. Para que auxilie o aprendizado é necessário que esse contenha informações de forma clara e estruturada e variadas, para que envolva o aluno ao aprendizado da maneira que mais facilite seu entendimento. As ilustrações não apenas tornam o conteúdo mais atrativo, mas também proporcionam uma compreensão visual dos conceitos abordados, enriquecendo o processo de ensino e oferecendo uma alternativa à linguagem verbal.

Segundo Luiz Antonio Luzio Coelho (2008), um livro que não opera imagens foge do cotidiano, principalmente em um contexto digital, no qual a internet é prevalente imagético. A ausência de familiaridade com uma abordagem analítica em sala de aula, especificamente em relação às imagens, pode resultar em uma lacuna na habilidade do aluno de interpretar, compreender e contextualizar informações visuais também fora do ambiente educacional. Nesse sentido, a presença de imagens em livros didáticos torna-se essencial, não apenas para acompanhar a dinâmica contemporânea, mas também para desenvolver uma habilidade crítica que transcenda os limites da sala de aula.

Para Coelho (2008), o material didático imagético não é embasado apenas como uma preparação para o mundo contemporâneo, mas também a construção de um espaço de memória e registros dos saberes humanos, cada vez mais difundidos em outras linguagens e suportes.

Todavia, ao longo dos anos o ensino de história recortes narrativos tornaram-se apagamentos, comunidades minoritárias sumiram das páginas dos livros, a partir da impossibilidade de se transmitir em aulas toda a história produzida pela humanidade em todas

as temporalidades elegeu-se uma forma simplificada e reducionista de história oficial que privilegia grupos hegemônicos.

De modo que os livros didáticos do passado são provas materiais do que foi escolhido para ser preservado e rememorado, nos cabe questionar se hoje ainda faz sentido contar a mesma história que não mobiliza o pensamento crítico, que perpetuam o conservadorismo e que principalmente não dialogam com as vivências dos alunos, permanece distante de seus interesses.

Como tudo, o livro didático existe no mundo e é afetado por ele, de forma que todos os conteúdos são empregados de intencionalidade e estratégias metodológicas, de forma que consistiam-se em si mesmos testemunhas do que selecionado e destinado a aprendizagem em um determinado tempo. Nenhum documento é neutro, contém os valores da sociedade que o produziu. Segundo Jacques Le Goff (1984), a principal tarefa do historiador é fazer uma crítica a qualquer fonte analisada, pelo fato de que:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. (...) O documento não é inócuo. É antes de mais nada o de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (...) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. (LE GOFF, 1984, p.102-103).

Assim, considerando-o como fonte histórica, materiais didáticos do passado são monumentos de um sistema educacional excludente. Ana Lúcia Faria em “Ideologia no Livro Didático” (1996) analisa os materiais didáticos de educação moral e cívica para elaborar sua tese de como o ideal de trabalhador e assuntos correlatos como classe e mérito foram projetados e moldaram a sociedade.

Contudo, Faria (1996) disserta que enquanto nos livros didáticos foi moldado um ideal de trabalhador, um homem adulto, outros segmentos da sociedade como imigrantes, mulheres, negros e indígenas não aparecem. Faria afirma que o indígena saiu da história do Brasil de livros didáticos, visto que esse não tinha o mesmo ideal de trabalho e lógica capitalista. Assim como o escravizado citado nos livros didáticos enquanto trabalhador forçado, mas saiu da história após a abolição, evento replicado como um momento humanitário e não econômico

ou de resistência. Nesse momento as ilustrações contribuem para perpetuar preconceitos e estereótipos.

Para a autora, pensar educação é necessariamente pensar na educação de classes, visto que imersos pelo sistema capitalista produtivo linear, nossas estruturas visam a manutenção do status quo. A educação burguesa, longe de ser apenas um meio de transmissão de conhecimento, reproduz a ideologia burguesa, garantindo a hierarquia e consolidando o controle da classe dominante. Nessa conjuntura, uma transformação social perpassa a educação emancipatória e reforma no sistema educacional capaz de questionar e superar as desigualdades sociais.

5 CONCLUSÃO

Ao término deste projeto, foi demonstrado o porquê do material didático "Mulheres artistas através do tempo: Histórias de Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva" (Apêndice I) se destacar como um instrumento pedagógico engajado na desconstrução de estereótipos de gênero e combater a Invisibilização do trabalho feminino, na promoção de uma abordagem inclusiva para as alunas do ensino de jovens e adultos.

A análise das bases teóricas que nortearam sua produção revelou a necessidade premente de um olhar crítico sobre as trajetórias das mulheres na história, particularmente nas expressões artísticas. A constatação da carência de estratégias pedagógicas que não apenas reconheçam as contribuições, muitas vezes apagadas, das mulheres, mas também possibilitem um genuíno diálogo entre proposta de ensino e a vivência adulta das alunas do EJA, impulsionou a criação deste material didático.

A partir de um recorte temporal que se tem como início a virada do século XX e sua efervescência política e cultura até a década de 80 e a redemocratização, abordamos no material temas como o papel sociocultural da tecelagem, a importância dos lugares de memória, o papel de religiões de matriz africana para a formação da sociedade brasileira, tais como crítica às teorias de harmonia racial e apresentação de legislação contra racismo religioso. Buscando conexões entre as experiências das alunas e seus interesses e abrindo espaço para debates de temáticas relacionadas à equidade de gênero, valorização da cultura popular e da inclusão das minorias na memória coletiva.

Vale ressaltar, que assim como dito na apresentação do livro (Apêndice I), esse material foi idealizado em contexto de sala de aula de EJA, no qual por meio das participações das alunas pude perceber seus interesses de aprendizado e dissertar sobre eles, conectando-os à perspectiva de gênero, e formulando aulas que suprisse essas demandas, assim aula e material se retroalimentam. Os primeiros indícios de aplicação prática do material didático demonstram um impacto significativo, feedback preliminar das alunas apontava para uma maior conscientização sobre a ausência do protagonismo feminino e a apreciação de suas contribuições anteriormente negligenciadas. Além disso, a aplicação do material em salas de aula evidencia uma mudança nas dinâmicas sociais e educacionais nas quais essas alunas estavam inseridas, instigando-as a questionar a naturalização da subjugação feminina.

Por exemplo, a partir da aula sobre a trajetória profissional de Regina Graz foi demonstrado a falta de protagonismo que atualmente é tratado seus trabalhos, visto que seu

marido e parceiro de profissão recebe os méritos de seu trabalho, contudo isso levou as alunas a indagar acerca da realidade sócio econômicas na qual a artista estava inserida, e o repertório imagético apresentado, principalmente obras modernistas, apesar de necessário porque acredito que o contato com o erudito é um direito, não teve o resultado desejado.

Isso acarretou e escolha de trazer uma aula acerca da Maria Auxiliadora da Silva, mulher negra de periferia que também foi aluna fora do tempo regular e representava elementos de cultura popular, o que por sua vez despertou a necessidade, durante a produção da aula, de trazer contextualização acerca do primitivismo, e como esse, de alguma maneira dialogava com a produção modernista que tinha desagradado-as. Não era a minha intenção moldar gostos pessoais, mas acredito que seja fundamental aos professores história ou artes esmiuçar os processos de produção e construção sociais das referências imagéticas de nossos alunos.

Assim, a relevância prática deste projeto vai além das fronteiras acadêmicas, estendendo-se à formação da cidadã críticas e culturalmente conscientes, tentando promover uma sociedade mais igualitária. A análise crítica das fontes e o entendimento acerca de sua intencionalidade, tal como a contextualização teórica permitiram não apenas evidenciar a dimensão estrutural da problemática de gênero, mas também vislumbrar possíveis abordagens para questões ainda em aberto.

Contudo, existe ainda um gama de possibilidades de pesquisa que não puderam ser contempladas ou aprofundadas nesse projeto, por exemplo a proximidade que Maria Auxiliadora teve com o ensino de jovens e adultos no final da vida, ou a estrutura empresarial desenvolvida por Regina Graz em São Paulo, ou até mesmo as contribuições mais atuais de Rosângela Rennó às artes contemporâneas e ao estudo da memória e do esquecimento, assim como pesquisas de outras mulheres artistas e suas vivências. Além de existirem uma série testes e validações necessários para aprimorar esse material didático no âmbito de sala de aula. Terminei pensando que esse trabalho não é um produto finalizado e sim uma fonte potente de inúmeras possibilidades de pesquisa.

REFERÊNCIAS

Baptista, B. C. (2021). A BNCC E O COMPONENTE CURRICULAR DE HISTÓRIA – ENTRE COMPETÊNCIAS E HABILIDADES, COMO FICAM AS QUESTÕES DE GÊNERO?. *Diversidade E Educação*, 8(2), 467–495. <https://doi.org/10.14295/de.v8i2.12099>

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB. 9394/1996. BRASIL.

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais: Artes. Ministério da Educação e do Desporto: Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, 1998.

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais: História. Ministério da Educação e do Desporto: Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, 1998.

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais: Introdução aos Parâmetros Curriculares Nacionais. Ministério da Educação e do Desporto: Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, 1998.

BRASIL. RESOLUÇÃO N o. 01/2021 DE 25 DE MAIO DE 2021

BITTENCOURT, Circe (Org.). *O saber histórico em sala de aula*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2005.pne

CHADWICK, Whitney. *História da arte e a artista mulher*. In: Museu de Arte de São Paulo Assis, 1990

COELHO, Luiz Antonio Luzio. *Uso de imagem na sala de aula*. *Pesquisas em Discurso Pedagógico*. Departamento de Letras–PUC-Rio, n. 1, p. 1-14, 2008.

DEL PRIORE, M. (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: contexto, 2011.

DEIRÓ, Maria de Lourdes Chagas. *As belas mentiras: a ideologia subjacente aos textos didáticos*. 13. ed. São Paulo: Centauro, 2005.

DE MELLO, Paulo Eduardo Dias. Um novo olhar sobre a produção didática da EJA: as produções do meio escolar. *Revista Brasileira de Educação de Jovens e Adultos*, v. 1, n. 1, p. 101-118, 2013.

FARIA, Ana Lúcia G. de. *Ideologia no livro didático*. 12. ed. São Paulo: Cortez, 1996

FERREIRA, Jorgetânia. ORSI, Gabriela. *Feminismo das Maiorias*. Usina Editorial. 2022.

GOIÁS, U. E. DE. Diretrizes para a Educação Básica:.. Universidade Estadual de Goiás ::: Disponível em:
<https://www.ueg.br/prg/desenvolvimentocurricular/conteudo/6108_diretrizes_curriculares__educacao_basica>. Acesso em: 20 nov. 2023.

LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento*. G. Einaudi, 1978.

LITZ, Valesca Giordano. O uso da imagem no ensino de História. *Caderno Pedagógico-Universidade Federal do Paraná, Curitiba*, p. 1402-6, 2009.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, p. 33-48, 2016.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas*. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Ed Aurora, 2016.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias- Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 50, p. 143-159, 2002.

Silva, M. (2018). "TUDO QUE VOCÊ CONSEGUE SER" - TRISTE BNCC/HISTÓRIA (A versão final). *Ensino Em Re-Vista*, 25(4), 1004–1015. <https://doi.org/10.14393/ER-v25n3e2018-9>

STEARNS, Peter N. *História das relações de gênero*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

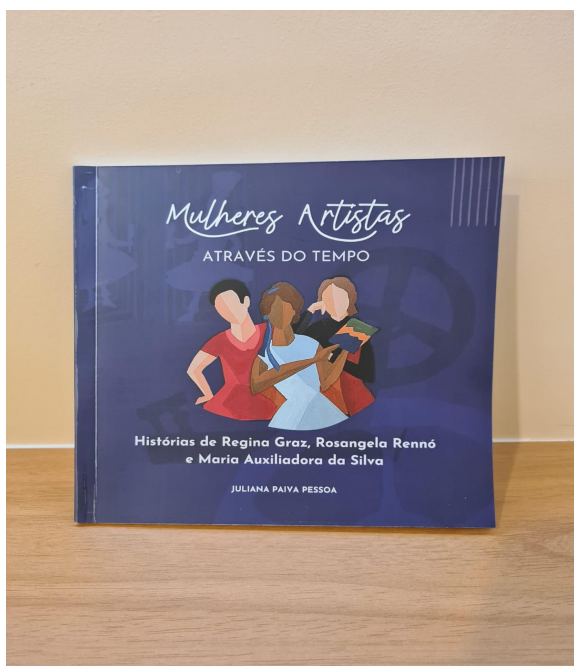
TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó.. Tese de Doutorado. [sn].

SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. São Paulo; Martins Fontes, 1987.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: *Museu de Arte de São Paulo*. 1988

.
PNLD EJA terá audiência pública nesta quarta-feira (1o). Disponível em: <<https://www.gov.br/mec/pt-br/assuntos/noticias/2023/outubro/pnld-eja-tera-audiencia-publica-nesta-quarta-feira-1o>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ANEXO A – fotografias da capa e de exemplo de página do material didático “Mulheres Artistas Através Do Tempo: Histórias De Regina Graz, Rosângela Rennó, E Maria Auxiliadora Da Silva.”



**APÊNDICE I – MULHERES ARTISTAS ATRAVÉS DO TEMPO: HISTÓRIAS DE
REGINA GRAZ, ROSÂNGELA RENNÓ, E MARIA AUXILIADORA DA SILVA.**

Mulheres Artistas

ATRAVÉS DO TEMPO



**Histórias de Regina Graz, Rosangela Rennó
e Maria Auxiliadora da Silva**

JULIANA PAIVA PESSOA

Mulheres Artistas Através do Tempo

Juliana Paiva

**Material Didático desenvolvido como
requisito parcial para obtenção do
título de graduação em História**

Mulheres Artistas

ATRAVÉS DO TEMPO

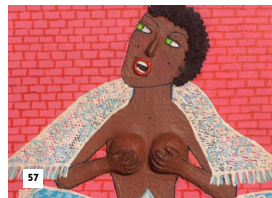
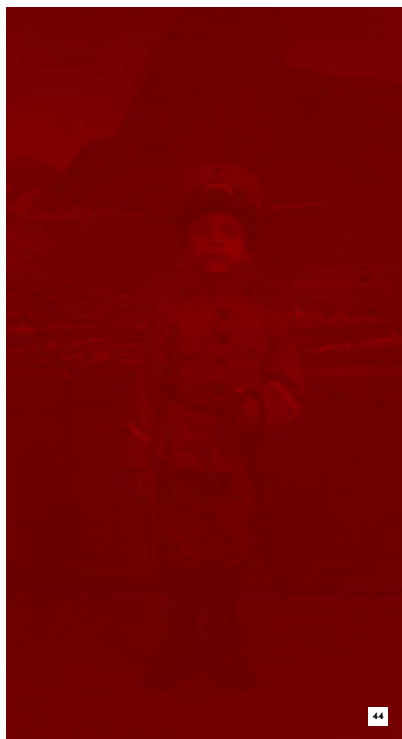
**Histórias de Regina Graz, Rosangela Rennó
e Maria Auxiliadora da Silva**



Texto e diagramação:
JULIANA PAIVA PESSOA

Ilustração:
FLÁVIA CAMARGO

SUMÁRIO



Apresentação	5
Regina Gomide Graz	8
Artêxtil: o tecido do no espaço tempo, dimensões socioculturais da tecelagem	15
Os Anos de 1920: A industrialização em São Paulo	20

SUMÁRIO

Modernismo: A Revolução Cultural do Séc. XX e a Semana de Arte Moderna de 1922	23
Rosângela Rennó	30
Lugares de Memória	34
Usos da fotografia e a Amnésia Social	37
Imemorial e os Candangos	42
Série vermelha e a Ditadura Brasileira	44
Maria Auxiliadora da Silva	56
Primitivismo	62
Candomblé e Umbanda	66
Bibliografia	77

APRESENTAÇÃO

A produção do material paradidático “Mulheres Artistas Através do Tempo: histórias de Regina Graz, Rosângela Rennó e Maria Auxiliadora da Silva” foi realizada como trabalho de conclusão do curso de História - licenciatura da Universidade Federal de Uberlândia.

A proposta é escrever sobre a vida dessas mulheres levando em consideração não apenas sua produção e biografia, mas também o mundo em que viveram, a sociedade brasileira em que estavam inseridas, os marcos históricos de seu tempo, entendendo como esses elementos se comunicam. Ninguém passa pelo mundo sem impactar as pessoas e os eventos a sua volta e nada que produzimos é alheio ao mundo, nossas produções dialogam com nossas experiências.

Após uma seleção de artistas mulheres, a inclusão da artista Regina Gomide Graz neste material parecia evidente, pois foi uma artista que compôs um dos movimentos artísticos e literários de maior prestígio do país, a Semana de Arte Moderna de 1922. No entanto, poucas pessoas parecem conhecer seu trabalho, pois ela teve toda sua produção atrelada a de outro artista, seu marido. Justamente em uma época de grandes mudanças, os anos 20 se pretendiam romper com a cultura-matriz europeia, as inovações tecnológicas e o crescimento exponencial industrial veio acompanhado de uma série de novas problemáticas urbanas. Em um plano nacional Regina presenciou as tentativas de restaurar os princípios da república que detinha seu primeiro centenário, reajustando em um mundo que a classe oligárquica rural se via em risco político e econômico em detrimento de uma classe industrial, ambos flertavam com o ideal de modernidade e consumo. Regina viveu um Brasil em que moda e intelectualidade estavam atrelados e com expertise se valeu disso.

Com um pulo cronológico de trinta anos presenciamos no Brasil da artista Rosângela Rennó que a preocupação de construir uma identidade nacional foi deixada de lado em favor de normativas rígidas e conservadoras, era a ditadura militar. Rosângela cresce e se desenvolve como artista nos mesmos anos do regime e presencia a fotografia e o fotojornalismo tornarem-se arma da resistência civil. A artista paulatinamente abandona o ato de fotografar e adentra as artes plásticas usando a materialidade da fotografia a seu favor, faz algo muito similar ao historiador que vasculha arquivos, atrás de documentos que proporcionem críticas ou analisem tradições, principalmente aquelas que tocam a memória e esquecimento

Voltando um pouco na linha cronológica apresentamos a obra de Maria Auxiliadora da Silva, que pintava de uma maneira inventiva e complexa, com técnicas muito próprias de relevo e perspectiva. Seu trabalho é uma manifestação cultural em narrativa imagética de representações que protagoniza homens e mulheres pretas, diferente do que acontecia no circuito das artes, no qual tanto obra quanto artistas pretos são desvalorizados. Herdeira de um pensamento modernista de arte, Maria Auxiliadora buscou o autodidatismo valorizando temáticas da cultura popular, se apropriando da ideia de “primitivismo” convertendo-o em autenticidade. A artista busca em suas criações elementos que apresentam a construção de uma identidade Brasileira que se distancia do cânone europeu, tornando-se internacionalmente reconhecida após a exposição na USIS, galeria da embaixada dos Estados Unidos no Brasil. As cenas narrativas, com balões de fala nas pinturas, comuns em história em quadrinhos, a aproximavam do pop, todavia focada em representações do cotidiano, exaltando eventos sociais da comunidade preta, como festas típicas e a religiosidade de matriz africana Candomblé e da Umbanda que não tiveram o reconhecimento devido na contribuição da cultura nacional, e lidam com o preconceito religioso até hoje.

Optou-se neste material pela apresentação de textos curtos e referenciados para que cada aluno, professor ou interessado pudesse de aprofundar no que mais lhe chamar a atenção. Mas, que pudessem de maneira sintética ter contato com todos os conteúdos propostos, não como um simples fato histórico mas como algo que foi relevante e afetou a vida e obra dessas artistas. A bibliografia usada para construção dos textos é apresentada no final do texto, e separada por artistas, facilitando a pesquisa e aprofundamento do leitor que se interessar em buscar mais referências.

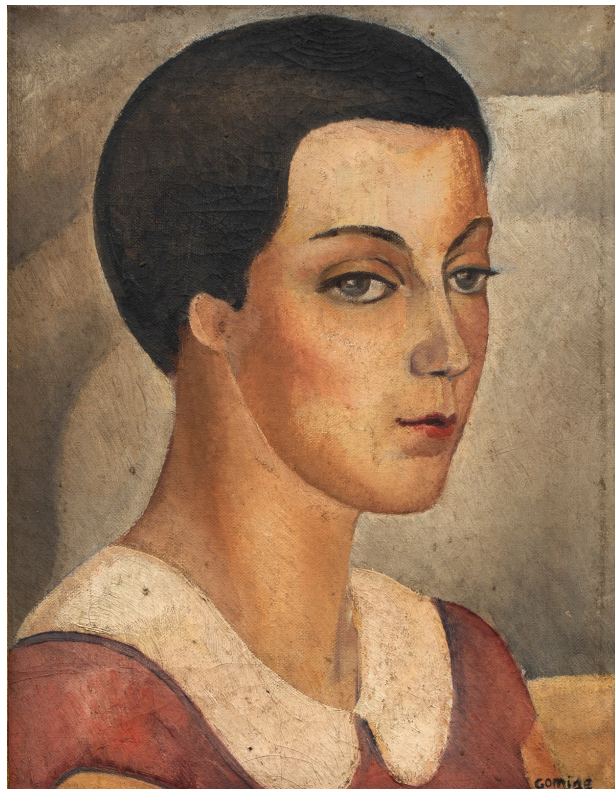
Destaco que parte deste material paradidático foi aplicado em aulas realizadas no componente curricular estágio supervisionado do curso de História da Universidade Federal de Uberlândia. Nessa ocasião, o conteúdo das aulas apresentava a artista aos alunos do colégio de aplicação Eseba. Sendo esta formada por um material que se retroalimentam conjuntamente com as aulas teóricas, Pois uma parte do material foi construído em função do planejamento da aula e outra parte surgiu a partir de lacunas e dúvidas apresentadas pelos alunos em sala.



Regina Gomide Graz

Regina Gomide Graz (1897-1973) era uma artista tecelã que atuou como pintora, decoradora e tapeceira entre as décadas de 20 a 40 no Brasil, em particular na cidade de São Paulo. Graz inovou as artes plásticas brasileiras por introduzir a arte decorativa no país. Até então, o cenário da arte brasileira era marcado por um ideal artístico francês que valorizava artistas que trabalhavam com pinturas, esculturas e arquitetura, suportes artísticos tradicionais, impactando a produção nacional.

Essa ideia de arte que dominou as academias de belas artes consistia em compreender a arte como objeto de contemplação, intocável e sem função prática no cotidiano. Regina Graz tornou-se especialista em obras de arte que usavam o suporte têxtil, isso é: tecia tapeçarias, bordava em quadros, confeccionava almofadas, cortinas e até mesmo vestidos.



Retrato de Regina Graz (1915-1950) Antônio Gomide. Graz, Itapetininga, São Paulo, Brasil.



A forma como Graz se expressava incomodava esses acadêmicos, e seu estilo foi considerado com menor importância por muitos. Criticavam não apenas uma artista que fazia arte aplicada, e que fugia do Ideal academicista das artes plásticas, mas também por ser uma artista mulher que produzia no suporte têxtil.

Ao longo do tempo as mulheres foram subordinadas aos serviços domésticos que envolvem a confecção de artigos de sobrevivência, como roupas. Assim, o suporte têxtil foi feminilizado e diminuído de valor. Costurar se tornou “coisa de mulher”. E obras que envolviam agulhas, linhas e tecidos não eram consideradas arte ou não tinham prestígio. artes têxteis foram sexualizadas e configuradas como “arte feminina”.



Ao longo de sua carreira, Regina Graz bateu de frente com essas questões, a princípio sua formação artística aconteceu no exterior quando matriculou-se, junto aos irmãos, da escola de belas artes de Genebra, recém chegados à Suíça devido ao emprego diplomático do pai.





1. "Composição com figura" de 1925, de Regina Gomide Graz, que faz parte da exposição "Desafios da Modernidade, Família Gomide Graz nas décadas de 1920 e 1930, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Regina Graz. Panneau, 1920. Abaixo é possível ver essa obra integrada em um espaço. Veludos e debrum de fio metálico. Exposição "Art Déco Brasileiro - Doação Fulvia e Adolpho Leirner" MAC USP.

Apesar de estar em um ambiente que flexibiliza mais o uso das artes aplicadas, as alunas mulheres tinham um currículo mais horas relacionadas ao bordado e à costura do que na confecção de móveis e artigos maiores de tamanho e valor estético.

Se por um lado Regina Graz tinha um domínio único nas artes decorativas quando retornou a São Paulo, por outro seu trabalho ficou restrito àquilo que a escola desejava transmitir e modelar enquanto profissional mulher na arte.

Com a morte do pai, Regina e a família se instalaram em São Paulo, um ano após a sua chegada casou-se com John Graz, que conheceu ainda em Genebra na escola de Belas Artes.



O início da década de 20, marcado pelo êxodo rural e pela industrialização crescente, tornou-se campo fértil para os projetos decorativos do casal que aliados ao irmão de Regina, Antônio Graz formavam a Tríade das artes aplicadas no Brasil. Cunharam o conceito de “arte total” porque projetavam todos os itens, dos vitrais das janelas a maçaneta das portas.

Os projetos decorativos eram divididos: Regina confeccionava os tapetes, almofadas e cortinas, John produzia os móveis, luminárias e portas. Esses planejamentos totais foram pioneiros do que viria a ser Art Déco no Brasil, do qual seu marido leva a maior parte e não todo o crédito.

Apesar da sua parte nos projetos decorativos acabar sendo rotulada de “arte doméstica”, a artista obteve sucesso em suas produções e abriu um ateliê em sua residência, ensinando outras moças as técnicas que havia aprendido na Europa.



Composição com figuras (1925) Regina Gomide Graz, Coleção Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de SP (Foto: divulgação MAM)



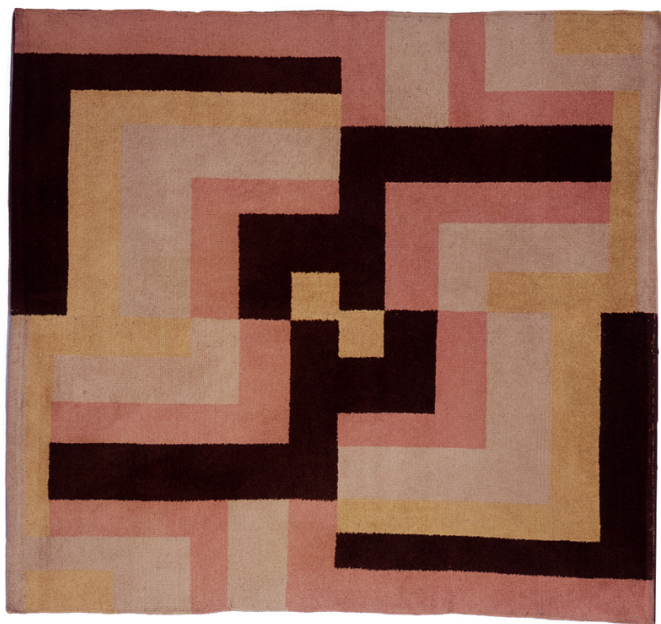
Índios (1930) Regina Gomide Graz. A temática indianista era muito cara para Regina que em 1923, inicia sua pesquisa no museu nacional do Rio de Janeiro sobre tecelagem indígena do Alto Amazonas. Dados Biográficos: Itapetininga, São Paulo, Brasil, 1897-São Paulo, Brasil, 1973

Também foram nesses anos que Regina teve os primeiros contatos com ideias modernistas, o movimento que buscava a valorização da cultura nacional e o fim do rigor academicista impactou a produção da artista que pesquisou e introduziu influências das tecelagem indígena do alto Amazonas em suas peças, não apenas em seus motivos como em técnicas de tingimento natural a base de urucum, tabatinga e jenipapo.

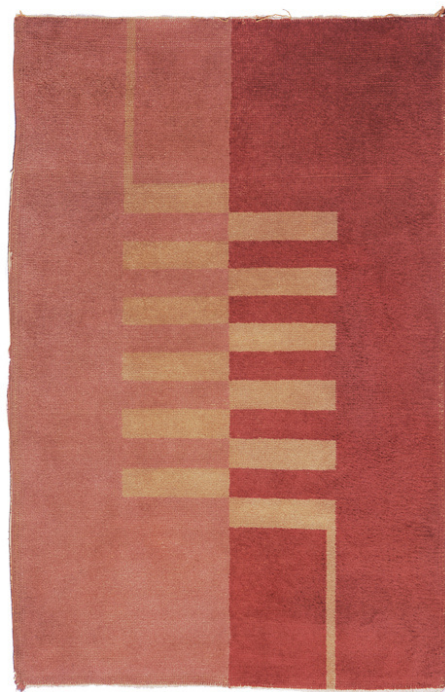
No entanto, a arte decorativa não era o modelo de arte que os modernistas defendiam, mantinha-se até aquele momento a ideia de quem obras de design de interiores eram fúteis e não representavam as necessidades modernas de renovação da arte. O diálogo entre o movimento e a artista foi estabelecido definitivamente em 1927 com a inauguração da Casa Modernista, idealizado por Gregori Warchavchik,

Diana Caçadora (1930) Regina Gomide Graz, Feltro (acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo)





Tapete (1930) Regina Gomide Graz, Lã (acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo)

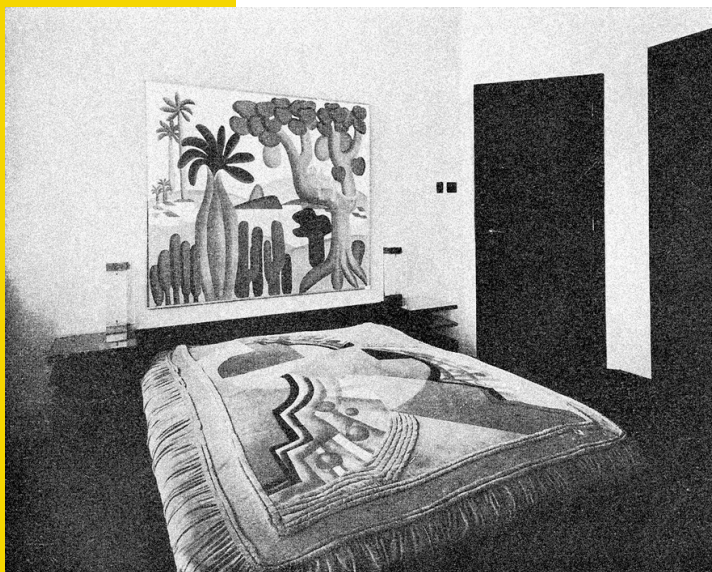


Tapete (1930) Regina Gomide Graz, Lã (acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo)

Esse projeto arquitetônico que abriga diversas manifestações artísticas como a pintura e a escultura na qual Regina foi artífice de todas as obras têxteis.

Ao longo dos anos de carreira a produção de Regina foi mudando, as temáticas nas tapeçarias tornaram-se mais abstratas e padronizadas, o que acarretou que em 1940 inaugurou sua própria indústria têxtil, ao longo de 17 anos de empresa contratou até 30 tecelãs consecutivamente.





CASA MODERNISTA de Gregori Warchavchik; Sala de estar da residência; móveis em laca desenhados pelo arquiteto e obras de Lasar Segall, colcha de Regina Gomide Graz e obra *Cartão-postal* de Tarsila do Amaral, localizada na Rua Itápolis, São Paulo - SP, 1927.



RESIDÊNCIA SR. MARIO CUNHA BUENO, Exemplo de Arte Déco desenvolvida pelo casal, móveis da sala de estar de John Graz; tapete e almofadas de Regina Gomide Graz. Localizada na Rua Guadalupe, São Paulo - SP, 1929 (acervo: Instituto John Graz)



Artêxtil:

O tecido do no espaço tempo , dimensões socioculturais da tecelagem

Artêxtil é uma manifestação artística que usa suporte têxteis em suas produções, isto é, suportes a base de tecido, tapeçarias e bordados ou costurar sobre a tela no lugar de tintas. Hoje essa produção artística ganha contornos cada vez mais fluidos e abstratos e menos práticos ao cotidiano. No entanto, a confecção de artigos têxteis é comum em diversas culturas e em diversas temporalidades.

A princípio é necessário fiar a fibra para que se torne um fio contínuo em volta de um fuso, os povos ágrafos já enrolavam fibras nas próprias coxas e enrolavam para obter fios de diferentes espessuras. Esse fio pode ser tingido e será tecido por uma gama de técnicas que envolvem teares verticais e horizontais com lançadeiras ou bilros a depender da cultura e do vínculo de tradicionalidade que o tecido tem com a comunidade, implicando não apenas no fazer mas também no usar.

A datação mais antiga que se tem registro de uma tapeçaria é de 500 a.C, encontrado nas



Artesã faz a meada sem uso da dobadeira. Roça Grande, Berilo vale de Jequitinhonha. MG.



sepulturas antigas na região de Altai na Rússia. No Brasil, técnicas de tecelagem são citadas na carta de Pero Vaz de Caminha para o Rei D. Manuel de Portugal em 1500, provavelmente Caminha não soube que estava diante da cultura Tupinambá de produzir as hamacas, denominadas como “redes de dormir” pelo europeu.

Os portugueses não eram alheios à tapeçaria, desde o século XV as tapeceiras

portugueses desenvolveram uma técnica de confecção com pontos cruzados obliquamente as tramas do tecido, o ponto-cruze, e assim produziram tapetes arraiolos, herança da ocupação de povos do norte africano na península ibérica e intercâmbio cultural entre mouros, turcos e caucasianos com as manufacturas ibéricas.



Tapete de Arraiolos executado em 1990 com base no modelo do Século XVIII



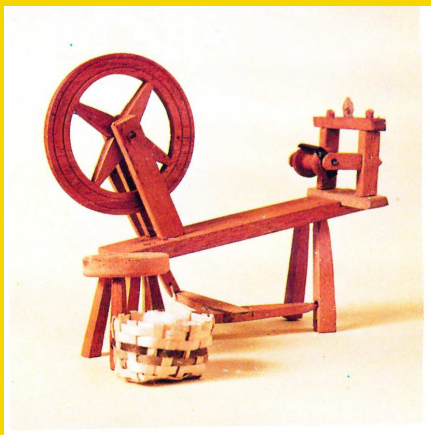
O tapete mais antigo do mundo é o tapete Pazyryk, nome da tribo nômade que por volta do século V a.C ocupava as montanhas Altai na Rússia siberiana a sul da atual cidade de Novosibirsk. Por meio da datação por carbono foi possível estimar que o tapete tem aproximadamente 2.500 anos atrás, encontrado em uma tumba congelada em 1949, arqueólogos apontam as baixas temperaturas como causa da preservação. O tapete está em exibição no Museu Hermitage, em São Petersburgo, Rússia.



Saias envelope confeccionada pelo Povo Bakuba , localizado atualmente na República Democrática do Congo, utiliza como matéria-prima a folhagem Ráfia, que é transformada em fibra e depois em tecido. Também é habitual o uso de bordados e aplicações como os Búzios, observados acima. A tecelagem Bakuba reflete seus valores culturais. (Acervo Museu Afro Brasil, Acervo Museu Afro Brasil)

O desenvolvimento do tear é adjacente a história da humanidade, técnicas milenares de confecção são transmitidas dentro de diversas comunidades, o que faz da tecelagem um processo artístico que não passa por “um gênio criador e individual” que foi exaltado no renascimento mas sim um coletivo, dotado de uma materialidade simbólica.

Tal dimensão simbólica pode ser observada na forma como os Bambaras, povo que ocupa grande



**Descaroçador e Roda de fiar.
Miniaturas em Mamadeira.
Mercado Municipal de
Goiânia, Goiás.**



parte do oeste africano, entendem o ofício do tecelão. Para eles o ato de tecer aproximasse da sua cosmogonia a “palavra criadora”, o tecido confeccionado representa o passado e o rolo de fios o futuro, no qual maabo, tecelão de alta casta tem funções de sacerdote. Ou nas tapeçarias orientais de comunidades budistas que teciam flores de lótus ou lódão, símbolo da pureza e da imortalidade.

A visão ocidental europeia acerca da arte têxtil, principalmente após a revolução industrial as vestimentas deixaram gradativamente de carregar simbolismos para ocupar esferas de prestígio social, tecidos com menor valor de fabricação, grosseiros e sem tingimento eram os mais utilizados por grupos marginalizados historicamente, como escravizados e povos originários subjugados, e a confecção não manufaturada foi taxada de “primitiva”.

No século XIX o sistema de arte que detinha domínio sobre a forma como se usufruía da arte e impactava diretamente na formação profissional dos artistas eram as academias. Para elas, um artista ou obra digna de mérito deveria ser focado em pintura, escultura ou arquitetura, a valorização dessas manifestações artísticas vinham do recente racionalismo, e nas artes o destaque ao desenho entendido como um recurso que possuía manejo intelectual. Assim, toda forma de arte que não concebe um desenho inicial era entendida como “manual” e “não intelectual”.

Glossário

Ágrafos: povos ágrafos se referem a sociedades que não possuem um sistema de escrita.

Bilros: ferramentas utilizadas para criar rendas.

Cosmogonia: é um termo que se refere a uma narrativa mitológica explicativa sobre a origem do universo e que variam de um povo para o outro.

Experimentalismo: no campo das artes experimentalismo é a abordagem de experimentar novas técnicas e materiais, rompendo com o tradicional.

Fuso: o fuso de fiar é a parte central de uma roca que torce a fibra de matéria-prima, como algodão ou lã, em um fio.



Outra diferença das artes tradicionais se dá pelo conhecimento de todas as etapas do processo produtivo, raras são as comunidades em que a colheita da fibra vegetal até a formação da trama não são conhecidas pelas tecelãs. Em contrapartida, muitos escultores esculpam sua peça em cerâmica e encaminhavam para uma siderúrgica de bronze.

Por fim, mesmo com a chegada do século XX e a ampliação do entendimento sobre o que é arte, a artêxtil é entendida como um trabalho manual, de menor prestígio e muitas vezes pejorativamente rotulada de artesanato, algo menor que arte. Mas a principal questão para nós é que em culturas patriarcais, como a ocidental, a produção têxtil ficou restrita ao “mundo doméstico” em que apenas a “delicadeza da mulher” é capaz de produzi-la. Portanto, é duplamente desvalorizada, não apenas por ser taxada de uma arte não intelectualizada como também feminina.



Criança artesãos tecem em tear horizontal de quatro folhas de liço. Capela Nova, Minas Gerais



Os Anos de 1920:

A industrialização em São Paulo

Como vimos, a década de 20 no Brasil e em São Paulo teve grande efervescência cultural e política que influenciaram a vivência de Regina Graz e demais artistas modernistas, mas o que aconteceu? No final dos anos de 1910 evidenciava os primeiros sinais de esgotamento do modelo agroexportador, a industrialização ganhava força no país devido ao grande impulso das exportações na primeira guerra mundial (1914-1918) e o aumento do consumo interno que conseguia absorver a produção visto que na Europa toda produção estava voltada para o conflito.

Com o final da guerra a industrialização conseguiu manter um ritmo, em São Paulo isso só foi possível porque estava associada à produção cafeeira que alimentava a economia local e garantia o escoamento dos produtos industriais, esses interesses conciliáveis não duraram muito. o governo federal, no Rio de Janeiro, a favor das oligarquias, desvalorizou a moeda para que o café fosse mais facilmente vendido no exterior , o que dificultava a compra de maquinário industrial.



Charge de Alfredo Storni que ironiza as eleições de 1910; nela dois cavalos de São Paulo e Minas Gerais com as caudas amarradas correm em direções opostas.

Ao fundo, uma fotografia de 1923 da Avenida Paulista, inaugurada em 1891, a primeira via asfaltada de São Paulo, símbolo do progresso e do êxodo rural, era o novo espaço para a residência dos cafeicultores endinheirados. A Avenida é um ponto central da cidade até hoje. Avenida Paulista, 1923. São Paulo - SP. Fotografia de Guilherme Gaensly/Acervo IMS



Jovens operários da Fábrica Santana da Companhia Nacional de Tecidos de Juta, São Paulo, 1931. Arquivo Lindolfo Collor, CPDOC/FGV

Entre os de 1920-50 os grupos industriais que mais cresceram concentravam-se no ramo têxtil, o que era uma iniciativa rural dos produtores de algodão e café anos antes tornou-se o maior polo industrial do país, ultrapassando a capital, encabeçados por famílias como a Votorantim, os Matarazzo e os Crespi que detinha 280 a 300 operários em 1901 e chegou a 1909 operários simultaneamente em 1917.

A indústria têxtil paulistana foi estopim para outros setores como as siderúrgicas e metalúrgica, inicialmente fornecendo manutenção às tecelagens. Destaca-se a absorção da indústria têxtil da mão-de-obra imigrante europeia recém chegada ao Brasil. Trabalhadores estrangeiros eram 75% dos operários e italianos somavam-se em 50% da população paulistana no início do século XX.

Dentro das cidades o mundo não era o mesmo, a industrialização sofisticou o aparelho



**Trabalhadores
paralisados em São
Paulo na greve geral
de 1917**



administrativo, era necessário a criação de vários cargos de gestores que não existiam no campo, o que por sua vez fortaleceu o prestígio do trabalho intelectual. Houve um aumento no número de parques fabris e a mobilização dos trabalhadores por melhores condições de trabalho, o que acarreta na greve geral de 1917.

Desde 1906 a presidência do país era ocupada por políticos que privilegiam políticas rurais que beneficiam as oligarquias de São Paulo do partido republicano paulista (PRP) e as de Minas Gerais do partido republicano mineiro (PRM), marcando a época que ficou conhecida como política do café com leite. Nos anos 20 à presidência foi assumida por Epitácio Pessoa (1919-1922), gestão marcada pelos movimentos tenentistas e após por Arthur Bernardes (1922-1926), marcado por diversos conflitos no campo e por movimentos comunistas como a Coluna Prestes. Apesar do agronegócio ser um agente ativo na política até os dias atuais, o fim das oligarquias rurais acaba em 1930 com o golpe em Washington Luís (1926 -1930) após a indicação de Júlio Prestes e a crise econômica de 1929 que arrasou as fábricas paulistas. A revolução de 1930, como foi chamada, levou o gaúcho Getúlio Vargas ao poder por quinze anos, no qual houve a perseguição e censura de artistas e literatos.



Modernismo:

A Revolução Cultural do Séc. XX e a Semana de Arte Moderna de 1922

Vimos que Regina Gomide Graz contribuiu para o modernismo, que ganhava força entre jovens artistas da cidade de São Paulo nos anos 20. Mas o que é modernismo?

De modo genérico, o modernismo pode ser atribuído erroneamente a todas as obras de arte produzidas no começo do século XX, é fato que nesse período artistas passavam por condições sociais e experiências históricas semelhantes, mas não podemos atribuir a esse único fator obras tão diferentes e colocá-las em um único pacote modernista.

O início do século XX foi marcado pela ilusão de estabilidade social e econômica europeia, à custa do neocolonialismo, fomentaram os salões de arte e o uso de inovações tecnológicas, como a luz elétrica. Ao passar de uma década eclodem conflitos internacionais que culminam em 1914 a primeira guerra mundial, não raro artistas buscaram em suas produções responderem a essa modernidade.



Charles Harrison (2000) escreve que “é comum associar o moderno na arte com um colapso do decoro tradicional na cultura ocidental, que previamente conectava a aparência das obras de arte à aparência do mundo natural”. A arte modernista assume uma postura combativa ao clássico, parte por acreditarem que dessa cultura racionalista do século passado emergiram as principais frustrações da geração. Outra característica comum a essa difusão é o experimentalismo dos artistas que buscavam mudanças no produzir arte.

Dessa forma, atribuímos ao modernismo obras que mais claramente tiveram rupturas com os estilos anteriores. As vanguardas europeias são entendidas como precursoras desse movimento, com destaque ao cubismo, posterior a 1907, e ao fauvismo, movimentos parisienses em que a forma realista foi substituída por formas geométricas e por cores expressivas. A arte moderna estava espalhada por todo mundo, mas isso não significava adesão ou apreciação total, pelo contrário era destinada a uma parcela específica de artistas e muitas vezes era impopular.

Muito menos entender que as rupturas eram totais, como um processo absoluto e descontinuado, visto que os artistas modernos detinham formação clássica e foram



Retrato Mário de Andrade (1922) De Anita Malfatti.

Cartaz da Semana de Arte Moderna de 1922 de Di Cavalcanti.





Patrícia Galvão, Anita Malfatti, Benjamin Peret, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Elsie Houston, Álvaro Moreyra, Eugênia Álvaro Moreyra e pessoa não identificada. 1920/1929 Acervo MIS

A Estudante. (1915) Anita Malfatti. Óleo sobre tela: 61 x 76 cm. Acervo Masp.



influenciados por ela, raramente se viam enquanto agentes modernos por mais que fugissem da tradicionalidade.

Dessa forma, o modernismo pode ser entendido como uma revolução cultural própria do século XX. É importante mencionar que essa explicação é focada no mundo europeu marcado pelas entreguerras, a arte do resto mundo não se viu contemplada pelas mesmas demandas. A América Latina em especial acabava de passar por seu processo de independência, no século anterior, e tinha como motivo frequente a construção de uma identidade própria e nacional. A exemplo do México, a revolução de 1910 contribuiu para uma produção artística extremamente politizada, pouco a ver com o modernismo europeu.





Recorte de jornal divulgando a semana, Evidenciando o compositor Heitor Villa-Lobos como chamariz

No Brasil, existiu um intercâmbio cultural entre artistas nacionais e a educação formal europeia, além do contato com artistas e exposições vanguardistas. A viagem para o exterior ocorria porque as academias brasileiras não atendiam aos anseios de formação desses artistas, focadas em transmitir técnicas de um romantismo tido como ultrapassado, principalmente na capital da república na década de 20, o Rio de Janeiro. Culturalmente hegemônica, concentrava as verbas federais e as instituições de artes canônicas.

Em contrapartida a cidade de São Paulo entrava em uma fase de prosperidade industrial e simbolizava o avanço e o moderno. Para tal, criou o Liceu de Artes e Ofícios e ofereceu vagas para artistas trabalharem nos monumentos da cidade. Todavia, mesmo com o desejo de criar um imaginário moderno, esses artistas tinham uma formação internacional e dependiam das oligarquias rurais que faziam a manutenção da república velha.

A formação internacional era uma questão importante, principalmente para as mulheres artistas que, segundo a pesquisadora Ana Paula Cavalcante Simioni (2002), só foram permitidas no ensino superior em 1879, o Brasil não oferecia uma educação formal feminina em artes. Uma artista que buscou a formação no exterior foi Anita Malfatti (1889 - 1964), que cursou belas artes em Berlim, conhecendo a arte francesa e fez uma passagem pelos EUA, onde desenvolveu um estilo pictórico que dialogava com o expressionismo.

Em 1917, uma exposição de pintura moderna da artista foi duramente atacada por Monteiro Lobato, no texto “paranoia e mistificação” publicado pelo jornal “O Estado de S.Paulo”,

Ao fundo: Cifra de Prelúdio da Bachianas Brasileiras n. 4 de Heitor Villa-Lobos. Compassos 1-4.



seu impacto fez com que artistas se identificando com Malfatti articulassem projetos coletivos. Um exemplo foi a revista “Pirralho” de Oswald de Andrade, que fomentava a arte moderna, para ele Regina Graz e sua família representavam um sopro de renovação modernista.

Esse projeto se concretizou na semana de arte moderna de 1922, a exposição abriria uma sequência de festas cívicas do centenário da proclamação da república e contou com a participação de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, menotti del Picchia, Di Cavalcanti, e outros, além da própria Malfatti. Ela ocorreu no Theatro Municipal e não teve adesão popular, o evento restrito aos pagantes pretendia chocá-los e por diversas vezes os artistas foram vaiados. Os recursos financeiros da semana não eram uma questão, visto que os próprios artistas compunham a sociedade burguesa paulistana, e apesar da semana não ter um discurso político muitos de seus artistas tinham ligações estreitas com o partido republicano paulista (PRP) que apoiou o evento.



Operários (1933) Tarsila do Amaral. . Óleo sobre tela. 150 x 205 cm. Acervo Artístico- Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo, SP.

Abaporu. (1928) Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela, 85,00 cm x 73,00 cm. Colección Costantini (Buenos Aires, Argentina)

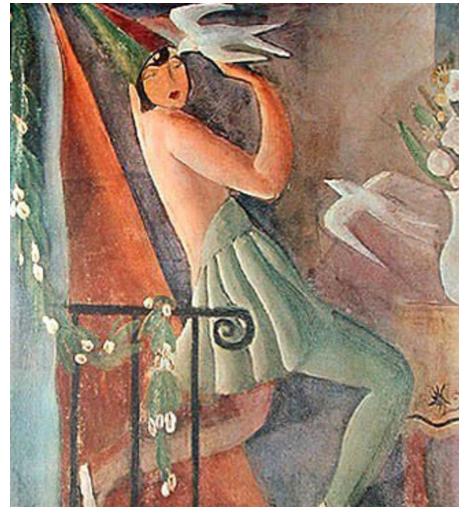


No Brasil, assim como internacionalmente, o modernismo se deu pela oposição de um estilo anterior dominante, a exemplo do movimento literário parnasiano. Após a semana fica mais latente aos modernistas a produção de um discurso de identidade nacional, apesar das influências estrangeiras. A exposição de uma casa modernista em 1930, no qual Regina Graz foi responsável pelos artigos têxteis decorativos, foi a consolidação do movimento nacional.

Regina galgou espaço dentro do movimento modernista por mais que alguns desses artistas não acolhesse sua manifestação artística. Fica evidente a desvalorização de sua carreira pelos seus contemporâneos e pesquisadores até a década de 80, que associaram o uso de materiais têxteis e o gênero da artista. Apesar do potencial criativo e da maneira inovadora com que Graz confeccionava seus trabalhos, a arte têxtil ainda foi entendida na época como uma forma artesanal de arte.



ARTESÃO.(1922) Vicente do Rego Monteiro. 79 x 72 cm. Óleo sobre tela.



PIERRETE. (1922) Di Cavalcanti. 78 x 65 cm. Óleo sobre tela. Nela é exibida uma mulher fantasiada de "pierrot", figura tradicional nas brincadeiras de carnaval.





Rosângela Rennó

Na Arte Contemporânea Brasileira uma das artistas com mais prestígio no sistema da arte trabalha com fotografia e é uma mulher: Rosângela Rennó. As questões sobre a imagem fotográfica como arte a muito foram superadas, e com a popularização da fotografia digital encontramos esta linguagem espalhada por todos os lugares e cidades. Mas, se a fotografia é cada vez mais efêmera e frequente, logo é condenada ao esquecimento, Rennó crítica esse processo em suas obras, propondo uma experiência problematizando essa relação com o acúmulo de memória inexplorável. Para isso, Rosângela Rennó se apropria de fotos abandonadas em acervos museais e particulares, e as modifica para que metaforicamente dialogue com o discurso histórico, econômico e principalmente social.



Rosângela Rennó em 2020.
Foto: Gabriela Massote
Lima. Cortesia da artista.
Acervo Moma.





Rosângela percebe a função social da imagem fotográfica, dentro de suas obras estabelece um jogo de sentidos em favor dessa crítica que se propõe a transmitir, disse em depoimento de maio de 18 de maio de 1993 “A fotografia só faz sentido como um lugar de conhecimento”.

Em seu processo de criação a artista recolhe e coleciona fotografias de álbuns de família, negativos, fotos de obituários e de identificação criminal e recortes de jornais. A série *Biblioteca* de 2002 é exemplo do trabalho de coleta de materiais, nela 37 vitrines são expostas contendo álbuns antigos de fotografia presos no acrílico, impossibilitando de ver o conteúdo.

Biblioteca (2002).
Rosângela Rennó. 37
Vitrines contendo
álbuns antigos de
fotografia e
fotografia em cor
laminada sob
acrílico, mapa e
arquivo de aço.
Dimensões variáveis.



Para entender o trabalho de Rosângela Rennó, assim como de qualquer artista, é necessário entender as experiências que tiveram em suas vidas que se apresentam na obra como intenção ou explicação, suas vivências dialogam com suas obras e vice-versa.

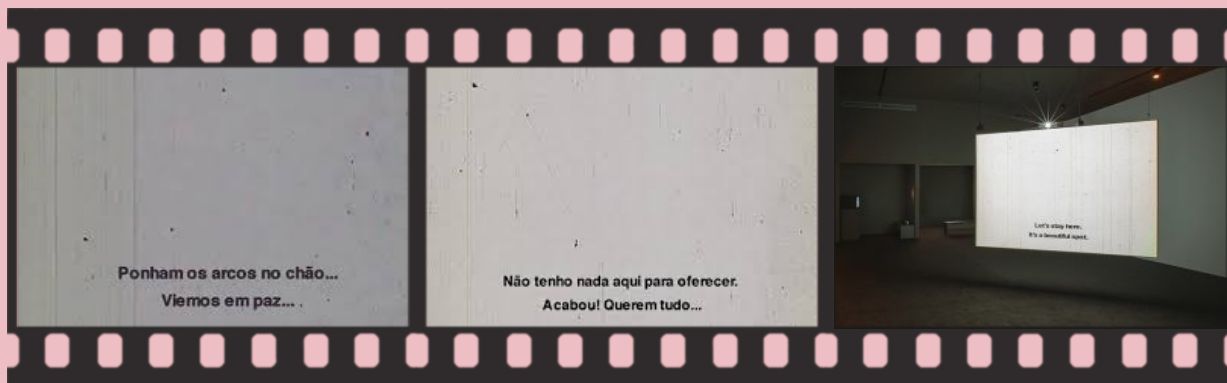
Nascida em Belo Horizonte em 1962. Rosângela aos 24 anos formou-se em arquitetura na Universidade Federal de Minas Gerais e no ano seguinte em artes plásticas pela Escola Guignard. A artista relata que o interesse pela fotografia surgiu a partir do contato com outros artistas na qual dividia atelier, a princípio as obras da artista eram permeadas por temáticas de gênero de caráter intimista, isso é, trabalha com álbuns fotográficos de família e objetos lúdicos de sua infância.

Em uma de suas primeiras obras “Mulheres Iluminadas”, Rennó usa uma foto sua e de sua irmã na praia, modifica o negativo para que as áreas iluminadas fiquem escurecidas, possibilitando pouca visibilidade das mulheres, fazendo um jogo de palavras entre a foto e o título. A modificação desses negativos e seu uso em instalações provoca uma melancolia em suas identidades, não é possível identificar as figuras com precisão causando uma fantasmagoria.



Mulheres iluminadas

Mulheres iluminadas (1988) Rosângela Rennó. Reprodução Fotográfica Autoria desconhecida/Cortesia Galeria Camargo Vilaça. Fotografia em papel de brometo de prata 110,00 cm x 80,00 cm



Vera Cruz (2000) Rosângela Rennó. "Projeto experimental fundamentado na ideia da "impossibilidade" de um documentário sobre o descobrimento do Brasil. Baseado no conteúdo da carta escrita por Pero Vaz de Caminha, "Vera Cruz" é a cópia em vídeo de um filme (im)possível. Da imagem que foi subtraída vemos apenas a "imagem da película", desgastada pelos 500 anos de existência. O som foi também subtraído. O que restou do relato, portanto, assumiu a forma de texto-legenda."- Texto extraído do site da artista. 44 minutos.

Em 1989, Rosângela Rennó muda-se para o Rio de Janeiro e sua temática migra da esfera privada para a pública, acompanhado de imagens fotojornalísticas e conjuntos de retratos. Enquanto Minas Gerais marcada pela tradição política oligárquica e conservadora suscita questionamentos sobre a conduta familiar, o Rio de Janeiro suscita na obra da artista questões sobre a violência e o anonimato de uma metrópole, assim Rennó afirma que seu trabalho ficou mais agressivo e irônico.

Já na década de 90, Rosângela iniciou seus estudos na Universidade de São Paulo, formou-se doutora em 1997 a artista relata que "houve um aguçamento da vontade de trabalhar com a intertextualidade visual", tomou contato com cinema e integrou obras audiovisuais no seu repertório.

Assim começa a trabalhar com as ideias de visível/não visível e com a função social da imagem, sempre contendo uma inacessibilidade ao olhar do espectador. Rennó começa seus trabalhos



com fotos 3x4, apontando a influência de sua professora Annateresa Fabris e com textos que por vezes se somam a imagens.

É importante mencionar que Rosângela Rennó não abandona uma técnica ou motivo em detrimento de outra, apenas os acrescenta ao seu repertório de acordo com sua vivência. Acreditar que um artista tenha fases é tornar suas obras estanques e retirá-las de um contexto de sua própria vida



Duas Lições de Realismo Fantástico (1991) Rosângela Rennó. Três fotografias em papel resinado, encapsuladas, contendo nove retratos cada. 220 x 20 x 20 cm.

Lugares de memória

Rosângela Rennó produziu a série "Cicatrices" ao se deparar com um arquivo de negativos de vidro no Museu Penitenciário Paulista. Esses negativos, produzidos entre 1910 e 1950, continham imagens dos presidiários de diferentes ângulos, bem como fotografias que documentavam suas marcas, cicatrizes e tatuagens. Essas imagens estavam esquecidas nos porões do complexo do Carandiru e foram evidenciadas pela artista que propôs por meio delas uma discussão sobre a memória e amnésia social de grupos marginalizados, assim como os conceitos de identidade e poder, que perpassa a captura dessas imagens.





Série Cicatriz (1996)
Rosângela Rennó.
s/título (braços com
mãos), 1996. tríptico -
dim. 44 x 28" (cada
fotografias p&b em
papel resinado,
laminada, montada em
PVC Sintra.

O Museu Penitenciário Paulista, fundado em 2014, visa preservar a memória histórica administrativa do sistema penitenciário do estado de São Paulo. Funcionando no desativado Complexo do Carandiru, sua existência é proveniente de um desastre marcado na história que não pode ser esquecido, no qual a superlotação, falta de condições dignas e o despreparo policial acarretaram a partir de uma briga interna na morte de 111 detentos.

Mas afinal, o que o que representam esses espaços de memória? A experiência humana, em sua imensa diversidade, tem produzido e acumulado um grande número de registros, Esses registros da atividade humana, em toda a sua complexidade, constituem o que chamamos de documento, é necessário que estejam preservados, organizados e acessíveis. Há quatro tipos de entidades que se incumbem dessa tarefa: arquivos, bibliotecas, museus e centros de documentação. Os lugares de memória desempenham um papel inestimável na sociedade como testemunhas silenciosas dos eventos que moldaram nosso passado. Eles representam uma conexão tangível com a história coletiva e são fundamentais para a preservação da memória e do conhecimento. É por meio desses que há preservação da história fornecendo



evidências dos eventos que marcaram o passado, desde monumentos antigos até museus modernos.

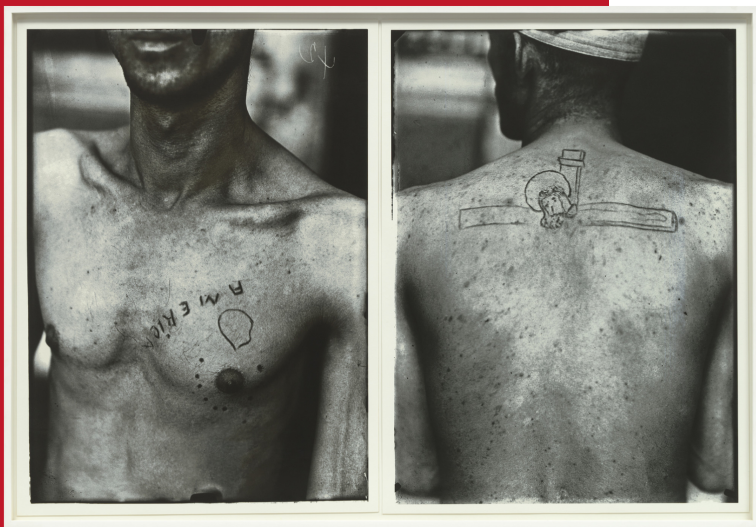
Ao preservar fisicamente os locais onde aconteceram eventos históricos, garantimos que as futuras gerações tenham acesso a informações autênticas sobre o passado. Muitos desses são criados como homenagens às vítimas de tragédias, conflitos e injustiças. Acerca da tragédia do Carandiru essa memória é um alerta para que algo semelhante não ocorra novamente. Espaços assim representam um compromisso contínuo com a justiça e a dignidade das vítimas, lembrando-nos da importância de proteger os direitos humanos e prevenir futuras tragédias.

No campo da educação desempenham o papel de incentivar a reflexão crítica e o diálogo sobre questões históricas complexas. Ao visitar esses lugares, as pessoas têm a chance de se envolver com a história de uma maneira significativa, promovendo uma compreensão mais profunda do passado e, por extensão, do presente.

Em muitos casos, os lugares de memória são concebidos como instrumentos de reconciliação. Facilitam o diálogo entre comunidades separadas por conflitos e promovem a cura de feridas históricas, fundamental para a construção de sociedades mais pacíficas e justas. Também desempenham um papel na construção da identidade cultural. Celebram a herança cultural de uma comunidade ou nação, destacando eventos e figuras que são importantes para a identidade coletiva, contribuindo para o senso de pertencimento e orgulho cultural.

Rennó aponta, em entrevista para MoMa - Museu de arte moderna de Nova York que sua abordagem de se apropriar de fotografias à beira da destruição confere a ela um ações de pesquisadora, no qual se faz fundamental saber sua origem, seu destino e das razões da sua existência, o que as retira do lugar de anonimato e conecta-as a humanidade.





Série Cicatriz (1996) Rosângela Rennó
Série de fotografias realizadas a partir de reproduções de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista. Dimensões variadas

Usos da fotografia e a Amnésia Social

Vimos que Rosângela Rennó é uma artista que trabalha com a fotografia de forma a criticar o acúmulo de memórias e o esquecimento seletivo que vem a partir desse acúmulo. Ela escolhe não gerar novas fotografias, mas sim retirá-las dos arquivos em que estavam abandonadas e produzir instalações e obras de arte plástica, rompendo com o plano bidimensional da foto.

Assim, Rosângela Rennó molda o conteúdo da fotografia a favor de uma crítica que pretende transmitir, direcionando a imagem ao seu propósito artístico.

Todavia, moldar o conteúdo da fotografia não é uma ferramenta exclusiva da artista, a fotografia tem diversas funções em nossa sociedade, pode ser entendida como fonte histórica ou como um instrumento institucional governamental, seu uso direciona também interpretações e sentidos para a imagem.



Apagamento (2004-2005)
Rosângela Rennó. Diapositivos
em caixa de luz em madeira e
acrílico 74,5 x 135,5 x 10 cm

Em suas obras, a artista faz algo semelhante aos historiadores: garimpa nos arquivos de documentação histórica e resgata fotografias do esquecimento. Por meio de uma fotografia antiga pode-se questionar a falácia da naturalidade, mostrar que as coisas nem sempre foram como são, nos despertar a vontade de mudança e reivindicação, além de tirar do esquecimento memórias de opressão que ao longo da história foram propositalmente apagadas.

A série Apagamentos (2004-2005) da artista serve a esse intuito, nela Rennó trabalha imagens da perícia policial de crimes cometidos contra mulheres, as fotografias são cortadas e postas como um mosaico, no qual o espectador faz um esforço visual de interpretação, aludindo a dificuldade de visibilidade social a violência sofrida contra a mulher.



Essa destreza no uso da fotografia dialoga muito com seu tempo de formação como fotógrafa, no qual, décadas antes, com a ditadura militar no Brasil (1964-1985) a foto ganha um caráter de evidência ou denúncia, destacando o fotojornalismo.

A fotografia surge em meados do século XIX e passa por diversas mudanças tecnológicas até ser como a conhecemos hoje, na maior parte desse intervalo registrar uma fotografia não era algo banal, demandava tempo e recursos, assim a fotografia foi até o século XX um privilégio das elites. A partir daí surge uma ideia de foto oficial, esse registro ou captura do presente tem um claro intuito de manipulação do passado, o ato fotográfico demonstra uma intenção racional do que se quer guardar.

Todos os seus aspectos são pensados, inclusive o ângulo e o recorte. Em uma foto oficial da cidade, geralmente é registrada uma imagem aérea de um praça ou monumento de poder simbólico, nessa fotografia não há transeuntes ou habitantes marginalizados, negligências pelo poder público.



Fotografia dos comandantes da revolução de 30 em frente a prefeitura. Uberlândia, MG - Acervo: Coleção João Quituba, CDHIS-UFU.



Pça. da Liberdade, hoje Clarimundo Carneiro. Uberlândia, MG - Acervo: Coleção João Quituba, CDHIS-UFU.



Outro exemplo são as fotos públicas de pessoas detentoras de poder, como políticos e a elite local, estes se inspiram nas fotografias dos “fundadores da cidade”, homens brancos emparelhados em pose rígida. Essas imagens são emolduradas e postas em centros administrativos, como a prefeitura, em uma tentativa de eternizar aquela memória, moldar o passado, sem que haja representação dos verdadeiros agentes da cidade.

A ideologia fotográfica sempre acompanhou os preconceitos e injustiças sociais do nosso país; em 1866, no Rio de Janeiro, o fotógrafo Christiano Júnior faz retratos de escravizados exercendo seus ofícios não para garantir o direito à representação enquanto sujeitos autônomos, mas para expô-los como souvenir do exotismo brasileiro, como anuncia o fotógrafo “grande coleção de tipos de pretos, coisas própria para quem se retira para Europa”.



Pça Tubal Vilela, hoje Ismene Mendes. Uberlândia, MG - Acervo: Coleção João Quituba, CDHIS-UFU. As praças mudam de nome a partir de uma reavaliação da sociedade no tempo presente sobre o passado e o que deve ou não ser homenageado. No caso dessa praça, o nome de um coronel controverso foi trocado por de uma estudante vítima da ditadura militar.



Christiano Junior.

Retratos de estúdios de Christiano Júnior. 1864-66





Vista do enunciado Os retratos de Frederick Douglass na 34ª Bienal de São Paulo. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo

No entanto, um exemplo contrário pode ser visto 1841, quando no Estados Unidos o ex-escravizado Frederick Douglass encomendou seu primeiro retrato, Douglass lutava pelo fim da escravidão e percebeu que a imagem de um homem negro livre daria amplitude ao movimento tornando-se o estadunidense mais fotografado do século XIX e símbolo da luta antirracista nos dias atuais.

No período colonial o país não dispunha de retratos exclusivos aos membros da coroa que simbolicamente se valiam de sua exclusividade para legitimar sua autoridade, o retrato como meio de diferenciação social é um ato de poder.

Assim, a “banalização dos retratos” pode ser entendida como um processo em que grupos marginalizados lutam para dispor de seus retratos (identidade pessoal) e grupos dominantes apropriam-se desse movimento ou o ocultam como ferramenta de manutenção de poder e da exclusão e imobilidade social.

Rosângela Rennó chama esse esquecimento de amnésia social, no qual a identidade pessoal do sujeito é apagada por outras práticas de poder. Busca, portanto, um reequilíbrio na constatação do excesso de imagens, tirando-as do esquecimento.





Imemorial e os Candangos

A instalação Imemorial de 1994 contém 40 fotografias preexistentes retiradas do Arquivo Público do Distrito Federal, as molduras ocupam parede e piso, se complementando, enfileiradas mostram rostos de homens, crianças e poucas mulheres. Essas pessoas estão rígidas na câmera e todas as imagens são enúmeras, o que garante ao espectador uma origem provável. Trata-se de fotos 3x4 tiradas, fichas de identificação de Candangos, operários na construção da construção de Brasília que morreram durante a obra.

A posição das molduras, principalmente as postas no chão, fazem referência a lápides, e sobre elas o título, da mesma cor da parede “Imemorial”. A artista relata que Imemorial é baseado no massacre ocorrido no alojamento da empreiteira, na qual após uma briga por comida entre

Imemorial (1994) Rosângela Rennó. 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. Título Imemorial na parede em letras de metal pintado. 60 x 40 x 2 cm (cada moldura de ferro).



dois trabalhadores a Guarda Especial de Brasília (GEB) chegou atirando, esse relato se encontra no projeto “História Oral” desenvolvido pelo Arquivo Público do Distrito Federal. Algumas fotos detêm uma coloração mais escuras que outras , sendo essas crianças contratadas que não morreram.

A artista utiliza fotografias 3x4 retiradas de carteiras de identidade ou de trabalho, títulos de eleitor e certificados militares. Estas imagens detêm uma pose padrão e um enquadramento de seus ombros e rostos, em que os sujeitos não exercem subjetividade, são ordenados em favor da subjugação do estado regulador.

Rosângela Rennó nasceu dois anos após a construção de Brasília. A cidade projetada para ser a nova capital federal era a idealização do projeto desenvolvimentista do então presidente Juscelino Kubitschek.

Construída com a mão de obra de trabalhadores do norte e nordeste, ao fim da construção, a maior parte dos candangos, sem nenhum respaldo trabalhista, ocuparam as áreas satélites da cidade. Assim, Imemorial é um trabalho de luto, sendo crítica e resistência à amnésia social.

O título “Imemorial” alude ao arquiteto Oscar Niemeyer que também projetou o conjunto Memorial da América Latina em São Paulo, exercendo um jogo de palavras, mas também como crítica ao esquecimento social dos candangos, sendo "imemoriais", não-memoráveis na história nacional.

Glossário

Negativo: material fotossensível que é usado na fotografia para capturar imagens por meio da exposição de luz, amplamente utilizado antes da fotografia digital.

Fantasmagoria: termo que se refere a uma série de imagens e cenas com difícil visibilidade, que parece misterioso, ilusório ou surreal.



Série vermelho e a Ditadura Brasileira

Na série Vermelho (2000) 16 antigas fotografias de homens e crianças trajando uniformes foram colecionadas, recuperadas, ampliadas e transformadas em monocromos vermelhos. Há uma ambivalência entre a pura forma (o monocromo vermelho) e o conteúdo urgente, no qual a cor adere novos significados às imagens.

Rennó usa o recurso cromático para causar o efeito de fantasmagoria, a escolha do vermelho é emblemática, faz referência tanto ao sangue quanto ao comunismo, tornam-se os retratores de exaltação a cultura militar de extrema-direita um deboche. Algumas dessas obras foram colocadas em outdoors em praças públicas, chamando a atenção dos transeuntes para a crítica-denúncia.





Red Series (Militares) e Untitled (mad boy), (2000) Rosângela Rennó. Fotografia digital em papel Fuji Crystal Archive, laminada 180 x 100 cm ou 71 x 39 1/4"

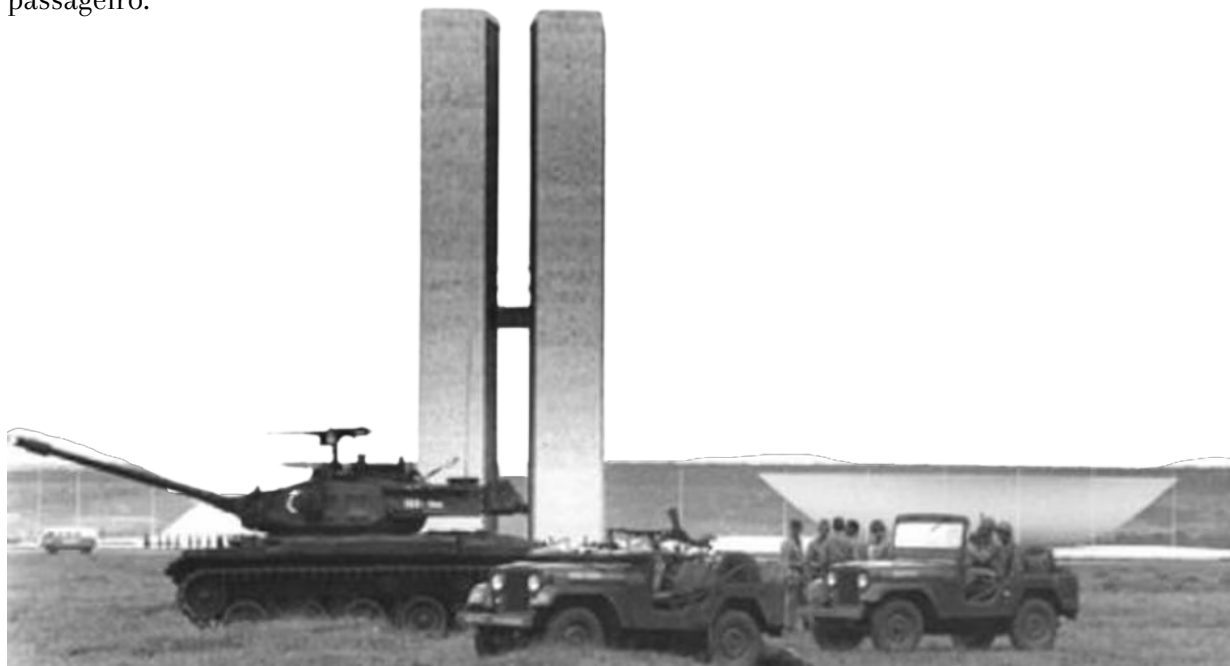
Mais uma vez, trata-se de velhas imagens provenientes de álbuns domésticos fotografados e passados para o vermelho por um processo digital, a ponto de ficarem quase indistinguíveis.

A ditadura civil-militar brasileira teve início em 1 de abril de 1964, quando houve a derrubada do presidente legitimamente eleito João Goulart, que direcionava a política pública a favor dos sindicalistas e dos trabalhadores, desagradando alguns segmentos da classe média. Foi então instituído um governo militar, mantendo o sistema formal representativo a fim de garantir sua legitimidade, criando uma carta constituinte que lhe permitissem fazer o que lhe fosse conveniente.



Para essas interferências na constituição deu-se o nome de Ato Institucional, assume o militar Castelo Branco que em 9 de abril instituiu o AI-1, que conferia aos militares a permissão para cassação de políticos considerados subversivos ao regime. E em outubro o AI-2 que extinguiu os partidos políticos e suspendeu as eleições diretas para presidente e vice-presidente, instituindo portanto o bipartidarismo entre ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) que em teoria fazia oposição aos militares, mas não era efetivo devido ao cerceamento de direitos políticos e o risco eminente de de cassação.

Castelo Branco também criou instrumentos de controle e perseguição de opositores como o SNI (Serviço Nacional de Informação) e a Lei de Segurança Nacional que legaliza a espionagem e as prisões arbitrárias e intimidações. A sucessão de Castelo Branco para o general Arthur da Costa e Silva representou o endurecimento da ditadura que não se mostrava mais como algo passageiro.



Tanques em Brasília em 1964. Arquivo: Senado - Distrito Federal



Arthur Costa e Silva preside reunião do conselho de segurança nacional, no Rio , que aprovou o Ato Institucional nº5 em 13 de dezembro de 1968.



Em agosto de 1964, mulheres compareceram à sede do jornal Correio de Manhã à procura dos nomes de seus maridos e filhos em uma lista de presos pelo regime militar arquivo nacional/ fundo correio da manhã



Tempo negro. Temorata a solerem. O ar está irrespirável. O céu está sendo varrido por fortes ventos. Mãe, mãe, com Brasil. Mãe, Mãe, Mãe, Mãe, Mãe.

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Sábado, 14 de dezembro de 1968

Ano LXXVIII — Nº 213

Ontem foi
o Dia
dos Cegos

(Páginas 121

J

Governo baixa Ato Institucional e coloca Congresso em recesso por tempo ilimitado

O Ato Institucional n.º 5

Assinado pelo Presidente da República e por todos os Ministros de Estado, é o seguinte o Ato Institucional n.º 5, baixado ontem:

Art. 1.º — São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições estaduais com as modificações constantes deste Ato Institucional.

Art. 2.º — O Presidente da República poderá decretar o

TRADIÇÃO QUE SE RENOVA



O Governo, depois de uma expectativa de várias horas, baixou, ontem à noite, o Ato Institucional n.º 5, e, com base nele, o Ato Complementar n.º 38, que decreta o recesso do Congresso Nacional, sem prazo determina-

minhões estão em posição de deslocamento. A Polícia Federal tem 400 homens, na Guanabara, "prontos para agir", e também estão totalmente mobilizadas a Polícia Militar, a Polícia Civil e a Guarda Civil.

Em 1968 o movimento estudantil afirmou-se como primeiro grupo social de oposição ativa, principalmente após a morte do estudante Edson Luís de Lima Souto, executado por policiais que dispararam em uma manifestação por melhores condições de almoço no restaurante ligado a Universidade Federal do Rio de Janeiro. A cavalaria da polícia militar invadiu a Igreja da Candelária com o intuito de desbaratinar milhares de pessoas que compareceram a missa de sétimo dia.



Capa do Jornal do Brasil do dia 14 dezembro de 1968. Foto: Jornal do Brasil / Acervo. Após o AI-5 todos jornais passavam pelos censores, as matérias subtraídas eram substituídas por poesias e receitas culinárias

Caixão de Edson Luís sendo carregado por manifestantes / Crédito: Domínio Público





Prisão de estudantes durante o 30º Congresso da UNE, em Ibiúna (SP)



A opinião pública revoltava-se com a brutalidade repressiva, incitando no mesmo ano a passeata dos Cem Mil em todo o país, em outubro do mesmo ano a polícia invadiu e prendeu as lideranças nacionais estudantis que se reuniram clandestinamente no interior de São Paulo para o 30º Congresso da UNE.

No dia 13 de dezembro de 1968 foi decretado o AI-5, o mais violento entre os 17 atos institucionais da ditadura, fechava definitivamente o Congresso Nacional, previa o fim do Habeas Corpus o que permitia a prisão de qualquer um por tempo indeterminado e sem comunicação com seus familiares. Além de demitir e aposentar juízes e funcionários públicos, retirava também a liberdade de expressão e reunião, legalizando a censura.

No ano seguinte assume o então general chefe da SNI, Emílio Garrastazu Médici, período chamado de “milagre econômico” na qual a economia cresceu rapidamente, principalmente com investimentos estrangeiros aumentando a dívida pública e formação

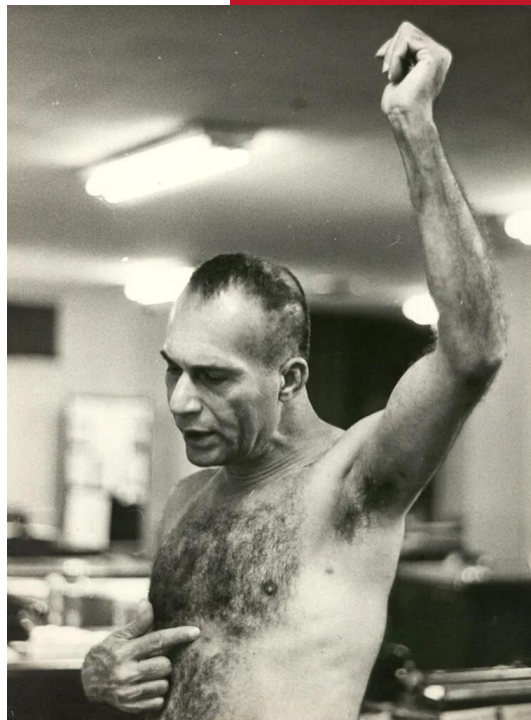


de várias empresas estatais como a Eletrobrás e a Siderbras, mas não houve uma proposta de redistribuição de renda, na prática os ricos ficaram mais ricos e os pobres mais pobres.

Existia resistência entre outros setores da sociedade, como a Igreja Católica que usava os púlpitos para pregar contra a tortura e abrigava perseguidos e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) que se via estrangulada pela censura.

Após o AI-5 as possibilidades de contestação eram limitadas, a luta armada era a estratégia de enfrentamento aos militares que mais exprimia resultados. Três anos antes ao lado de uma ala do PCdoB e outros dissidentes comunistas fundaram o movimento revolucionário de 8 de Outubro, o MR-8. No mesmo período, fundado por um ex membro do partido comunista Carlos Marighella, surge a Aliança Libertadora Nacional (ALN) e o Colina, entre outros

A partir de 1969 eclodiram movimentos de resistência e guerrilhas urbanas, a princípio focaram suas ações em táticas de assalto a bancos e atentados em quartéis com o intuito de arrecadar armas e munição. À medida que a repressão ia impossibilitando a divulgação de informações, os guerrilheiros começaram a sequestrar diplomatas e embaixadores para trocá-los por presos políticos que em seguida partiam para o exílio.



Em visita aos jornais em 1966, Marighella aponta o orifício da bala policial que o atingiu em um cinema em 1964.





Em janeiro de 1971 , 70 presos políticos brasileiros embarcaram no aeroporto de Santiago do Chile após serem trocados pelo embaixador da suíça Crédito: arquivo público do estado do rio de janeiro (APERJ)

Entre outros aparatos, o regime criou o departamento de operações e informação (DOI) e o Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), que operavam em conjunto, popularizando o nome DOI-CODI. Esses comandados pelo exército, detinham autonomia e realizavam depoimentos em que torturavam os presos políticos. Na esfera estadual, o órgão responsável pela repressão era o Departamento de Ordem Política e Social, em São Paulo o prédio que abrigava o DOPS hoje é o Museu Memorial da Resistência, dedicado em homenagens aos torturados, no qual é possível visitar as celas e ouvir relatos.

Usando a tortura para retirar informações o exercito obteve a localização da Guerrilha do Araguaia, os militantes do PCdoB que estavam na base de treinamento foram mortos e e até hoje as famílias reivindicam seus corpos.

Militantes políticos se propunham como alternativa ao regime militar, mas como toda a informação era controlada pelo estado as mídias expunham como criminosos comuns e violentos. A maior parte da população civil não sentiu os efeitos dessa guerra, principalmente no que tangia as torturas cometidas dentro dos quartéis.



A comissão nacional da verdade de 2011 investigou crimes contra os direitos humanos ocorridos durante a ditadura e apurou que 434 pessoas morreram ou desapareceram, este número é subnotificado porque muitos mortos nas torturas tiveram o caso arquivado relatando outras mortes . É o caso do jornalista Wladimir Herzog que teve o suicídio forjado.

Após Médici, o indicado a presidente foi Ernesto Geisel, deparava-se com um Brasil diferente de 1964, a população civil não era favorável ao regime e se via numa crise econômica devido ao aumento do preço do petróleo de 1973 e a inflação interna. Ficou estabelecido que haveria a abertura política, mas ela seria “lenta, gradual e segura”, na qual os militares definiram o ritmo da transição e a censura e tortura persistia.

Em 1974 as eleições para parlamentares foram expressivas para a oposição, perdendo poder na câmara dos deputados e no senado, Geisel aprova o pacote de abril que decreta recesso no congresso e cria o senador biônico, que ocuparam um terço do senado com manobras para manter a maioria.

Geisel não indicou um militar linha-dura e sim João Baptista de Oliveira Figueiredo, que promete o retorno da democracia,. Em 1979 decretou a anistia ampla, geral e irrestrita que



Série Operação Aranhas/ Arapongas/ Arapucas (2014 - 2016) Rosângela Rennó. Trinta e seis impressões digitais a partir de fotografias realizadas por José Inácio Parente registrada na passeata dos Cem Mil no Rio de Janeiro em 1968, Rosângela Rennó no Comício das Diretas Já em Belo Horizonte em 1984 e Cia de Foto em São Paulo, 2013 acerca das manifestações do Movimento Passe Livre, organizadas em 12 trípticos. 53x80cm, cada impressão digital. Ao colocar lentes fotográficas em uma única pessoa no meio da multidão, ampliando seu rosto, Rennó levanta a discussão sobre os indivíduos que movem a história e se somam em meio às manifestações.



A campanha pelas "Diretas Já" no 25 de janeiro de 1984, no dia do aniversário da cidade, na Praça da Sé, contou com diversos partidos políticos, lideranças sindicais, civis e estudantis, além de artistas e jornalistas e cerca de 300 mil pessoas.

retirava a punibilidade tanto dos exilados e presos políticos da ditadura quanto dos militares e torturadores.

Em 1982, o descontentamento popular se eleva e surge o movimento "Diretas Já!", exigindo uma nova constituição que colocasse um fim definitivo aos militares no poder. 1,4 milhões de pessoas protestaram no Vale do Anhangabaú e no Brasil inteiro outras milhares foram às ruas.

Em 1984, no entanto, as eleições ainda foram indiretas, mas elegeram pela primeira vez em vinte anos um presidente civil, não militar, Tancredo Neves, com seu falecimento assumiu o eleito a vice José Sarney. E em 5 de outubro de 1988 é promulgada uma nova constituição, a "Constituição Cidadã", resgatando as eleições diretas e colocando fim na Ditadura Militar.





Chuva de papel picado em plenário após a aprovação do texto e o anúncio do fim dos trabalhos da Constituinte, ao centro Ulysses Guimarães, presidente da Constituinte, apresentando o texto final da Constituição de 1988 . Crédito: Senado Federal

Após a redemocratização do país as lembranças traumáticas da ditadura militar foram recalçadas e a busca pela verdade e justiça ficou restrita aos familiares das vítimas, a ausência de uma cultura de memória faz com que parte da população olhe o período com saudosismo e simpatia. Nesse sentido A Série vermelho (militares) de 1996-2000 de Rennó emerge do esquecimento criticando a exaltação militar. Algumas obras desta série foram expostas em praças públicas, o que segundo Márcio Seligmann-Silva (2014) faz da série um antimonumento, um lembrança material que foi apropriada e subvertida.





Maria Auxiliadora da Silva



Maria Auxiliadora da Silva nasceu em 1935 na cidade de Campo Belo em Minas Gerais, onde permaneceu até os 3 anos de idade. Mulher negra, neta de escravizados e filha mais velha de oito irmãos, Maria se mudou junto a família para a cidade de Embu em São Paulo em busca de melhores condições de vida e estudo. No entanto, abandonou os estudos com 12 anos para trabalhar como doméstica e bordadeira a fim de contribuir com as despesas da casa.

Sua mãe, Maria Almeida da Silva escultora e bordadeira, foi quem ensinou o bordado a filha aos 9 anos. Cresceu cercada de artistas autodidatas em sua família, pintores, poetas e escultores, e um de seus irmãos frequentou a associação paulista de belas artes.

Após ter domínio sobre os pontos do bordado sua mãe lhe ensinou a colorir, Maria atribui a mãe o gosto pelo uso de muitas cores fortes.

Retrato de Maria Auxiliadora da Silva na Praça da República em Embu das Artes



Com sua mãe também aprendeu corte e costura, mas aos 14 anos Maria sabia que queria ser pintora. Persistia sempre do desenho, quando sua mãe pedia que ela limpasse a cozinha ela se distraía desenhando com os carvões.

Aos 18 anos Maria começou a pintar com tinta guache, principalmente temas como a santa ceia e outros santos. Foi apenas aos 26 que Maria começou a usar tinta óleo, mas apenas em 1968, aos 30 anos que começou a viver exclusivamente de sua produção artística.

Um dos diferenciais de seu trabalho foi o uso do cabelo em suas telas. O uso deste material nas telas conferia volume para os personagens retratados, aplicados nos seios, nádegas, canaviais e ondas do mar. Seu último e mais importante aperfeiçoamento foi o uso da massa Wanda na tela que aplicava o volume de maneira uniforme.



Iemanjá segurando os seios (1974) Maria Auxiliadora da Silva. Óleo sobre tela com aplicação de massa wanda nos seios da figura 65 x 55 cm.





Maria Auxiliadora, ao centro, com sua família e artistas amigos, na praça da república. (anos 60) Embu das Artes, SP. Acervo: Família Silva

Embu das Artes, como ficou conhecida posteriormente, atrai turistas até hoje pelo conjunto arquitetônico colonial e pelos números de ateliês abertos ao público, ali se realizava uma feira de arte na praça da república. Foi nessa praça que Maria Auxiliadora começou a ter ser reconhecida pelo mercado e ganhou notoriedade.

Apesar da formação autodidata e independente Maria Auxiliadora formou-se no centro de artesanato em Embu, mesmo período que Auxiliadora e seu irmão integraram o coletivo de artistas negros criado pelo artista Solano Trindade, voltado ao incentivo e valorização de temáticas culturais do povo negro.



Exposição de Maria Auxiliadora na galeria USIS, acompanhada de Alan Fischer, São Paulo, SP 1970. Acervo: Família Silva





O almoço (1970/1970)
Maria Auxiliadora da
Silva.



Foi na Praça da República que conheceu o físico e crítico de arte Mário Schemberg, que a apresentou ao cônsul dos EUA Alan Fisher. O cônsul organizou em 1971 uma exposição da artista na galeria USIS, localizada dentro do consulado Americano. Este foi o início do seu amplo reconhecimento internacional.

Nos trabalhos da artista são comuns as cenas do cotidiano, principalmente as que envolvem manifestações culturais afro-brasileiras, como: rodas de capoeira, terrenos de candomblé ou umbanda, festas típicas, casamentos e confraternizações familiares. Em muitas destas cenas as figuras das mulheres exercem o protagonismo. A personagem feminina tinha muito impacto em seu trabalho, inclusive em temas que tratam da religião, visto o destaque que a artista dava para divindades femininas como Oxum e Iemanjá em suas obras.





Três mulheres (1972) e Chuva Sobre São Paulo (1971) Maria Auxiliadora da Silva.

Observando suas telas também podemos pensar em um diálogo com a Pop Art. As referências aparecem no uso de balões com falas entre figuras que se portam como personagens de uma história, assim como nos enquadramentos e cores usados por ela. A maior parte das cenas não são presenciadas pela artista em si, mas representações idílicas de histórias compartilhadas na família, principalmente as lembranças de sua mãe sobre Minas Gerais. As pinturas não pretendem usar a relação tradicional com a perspectiva ou profundidade realistas.

Ao fim da vida Maria produzia seus trabalhos no ateliê de sua família, tinha retornado os estudos no ensino regular e planejava se formar e tornar-se modelista. Mas, morreu com 32 anos em 1974 deixando uma vasta produção.





Autorretrato com Anjos (1972)
Maria Auxiliadora da Silva.



Primitivismo

Recorte de Jornal do Diário de Notícias, a matéria e ilustração de Quirino da Silva que noticia a mostra na Galeria KLM dos artistas: Izabel dos Santos, Ivonaldo Veloso de Melo, Maria Auxiliadora da Silva e Paulo Wladimir, ocorrida em 1969.

Em 1969 Maria Auxiliadora da Silva participou de uma exposição de artes na cidade de São Paulo junto com outros artistas. A mostra foi noticiada nos jornais com o nome de “4 primitivistas” e apesar da própria artista nunca ter se identificado assim suas obras foram rotuladas como “primitivas” ou “naífe”. Mas afinal, o que é primitivismo?

O termo primitivismo surge dentro do campo das ciências sociais no início do XVIII para discriminar povos não europeus como “selvagens” ou primitivos, os descrevendo com povos que estariam no início evolutivo, no começo da história humana. Esta perspectiva fazia com que estes povos fossem considerados como a-históricos — sem história — e supunham que caminhavam espontaneamente para o ideal de civilização europeia, colocando a Europa como o padrão da evolução. Essa ideologia ajudou a justificar a dominação desses povos, os europeus alegavam ser necessário levar a “civilização” enquanto exploravam as riquezas de seus territórios. Todavia, a presença europeia na África e crescente interesse sobre os “hábitos dos selvagens” impactou as produções europeias em vários setores, inclusive na arte, na música, literatura, teatro, e em tantas outras expressões artísticas.



Nas artes visuais essa troca cultural foi abraçada pelas vanguardas europeias no século XX. Não como um movimento artístico específico, mas um conjunto de técnicas, como o uso da geometrização das formas e das cores. Estas características podem ser vistas no cubismo e fauvismo, posteriormente também no dadaísmo. Nesse sentido, o primitivismo funcionava como resposta ao tecnicismo da era moderna.



Máscara Songye em madeira, República Democrática do Congo.

Em 1915 Carl Einstein publicou o livro *A escultura negra* introduzindo máscaras e esculturas de vários povos africanos, trazendo-as ao “patamar” europeu de arte.

Nos anos subsequentes vários artistas, como Picasso (*Les Femmes d'Alger*, 1907) e Modigliani (*Nu Couché*, 1917), usaram o formato das máscaras em suas obras.



**Nu Couché (1917)
Amedeo Modigliani.**





Les Femmes d'Alger (1907) Pablo Picasso



Máscara Ngil, produzidas pelo grupo Fang são um grupo étnico localizado em uma área que abrange a Guiné Equatorial, o norte do Gabão e o sul de Camarões.

Vale ressaltar que artistas europeus foram etnocentristas, isso é, descontextualizavam objetos sagrados para servir a sua própria produção. Sem que houvesse reconhecimento e valorização dessas culturas subjugadas.

No Brasil, após a semana de 22, os modernistas, já possuíam um projeto estético que muitas vezes se opunha à rigidez da arte acadêmica europeia, mas precisavam também de um projeto ideológico. Oswald de Andrade e outros modernistas, a partir do contato com o cubismo, adotam o primitivismo, buscando elementos da cultura nacional, similares a uma máscara africana, olhando não como algo exótico mas como algo genuinamente brasileiro.



Surge assim o manifesto antropofágico, que tinha como objetivo desenvolver uma arte nacional em um país miscigenado, englobando em seu repertório festas regionais e folclore, em um movimento de absorver e sintetizar.

Nesse sentido, as obras de Maria Auxiliadora abraçam o sentido primitivo como uma adjetivação de autenticidade e autodidatismo, a artista buscava uma arte que partisse exclusivamente dela, por mais às influências externas em nossas vivências sejam pouco contornáveis. Todavia não podemos descartar que dentro da sociedade as obras de Maria Auxiliadora da Silva são vistas por alguns como atrasada ou ingênuas, quando na verdade se trata de produções voltadas a cultura popular, contendo muito elementos inventivos e complexos.



Carnaval (1969) Maria Auxiliadora da Silva.



Candomblé e Umbanda



Umbanda (1968) e Procissão (1970) Maria Auxiliadora da Silva.
Campo Belo, Minas Gerais. Óleo sobre tela. 50, 3 cm x 61,6 cm.
Créditos: MASP

Os quadros *Iemanjá segurando os seios*, *Umbanda* e *Procissão* retratam rituais de religiões diferentes, ao longo de sua vida Maria Auxiliadora da Silva praticou o Catolicismo, a Umbanda e o Candomblé e expressou isso em suas obras, colocando símbolos religiosos e cenas ritualísticas nas pinturas. Todavia o campo das religiosidades brasileiras ainda é pouco explorado, existem muitos tabus principalmente no que tange às religiões de matriz africana, construtos do racismo e das religiosidades de matriz europeias.

Assim, dedicamos um espaço para conhecê-las melhor e seu papel na sociedade brasileira,



focaremos no Candomblé e Umbanda por serem mais conhecidas, mas vale ressaltar que a cultura e religiosidade afro-brasileiras são múltiplas e se manifestam diferenças entre si em todas as partes do Brasil.

Tanto a Umbanda quanto o Candomblé são religiões não institucionalizadas, isto é, não possuem um livro sagrado, como a Bíblia para os católicos. Elas baseiam se seus ensinamentos pela transmissão oral, na qual a ancestralidade é muito importante. Também não possuem uma doutrina centralizada, assim os terreiros são autônomos.

Essas características somadas ao fato dessas religiões serem compostas por grupos marginalizados historicamente acarreta em poucos registros de suas atividades ao longo do tempo.

Sobre as particularidades de cada uma podemos diferenciá-las pela sua origem no Brasil. No Candomblé seus fiéis reelaboram suas identidades frente a escravidão e a negligencia social para com comunidade preta depois da abolição da escravidão, realizando um resgate de experiências ocorridas no continente africano.



Série Orixás (1973) Maria Auxiliadora da Silva. Pinturas de Ogun, Oxum e Iansã



Já a Umbanda surge de um momento posterior, com o intuito de fundar uma religião genuinamente brasileira, sincretizando elementos culturais e religiosos de diversos segmentos da sociedade.

Com a chegada do colonizador português na América em 1500 ocorreu o primeiro contato com os povos originários, alguns anos depois a inserção do cultivo da cana de açúcar veio acompanhado pela substituição da mão de obra escravizada indígena pela africana. Apesar do catolicismo ser a religião oficial e a única permitida, a troca de experiências sociais entre esses grupos impactou suas religiosidades. Nesse momento a religião era um mecanismo de controle e dissociação de identidade, a catequese era obrigatória e os nomes de indígenas e escravizados eram trocados por nomes cristãos.



Instrumentos de batuque, nos terreiros de candomblé, os três atabaques utilizados são chamados de rum, rumpi e le. Já o instrumento feito a partir da cabaça se chama Xerequê

Em meio a repressão às práticas mágicas como o uso de amuletos, o sacrifício de animais e a incorporação foram duramente combatidas, taxadas como atrasadas e demoníacas. Já algumas manifestações como os “bataques” de escravizados nas senzalas eram tolerados, a música e a dança era justificada como uma homenagem aos santos católicos, algo vantajoso tanto para os padres quanto para a aristocracia que inibia rebeliões. Esses bataques sincretizados com elementos da religião católica ou a sua simples manifestação deu origem às nossas principais festas populares como o congado, moçambique, folia de reis e o Carnaval.





Dança do fandango (também chamado de batuca) no Rio de Janeiro. Acervo National Library of Australia

A palavra Candomblé vem de “Calundu”, termo de origem banto para batuque, Calundus foi a primeira prática de culto africano organizado antes dos terreiros. Essa surge com o aumento da população em espaços urbanos e um maior número de escravizados libertos, posteriormente a abolição. Também foi imprescindível a formação de irmandades religiosas de pretos, visto que os brancos não aceitavam esses dentro de suas próprias irmandades, elas serviram não só como um espaço de manifestação religiosa que tangenciam ambas as crenças mas também um espaço de auxílio e resistência organizada.

No Candomblé, pessoas que existiram na vida terrena foram sacralizadas e tornaram-se orixás, similar ao que ocorre com a canonização de santos católicos após uma vida santa. Geralmente esses orixás são reis antigos ou ancestrais divinizados de um determinado povo na África, no continente africano era habitual que cada território tivesse seus orixás.

Com a escravidão nas américas e a diáspora africana, etnias diferentes ocuparam os mesmos espaços. Assim, o candomblé se enriqueceu, adorando agora um panteão e não apenas um Orixá.



Ao longo do tempo a adesão de pessoas que não tinham parentesco direto com a África a ancestralidade direta deixou de ser um critério para a aceitação dentro do culto.

Tal religião de matriz africana não adequa-se à proposta de república desejada pelos brancos empurrando a comunidade e suas manifestações a princípio para cortiços, e depois para as favelas com o projeto de higienização na segunda metade do século XIX.



Pemba é um material em pó usado em práticas religiosas do candomblé para rituais de purificação, proteção e comunicação com as divindades (orixás) e espíritos.



A Redenção de Cam (1895), de Modesto Brocos.

A obra faz referência às teorias raciais e os projetos de embranquecimento da população que foram política pública no final do século XIX, isso é, fenômeno de tentar tornar gradualmente mais "brancas" as futuras gerações de uma mesma família por meio da miscigenação, o equivalente de "redenção" segundo o autor. A outra parte do título faz referência a história bíblica de Cam, filho de Noé. Nesse episódio, Cam expôs a nudez e embriaguez de seu pai a seus irmãos Sem e Jafé, resultando na condenação de Cam pelo pai a ser escravo junto com seu filho Canaã, que foi amaldiçoado como "servo dos servos". Cam é associado na Bíblia como o possível ancestral das etnias africanas. Conseqüentemente, nos séculos XVI, XVII e XVIII, os cristãos usaram esse trecho bíblico como justificativa para a prática da escravidão nas economias coloniais.



Em 18 de novembro de 1983, no Rio de Janeiro, ocorreu a Marcha Zumbi está Vivo, um ato anti-racista em que 30 mil pessoas se reuniram para reivindicar políticas públicas voltadas para a população negra, tornando o líder quilombola Zumbi em um símbolo de resistência. Essa data foi designada como o Dia Nacional da Consciência Negra em 1971. (Acervo do fotógrafo Januário Garcia)

Depois de muitas décadas, o Candomblé foi divulgado na sociedade tanto por pesquisadores, quanto por artistas e músicos como Carmem Miranda e Dorival Caymmi. Surge entre os intelectuais o mito de democracia racial no Brasil, para autores como Gilberto freire, que escreveu *casa grande e senzala*, a sociedade brasileira era constituída de três raças formadoras , a branca portuguesa, a negra ex escravizada e os indígenas. Todavia aponta para a superioridade intelectual branca e para a harmonia entre esses segmentos para a construção do Brasil, fato que nunca existiu visto que ao longo da história tais segmentos foram submetidos a um sistema de violência e exploração pelos colonizadores.

Essa ideia de três raças formadoras adentraram os espaços religiosos e entre os anos de 1920 a 1930, membros do Kardecismo, doutrina religiosa cujo preceitos envolvem a reencarnação e a evolução espiritual através da caridade, sincretizar dentro das suas práticas entidades como os caboclos, espíritos indígenas e pretos velhos , espíritos escravizados.



A religião desenvolvida a partir dos escritos de Allan Kardec atraía a classe média branca mais intelectualizada e racionalizava o discurso religioso, dentro do kardecismo os fenômenos eram atribuídos a ciência e não a mágica, assim essa incorporação não foi amplamente aceita e essas manifestações se ramificaram dando origem a Umbanda. O nome “Umbanda” deriva de “embanda” nome do líder religioso da cabula, outra derivação de culto calundu, de origem banto.

A princípio o culto podava rituais tidos como bárbaros, como o sacrifício de animais e a incorporação espíritos, parte disso deriva da perseguição do Estado Novo na década de 1930, que apesar da busca por uma consolidação de uma identidade genuinamente brasileira, não tolerava a presença desses elementos africanos

Foi apenas em meados de 1950 que os membros contestam a falta de elementos da cultura negra, e reivindicam dentro de suas práticas religiosas a inclusão de grupos marginalizados dentro da sociedade, sacralizados pela exclusão social em vida. Diferente de duas décadas atrás, durante a ditadura militar, a Umbanda teve maior liberdade de culto devido a oposição do regime militar às lideranças católicas que se opunham ao governo.



As guias na Umbanda são usadas no pescoço como adorno ritualístico de proteção e identificação religiosa, símbolo de ligação com seus guias e orixás, de cima para baixo a guia de Pomba Gira, Oxóssi e Oxum.



Contudo, até a constituição federal de 1988 a manifestação livre de crenças não era garantida em lei. O código penal de 1890 criminalizava as práticas de curandeirismo e espiritismo, líderes religiosos também eram detidos pelo crime de charlatanismo, era exigido exercer seus rituais em locais domésticos. Apenas em 2023 as leis Lei 14.519/2023 que busca proteger religiões de matriz africanas e a Lei 14.523/23 prevê proteção contra o racismo religioso foram sancionadas.



Candomblé (1968) Maria Auxiliadora da Silva. Óleo sobre tela

Maria Auxiliadora da Silva, em sua trajetória artística, produziu pinturas repletas de religiosidade e simbolismos, algo que celebra não apenas suas próprias crenças, mas que também ressaltam a diversidade religiosa em âmbito nacional. A riqueza de cores e a complexidades das narrativas retratadas não diminui a necessidade de se combater desafios históricos de repressão, muito pelo contrário, suas cores e formas são atos de resistência.



Glossário

Ancestralidade: Ancestralidade se refere à origem, descendência e conexão com os antepassados ou ancestrais de uma pessoa, família, grupo étnico ou comunidade, noção fundamental para a compreensão da identidade, herança cultural e história pessoal.

Etnocentristas: Etnocentrismo é uma atitude ou crença que envolve a tendência de julgar outras culturas com base nos valores, normas e crenças da própria cultura, considerando-a como padrão e superior às demais, muitas vezes forçando a adequação.



BIBLIOGRAFIA

Regina Graz

ALLEGRO, Tatiana (Ed.). John Graz-idílio tropical e moderno. Pinacoteca de São Paulo, 2021.

AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. Revista Usp, n. 94, p. 9-18, 2012.

CAMARGOS, Márcia. Semana de 22: entre vaias e aplausos. Boitempo Editorial, 2022.

CAMARGOS, M. Villa Kyrial. [s.l.] Senac, 2000.

CARVALHO PROENÇA, Caio de. SÃO PAULO NA DÉCADA DE 1920: A CONSTRUÇÃO DE UMA CIDADE PARA AS ELITES.

GEISEL, Amália Lucy; LODY, Raul Giovanni da Motta. Artesanato brasileiro, tecelagem. (No Title), 1983.

GONÇALVES, Marcos Augusto. 1922: a semana que não terminou. (No Title), 2012.

HARRISON, Charles. Modernismo: Movimientos en el arte moderno (Serie Tate Gallery). Encuentro, 2000.

KI-ZERBO, Joseph et al. História Geral da África-Vol. I-Metodologia e pré-história da África. Unesco, 2010.

MAMIGONIAN, Armen. O processo de industrialização em São Paulo. Boletim Paulista de Geografia, n. 50, p. 83-102, 1976.



MILLIET, Maria Alice (Ed.). Desafios da modernidade: família Gomide-Graz nas décadas de 1920 e 1930: 25 de maio a 15 de agosto de 2021. Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, 2021.

OLIVA, Fernando. A crítica de Frederico Morais e a Semana de 22: Mário de Andrade, Núcleo Bernardelli, Rio de Janeiro e desejo de revisão histórica do modernismo no Brasil. ARS (São Paulo), v. 20, p. 0362-0433, 2022.

OLIVEIRA, Fernando Batista de. História e técnica dos tapetes de Arraiolos. 1973.

SECCO, Lorilei. Dos primórdios aos anos 1970: Uma breve história sobre a tapeçaria artística no Brasil. Cartema, v. 10, n. 10, p. 170-194, 2022.

SILVA BRITO, Mário da. História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Saraiva, 1958.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 45, p. 87-106, 2007.

Imagens:

A estudante - Anita Malfatti. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/the-student/eQFEVK2ag-NjNQ?hl=pt-BR>>. Acesso em: 22 out. 2023.

A Industrialização no Brasil, com a Consequente Maior Urbanização da Sociedade, e a Incipiente Regulação Social do Trabalho na Primeira República - TST. Disponível em: <https://www.tst.jus.br/memoriaviva/-/asset_publisher/LGQDwoJDOLV2/content/ev-jt-80-03>. Acesso em: 22 out. 2023

ABAPORU. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso em: 30 de agosto de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



Challenges of Modernity - The Gomide-Graz Family in the 1920s and 1930s. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/SAXxGDYI2p9slA>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

PANNEAU. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35666/panneau>. Acesso em: 20 de agosto de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

Design moderno e a produção nacional hoje, por Renato Anelli - Editorial. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/as-raizes-do-design-brasileiro-por-renato-anelli/>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

Exposição retrata detalhes da industrialização paulistana | Memória. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/coluna/memoria/fundacao-energia-saneamento-exposicao>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

MASP. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/retrato-de-regina-graz>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

Patrícia Galvão, Anita Malfatti, Benjamin Peret, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Elsie Houston, Álvaro Moreyra, Eugênia Álvaro Moreyra e pessoa não identificada - Autoria desconhecida e Autoria de reprodução desconhecida. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/patr%C3%ADcia-galv%C3%A3o-anita-malfatti-benjamin-peret-tarsila-do-amaral-oswald-de-andrade-elsie-houston-%C3%81lvaro-moreyra-eug%C3%AAnia-%C3%81lvaro-moreyra-e-pessoa-n%C3%A3o-identificada/swGdUKYq9nWTng?hl=pt-BR>>. Acesso em: 22 out. 2023.

SANTOS, Anna Maria Affonso dos. John Graz: o arquiteto de interiores. 2008. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. ACERVO, Instituto John Graz.

The Bakuba and Mbuti: textiles and tapas. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/WgVhm55aP6tnKA>>. Acesso em: 22 out. 2023



Rosângela Rennó

ALZUGARAY, Paula. Rosângela Rennó: o artista como narrador. Rosângela Rennó. Exh. Cat. São Paulo: Paço das Artes. Folder de exposição [exhibition folder], 2004.

ANJOS, Moacir dos. «mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda » in Rosângela Rennó, folder de exposição, Recife 2006

CAMERON, Dan. “Entre as Linhas” [Between the Lines]. In Rosângela Rennó. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995, p.6-9

HERKENHOFF, Paulo. Rosângela Rennó, a filosofia da instituição fotográfica. Artes Mundi 3 2008, Wales International Visual Art Exhibition and Prize, p. 76-83, 2008.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. “Desaparição da Fotografia”. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2007. Folder de exposição [exhibition folder].

Rosângela Rennó. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/bem_vindo>. Acesso em: 22 out. 2023.

SOUZA, Alice Costa. Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade. 2011.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. 2008. Tese de Doutorado. [sn].

VISCONTI, Jacopo Crivelli. “Evidências ocultas” [Hidden Evidence]. In Shattered Dreams: Sonhos despedaçados / Beatriz Milhazes Rosângela Rennó. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003, p.42-54[português], p.26- 38[english].



Imagens:

30 anos da Constituinte. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/internet/agencia/infograficos-html5/constituente/index.html>>. Acesso em: 22 out. 2023.

A história é um organismo vivo: uma entrevista com Rosângela Rennó. Disponível em: <<https://www.moma.org/magazine/articles/774>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Acervo Estadão - O Estado de S. Paulo. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/acervo/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

BARREIROS, I. Edson Luís de Lima Souto: 52 anos da morte que antecedeu o AI-5. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-edson-luis-de-lima-souto-morte-que-antecedeu-o-ai-5.phtml>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Bolsonaro e militares são alvo das obras que desafiam os mitos de Rosângela Rennó. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/bolsonaro-e-militares-sao-alvo-das-obras-que-desafiam-os-mitos-de-rosangela-renno.shtml>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Christiano Junior | [Studio Portrait: Two Male Street Vendors in Profile, one Seated one Standing, Shaking Hands, Brazil]. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/764813>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Com AI-5, Costa e Silva pôs fim a qualquer resquício de democracia no país. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/com-ai-5-costa-e-silva-pos-fim-a-qualquer-resquicio-de-democracia-no-pais.shtml>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Diretas Já. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/historia/diretas-ja/>>. Acesso em: 22 out. 2023.



FERREIRA, A. Mineira Rosângela Rennó ganha mostra panorâmica na Pinacoteca de SP | O TEMPO. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/entretenimento/mineira-rosangela-renno-ganha-mostra-panoramica-na-pinacoteca-de-sp-1.2549480>>. Acesso em: 22 out. 2023.

GLOBO, A.-J. O. UNE. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/une-21679707>>. Acesso em: 22 out. 2023.

MARREIRO, F. Série inédita brasileira mostra salto da desigualdade no começo da ditadura. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/29/economia/1446146892_377075.html>. Acesso em: 22 out. 2023.

MULHERES Iluminadas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25349/mulheres-iluminadas>. Acesso em: 04 de setembro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

NOS 50 ANOS DO AI-5, A EDUCAÇÃO VENCE A CENSURA! Disponível em: <<https://sinpropernambuco.org/nos-50-anos-do-ai-5-a-educacao-vence-a-censura/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

RBA, V. N., da. A Passeata dos 100 mil foi “um dia glorioso para os brasileiros”. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/politica/a-passeata-dos-100-mil-foi-um-dia-glorioso-para-os-brasileiros/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Rosângela Rennó falará sobre práticas artísticas contemporâneas na abertura de evento na EBA; assista ao vivo - Notícias da UFMG. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/041250.shtml>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Rosângela Rennó. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/13/1>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Rosângela Rennó. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/60/1>>. Acesso em: 22 out. 2023.



WERNECK, R. A liberdade de um comunista. Disponível em: <<https://ronaldowerneck.blogspot.com/2018/10/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Maria Auxiliadora da Silva

BÜLL, Márcia Regina et al. Artistas primitivos, ingênuos (naïfs), populares, contemporâneos, afro-brasileiros: Família Silva: um estudo sobre resistência cultural. 2007.

CAMPOS, Beatriz Schmidt. História e Memória em Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva e Elza Soares. Revista de letras-Juçara, v. 5, n. 01, p. 167-185, 2021.

DOSSIN, Francielly Rocha. Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira. DAPesquisa, v. 3, n. 5, p. 121-130, 2013.

FERREIRA, Fernanda Gomes. Ipá-força: obra e vida de Maria Auxiliadora Silva. 2019.

FREITAS, Maria Helena Sassi. PINTURA NAÏVE: conceitos, características e análises: quatro exemplos em São Paulo. 2011. Tese de Doutorado. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes (UNESP).

JUNIOR, Jurandir Sá Barreto. DISCRIMINAÇÃO LEGAL ÀS RELIGIÕES DE MATRIZES AFRICANAS (1889-1988). Revista Em Favor de Igualdade Racial, v. 4, n. 3, p. 115-128, 2021.

LINO, Elaine Barbosa. Bordando telas: um estudo da trajetória e obra de Maria Auxiliadora no contexto de resistências. 2018.

MUNANGA, Kabengele; SANTOS, Antonia de Lourdes dos. 100 anos e mais de bibliografia sobre o negro no Brasil. 2003.

NADER, Helena Maria Costanzi et al. Análise de uma pintura: o velório de [...] Maria Auxiliadora. 2021.



NASCIMENTO, Elisa Larkin. A matriz africana no mundo. Selo Negro Edições, 2012.

NASCIMENTO, Evando Batista. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e "primitivismo" artístico. Gragoatá, v. 20, n. 39, 2015.

NEGREIROS, Hanayrá. Ela pinta como se estivesse bordando: pinturas e vestimentas na obra de Maria Auxiliadora. dObra [s]-revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 12, n. 25, p. 276-285, 2019.

OLIVEIRA, Ariadne Moreira Basílio de. Um Panorama das Violações e Discriminações À s Religiões Afro-brasileiras como Expressão do Racismo Religioso. Revista Calundu, v. 2, n. 1, 2018.

SILVA, Andréa Luisa Frazão et al. AS ARTES VISUAIS AFRODESCENDENTES CONTEMPORÂNEAS: o ensino-aprendizagem da arte e a Lei N° 10.639/2003 nos espaços educacionais. 2018.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira. Selo Negro, 2005.

Imagens:

Art Auction Audacity: Modigliani's Nu Couché. Disponível em: <<https://www.artcuriouspodcast.com/artcuriouspodcast/69>>. Acesso em: 22 out. 2023

Chuva Sobre São Paulo (Rain over São Paulo) - Maria Auxiliadora da Silva. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/chuva-sobre-s%C3%A3o-paulo-rain-over-s%C3%A3o-paulo-maria-auxiliadora-da-silva/UAFHro9JqKPsyQ>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Colheita de flores - Maria Auxiliadora Silva. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/colheita-de-flores/_QHkKnKw_tY6iQ>. Acesso em: 22 out. 2023.



DOS, C. Pintura racialista do XIX. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Redem%C3%A7%C3%A3o_de_Cam#/media/Ficheiro:Redem%C3%A7%C3%A3o.jpg>. Acesso em: 22 out. 2023.

Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10155685950316025&set=a.370786326024&locale=pt-BR>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Fandangos, cheganças, congadas e batuques: o Natal no passado. Disponível em: <<https://www.serranewsjrj.com.br/2021/12/o-natal-no-passado.html>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Maria Auxiliadora. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/documents/portfolio_33_Ofcc2-portfolio-maria-auxiliadora-%28portugues%29_-.pdf>. Acesso em: 22 out. 2023.

Maria Auxiliadora. Disponível em: <<https://rosanepavam.com/tag/maria-auxiliadora/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Maria Auxiliadora – Vida Cotidiana, Pintura e Resistência. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/maria-auxiliadora-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Maria Auxiliadora. Disponível em: <<https://rosanepavam.com/tag/maria-auxiliadora/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Máscaras africanas: o que são, significados e rituais. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/mascaras-africanas/>>.

MASP. Disponível em: <<https://masp.org.br/busca?search=maria+auxiliadora>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Ô abre alas: 3 obras que retratam o carnaval brasileiro e você ainda não conhece. Disponível em: <<https://www.zippergaleria.com.br/blog/86-o-abre-alas-3-obras-que-retratam-o-para-alem-de-tarsila-do-amaral-di-cavalcanti/>>. Acesso em: 22 out. 2023.



