

## Uma leitura racializada e generificada da arte de Maria Lídia Magliani

### A racialized and gendered reading of Maria Lídia Magliani's art

Maria Aparecida de Oliveira Lopes\*

**Resumo:** o objetivo inicial deste artigo foi problematizar questões de gênero, corpo e raça nas narrativas de artistas latino-americanas. Em um segundo momento reconhecemos a amplitude do tema, consideramos a América Latina como um território amplo, com historicidades convergentes e não convergentes, marcadas pelo colonialismo, ditaduras e violências social, sexual e histórica. Por conseguinte, redefinimos a pesquisa e optamos por trabalhar com análises das obras e trajetória da artista Maria Lídia Magliani, uma artista negra brasileira nascida no Rio Grande do Sul. Uma das razões para a escrita deste artigo é compreender a estatura do legado de Magliani e traçar um quadro das forças que moveram o cenário artístico brasileiro, nos agitados anos 60, 70, 80 e 90 do século XX.

**Palavras-chave:** mulher negra, arte e racialização.

**Abstract:** The initial objective of this article was to problematize issues of gender, body, and race in the narratives of Latin American artists. In a second moment, we recognize the breadth of the theme, we consider Latin America as a broad territory, with convergent and non-convergent historicities, marked by colonialism, dictatorships and social, sexual and historical violence. Therefore, we redefined the research and chose to work with analysis of the works and trajectory of the artist Maria Lídia Magliani, a black Brazilian artist born in Rio Grande do Sul. One of the reasons for writing this article is to understand the stature of Magliani's legacy and to

---

\* Historiadora e professora associada da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

draw a picture of the forces that moved the Brazilian art scene and the artist's trajectory in the hectic 60's, 70's, 80's and 90's of the 20th century.

**Key words:** black woman, art and racialization

### Introdução ao campo de pesquisa generificado

De antemão lanço nossa inquietação inicial sobre os raros trabalhos acadêmicos, referentes às mulheres negras brasileiras nas artes visuais. Na visão de Pollock, exigir que se considere as mulheres na história da arte transforma não apenas o que é estudado, mas também questiona a disciplina em um nível político. A teórica enfatiza que as mulheres não ficaram de fora por questionamento ou mero preconceito e sim pelo sexismo estrutural da maioria das disciplinas, que contribuiu de forma atuante na produção e hierarquização de gênero. O que aprendemos sobre o mundo e seu povo, sobre conhecimento, obedece a um padrão ideológico coerente com a ordem social. Em outras palavras, os estudos feministas não lidaram apenas com mulheres, mas com sistemas sociais e os esquemas ideológicos que sustentaram a dominação dos homens sobre as mulheres dentro de outros regimes de poder mutuamente influentes, principalmente de classe e raça (Pollock, 1988, p. 20).

Concordamos com Simioni quando ela apontou que o estudo sobre a exclusão traduz uma agenda política, uma preocupação sobre a presença do sexo feminino nos indicadores quantitativos. Esta pauta, sobre a inclusão feminina na sociedade, é importante e impulsionou a visibilidade das artistas. Mas pensar em termos de gênero é mais do que isso, exige trabalhar com os significados sociais do masculino e feminino, com discursos/imagéticos que atravessam os corpos e com análises sobre as instituições e práticas sociais. Para a historiadora, não devemos acreditar que a presença equilibrada das mulheres em instituições, museus e coleções privadas, e no mercado artístico, levaria a um processo de igualdade social, política e cultural mais ampla (Simioni, 2022, p. 317).

Ainda em diálogo com Pollock compreender como foram feitas as práticas artísticas, bem como os seus significados e efeitos sociais requer uma dupla abordagem. Primeiro, a prática social deve ser localizada como parte de lutas sociais

entre classe, raça e gênero, articulando-a com outros locais de representação. E em intervenções feministas na história da arte, em segundo lugar, devemos analisar como funciona qualquer prática, qual o seu significado e o que ela produz, de que forma produz e para quem. A análise da semiótica é ainda importante, uma vez que fornece as ferramentas necessárias para as descrições da forma como as imagens e as línguas ou qualquer outro sistema de significados são produzidos. A teórica nos impulsionou a pensar ainda que uma análise psicanalítica da produção e da sexualização da subjetividade gerou novas formas de compreender o papel das atividades culturais na produção de sentidos e temas sociais. (Pollock, 1988, p. 30).

Ela, Pollock, dialogou então com uma comunidade de pesquisadores contrários aos paradigmas dominantes da história da arte enfatizando que existiram, entre eles, aqueles etnocêntricos e eurocêntricos e nos provocou a realizar trabalhos sobre a postura dos artistas negros, sejam homens ou mulheres, do passado ou contemporâneos. Nos provocou ainda a realizar uma interpretação e registro documentado destes temas. A pesquisadora defendeu que a raça também deve ser reconhecida como um dos eixos centrais de nossa análise das sociedades que são não somente burguesas, mas imperialistas e colonizadoras. Reconheceu ainda que esta preocupação não está delineada no conjunto de escritos do seu livro, mas sobretudo nos conflitos de quem se envolveu nas lutas centradas em tais questões (Pollock, 1988, p. 46).

As mulheres tiveram, historicamente, dificuldade em alçar o circuito artístico brasileiro até meados do século XIX. Ana Paula Simioni pesquisou mulheres artistas antes de 1922 para compreender como se deu a presença feminina na arte, bem como destacou algumas artistas acadêmicas premiadas como Abigail de Andrade, Berthe Worms e Georgina Albuquerque, além das escultoras Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto e Julieta Franca. Simioni destacou as dificuldades para a construção de suas trajetórias profissionais, sublinhando que apenas em 1892 as mulheres acessaram a *Academia Nacional de Belas Artes* e os cursos de ensino superior. Diferentemente da imagem corrente da presença das mulheres no modernismo brasileiro, houve um apagamento das artistas anteriores a 1920. Tal exclusão derivou-se de discursos

misóginos que atribuíram inferioridade e amadorismo às mulheres (Tvardovskas, 2015, p. 55).

O reconhecimento de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti na Semana de Arte Moderna de 1922, contribuiu para estabelecer a importância das mulheres no terreno das artes visuais brasileiras e passamos a acreditar que não haveria distinção entre artistas homens e mulheres. A presença destas duas artistas, na mídia e na historiografia, confirmaria que o Brasil não teria problemas de gênero no campo artístico.

Maria Laura Rosa, no livro - *Compartir el mundo, la experiencia de las mujeres y el arte* - comentou que o cenário está sendo reavaliado pelos estudos desenvolvidos nos últimos anos dedicados à produção acadêmica brasileira e explicou que a noção de mulheres excepcionais, carrega em si mesmo as assimetrias de gênero, que já supõe a existência de uma massa de mulheres comuns. De fato, as mulheres artistas, vistas como excepcionais, foram diferenciadas por serem consideradas como dotadas de qualidades singulares. Como explica Rosa, ao atribuímos dons a algumas mulheres afirmamos que as outras, isto é, as mulheres comuns, não são excepcionais. Com isso, estes estudos que trataram as mulheres como excepcionais, ao invés de suspender a ideia de inferioridade, comumente relacionada ao sexo feminino, acabaram corroborando preconceitos dominantes. (Rosa, 2018, p. 197).

No caso do Brasil sabemos, por exemplo, que o país não abraçou a ampliação da educação para as mulheres nos tempos republicanos e, alguns setores da elite, optaram pela criação de *ateliers* privados. Os políticos reconheceram a Academia como um espaço público nos vários sentidos do termo, como sinônimo de oficial, estatal, gratuito e, apenas teoricamente, de acesso universal sem discriminação de classe gênero e raça. Construiu-se um sistema dividido entre a escola pública mas dirigida ao público masculino e *ateliers* privados, dirigidos ao público feminino. Tais divisões foram resultado de um longo processo de descuido em relação à educação, também artística e feminina. Tal quadro foi sintomático na República e orquestrado por políticos e autoridades educacionais, para manter e atualizar determinadas diferenças de gênero e classe. Este sistema foi herdado de outras épocas,

institucionalizou espaços distintos para homens e mulheres, reatualizou e modernizou as desigualdades de gênero e raça.

Maria Laura Rosa então lançou questões importantes para análise deste artigo, ao afirmar que está na hora de mudarmos as categorias das nossas coleções e abri-las para novas simbolizações que incorporem não apenas a história das mulheres mas também novos sujeitos sociais, ou seja incorporando outras leituras voltadas para a descolonização das imagens, revisitação do *cânon*, incorporação da raça, da mestiçagem, da negritude e da infância, entre outras leituras. (Rosa, 2018, p. 197).

Como apontou Rosa, a América Latina é um lugar complexo para se falar de feminismos. A diversidade e a particularidade histórica, social e étnica, que caracteriza o território, levou os feminismos a desenvolverem nuances próprias que dificultam leituras restritas. A mesma autora nos informa que a pobreza e a marginalidade dos povos indígenas e afro-latinos, nesta época contemporânea, tiveram origem nos fatores sócio-econômicos. A discriminação étnica-racial teve um papel central como fonte de exclusão das populações negras e indígenas. O analfabetismo vivenciado pelas mulheres indígenas e afro-latinas, também determinou sua ausência de participação na democracia “representativa”. As mulheres afro-latinas alcançaram o direito ao voto somente na primeira metade do século XX. Nos países como Bolívia, Peru e Guatemala a população indígena superou 50% da massa de votantes durante a primeira metade do século XX. Como consequência, o ingresso das mulheres, na esfera pública, esteve marcado pela condição étnica e de classe. (Rosa, 2018, p. 198).

Por outro lado, grande parte das artistas nos anos 70 se aproximou dos movimentos feministas e suas abordagens sem militar dentro deles. Estas mulheres brancas e mestiças pertenciam ao nível médio da burguesia, como no caso da Argentina. Estas posições de classe permitiram estabelecer contatos com os centros de arte feministas, fundamentalmente Estados Unidos, França e Itália, bem como ler bibliografias em outros idiomas, possibilitando o desenvolvimento de abordagens situando as problemáticas locais. Durante os anos 70 as próprias dinâmicas do contexto destes países latinos levaram a uma maior diversidade dos movimentos de

mulheres e, como consequência, sua pluralidade étnica e de classe. Para problematizar um pouco mais esta questão da prática política artística destacamos a frase professada pela artista Mônica Mayer, em 1978: “se algo confirma esse momento é que, se pretendemos fazer uma arte revolucionária em termos políticos, primeiro tem que ser em termos artísticos”. Muitas artistas naqueles anos 70 lançaram linguagens experimentais e, em muitos casos, colocando o corpo em cena. (Rosa, 2018, p. 198).

Como explicou Luana Tvardovskas, nos países anglo americanos, o pensamento feminista sobre a história da arte completou 40 anos e emergiu atrelado ao movimento feminista a partir de 1970. As escritoras europeias trouxeram muitas contribuições para este campo em diálogo com a sociologia e a política. Nesses países, várias pesquisadoras tentaram compreender a ausência das artistas mulheres nos cânones da história da arte e recuperar seus nomes, buscando igualar seus discursos e valorizar suas produções. No texto *Why have there been no great women artists?* (1971), da historiadora da arte Linda Nochlin, ela formulou perguntas incômodas que expuseram as dificuldades das mulheres em alçar os discursos acadêmicos. A pensadora elaborou a tese de que a ocultação das artistas na história da arte foi resultado de discursos de poder, produzidos de um ponto de vista masculino. A partir dos textos de Nochlin as historiadoras se interrogaram ainda sobre as estratégias de poder e de saber, da própria disciplina, que justificavam as exclusões das mulheres do campo das artes. Entre outras questões, as mulheres indagaram sobre a relação entre a construção da subjetividade feminina em relação à criatividade, os modos de produção da cultura e os usos da arte como espaço de transformação social (Tvardovskas, 2015, p. 11).

Para Maria Laura Rosa, a Argentina e o México contaram com artistas que emergiram do mesmo movimento de mulheres, mas isto não esteve evidente para o Brasil. Ela considerou de grande importância dar conta de trabalhos artísticos que tomaram posição crítica ante diversas situações que atravessaram as mulheres, sem que as artistas pertencessem aos movimentos de mulheres ou se manifestassem feministas. Nesta perspectiva, além da autodesignação das artistas, as obras exibiram denúncias sobre a domesticidade, a opressão do ideal de beleza feminino e a cultura

patriarcal em consonância com as lutas feministas brasileiras nos anos setenta e oitenta.

No Brasil, o segundo momento do feminismo contou com a particularidade de ter se desenvolvido durante uma longa ditadura (1964-1985), que reestruturou as relações políticas e econômicas do país em vinte anos. Foi a partir de 1968, quando se aprofundaram as restrições, de fato, que os direitos civis e políticos de cidadania foram completamente anulados pelo Ato Institucional AI-5. O ato legitimou a censura junto a severas medidas de segurança nacional. Neste contexto as agrupações feministas, que vinham se desenvolvendo desde a segunda metade dos anos sessenta, se aliaram com os grupos de esquerda na luta contra o autoritarismo. Assim mesmo existiram conexões entre as feministas, agrupações de esquerda e setores progressistas da Igreja, particularmente a teologia da libertação. A luta pela liberdade de expressão se vinculou com as reivindicações pelos direitos das mulheres e isso impactou a arte de Wanda Pimentel, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino e Regina Walter, entre outras que se integraram aos movimentos feministas.

Existem várias hipóteses que podemos lançar para analisar as particularidades do binômio arte-feminismo no Brasil. As investigações realizadas até o momento não encontraram artistas que emergiram dos movimentos feministas nem que tenham se vinculado diretamente com eles. As particularidades políticas do Brasil ofuscaram os grupos de esquerda, dentro dos quais numerosas mulheres praticavam a dupla militância. Como assinalou Maria Joana Pedro “lutar no Brasil pela liberação das mulheres dentro do campo da esquerda, em plena ditadura militar, não permitiu que o feminismo brasileiro fosse semelhante ao projeto que se desenvolvia na Europa ou nos Estados Unidos” (Rosa, 2018, p. 197).

O Brasil contou com artistas que lançaram posições críticas sobre a domesticidade e a questão dos estereótipos relacionados à beleza feminina, sem integrar-se completamente à militância feminina. As videoartistas Rita Moreira e Norma Bahia Pontes se encontravam em Nova Yorke, nos anos 70, fato que as levou a envolverem-se diretamente com o *Women Liberation Movement*. A extensa série “Envolvimento” que a carioca Wanda Pimentel desenvolveu, entre 1968 e 1980, foi geralmente interpretada pela crítica brasileira como uma denúncia à coisificação

humana devido ao impacto dos objetos industriais na vida cotidiana. Entretanto, uma olhada atenta sobre o contexto feminista permite vincular as ditas peças com o questionamento sobre a domesticidade que, simultaneamente, realizaram as feministas (Rosa, 2018, p. 197). Wanda Pimentel, por exemplo, criticava o mundo mecanizado e impessoal no momento em que os meios de comunicação de massa e a estética espetacular, corporificada na televisão, contavam vitória sobre o silêncio e a intimidade. O título da sua obra, “Existência”, sugeriu um comentário sobre a experiência do ser humano no mundo e sua relação com as coisas que o rodeiam. Os espaços opressivos apresentados por Pimentel vincularam-se com as críticas ao eletrodoméstico, a domesticidade e os estereótipos da beleza. Tais reflexões também estiveram presentes na obra *El Mundo de la Mujer* da artista argentina María Luisa Bemberg, e porque não dizer nas séries de Maria Lúcia Magliani.

### Figuras e objetos são formas e não temas na arte de Maria Lúcia Magliani

Figura 1 - Sem título, sem ano



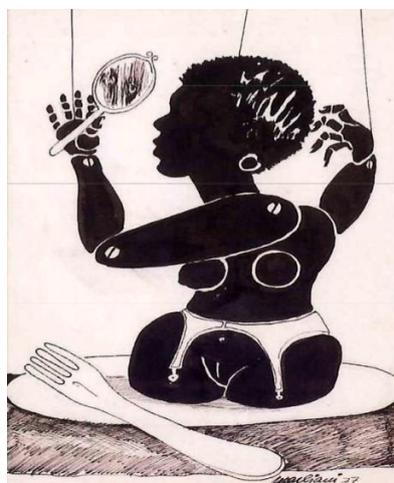
Fonte: Catálogo da Exposição na Fundação Iberê Camargo, 2022, vol II p.57

Figura 2 - Fotografia de Maria Lídia Magliani



Fonte: <https://falafeminina.com.br/maria-lidia-magliani/>

Figura 3 - Obra de 1977, sem título



Fonte: <https://www.nonada.com.br/2021/11/a-trajetoria-de-maria-lidia-magliani-artista-pioneira-que-questionou-as-imposicoes-ao-corpo-feminino/>

Como poderíamos explicar esta figura feminina negra na produção de Maria Lídia? Esta imagem nos lembra um corpo (boneco) entrecortado - de uma mulher negra sem pernas e com vida - se apreciando no espelho no momento em que parece estar disposta em uma bandeja ou no prato de comida, na modalidade marionete? Como acionar uma gramática racial para ler as obras de Magliani? Como explica Paul Veyne, sinteticamente:

A alma não é um substância pensante, e para quem não é cartesiano, o inconsciente não oferece dificuldade. Um artista não sabe que aplica a gramática visual da sua época, que ela está presente, implicitamente, em sua criação. Ele não tem consciência de ter assimilado durante os anos de sua formação (...) É claro que o indivíduo permanece, ontologicamente, uma instância decisiva: se o artista se submete a uma gramática visual, também poderia não se submeter. Esta gramática está em cada artista, mas também é elaborada por ele. Por essa razão, ela não é historicamente inexplicável, ela não nasceu do capricho de um intelecto agente coletivo (...) à maneira averroista (Veyne, 2011).

Pretendemos com este texto refletir sobre algumas questões que emergiram em um seminário centrado na obra de Magliani, sobretudo a noção de racialização entranhada nas leituras referentes às produções da artista. O seminário aconteceu entre os dias 19 e 21 de março de 2022 na Fundação Iberê Camargo e no Instituto Ling. Assistimos tal seminário pelo *youtube* e depois fizemos a transcrição do material. O seminário da Fundação Iberê Camargo reuniu 13 especialistas para discutir a obra de Magliani. Além do seminário aconteceu uma grande e inédita mostra em homenagem à artista Maria Lídia Magliani. A exposição, que ainda acontece enquanto escrevemos este texto, teve a curadoria de Denise Mattar (SP) e de Gustavo Possamai (RS) e reuniu mais de 200 obras provenientes de mais de 60 coleções, incluindo os principais museus do Brasil, como Museu de Arte do Rio, Museu Afro-Brasil, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAC-USP, MAC-RS, Museu de Arte de Santa Catarina, MARGS, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (Pelotas) e Fundação Vera Chaves Barcellos (Viamão). (Barcelos, 2022). Descobrimos, então, que a artista produziu continuamente, bem como queimou, rasgou e destruiu as obras que não corresponderam ao que queria expressar. A própria Magliani afirmou que o que rasgou de tela em sua vida daria para “fazer umas cinco exposições individuais” (Fundação Iberê Camargo, 2022).

Como narrou a jornalista Angélica de Moraes, a curadora Denise Mattar fez um trabalho de mapeamento do território, ao construir uma cartografia nítida e demarcada da obra de Magliani, enfim, construiu uma exposição para resgatar uma dívida que a história da arte brasileira tem com o trabalho de Magliani. A primeira conversa, contemplando os amigos e especialistas da obra de Magliani, aconteceu no dia 19 de março na Fundação Iberê e foi dividida em três blocos, iniciando com a curadora de arte Denise Mattar e a jornalista cultural Angélica de Moraes. Nesta etapa contou com a presença da galerista Tina Zappoli, do artista visual e coordenador do *Núcleo Magliani* Júlio Castro e da artista plástica Maria José Boaventura. A segunda roda de debates ocorreu no dia 21 de março no Instituto Ling, também segmentada em três partes. O evento começou com as apresentações dos jornalistas Paulo Gasparotto, Juarez Fonseca e Omar L. de Barros Filho, e, em seguida, reuniu o *marchand* Renato Rosa, a pintora Romanita Disconzi, o jornalista Antônio Hohlfeldt, o diretor de teatro Luís Artur Nunes e o dramaturgo Julio Zanotta Vieira.

Na década de 1950, ou em 1955, a menina Magliani, de nove anos de idade, chamou atenção no Sarandi, um bairro pobre de Porto Alegre, com sua caixa de tintas em mãos, avental e cavalete, passeando com a família para piqueniques nos arredores e procurando paisagens para pintar. Ela já tinha escandalizado os vizinhos ao pintar desenhos a carvão, nas tábuas das cercas dos arredores, de mulheres nuas de longos cabelos. Nessa época, tinha quatro anos de idade e confessou a autoria com o maior orgulho.

Maria Lídia Magliani (1946-2012) foi uma mulher negra que se graduou em artes plásticas pelo Instituto de Artes-UFRGS, no ano de 1967. Em 1969 a artista frequentou o curso de litogravura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. A artista transitou pelo desenho, gravura, cenografia, realizou ilustrações para os jornais de Porto Alegre e São Paulo e criou capas de livros e cartazes. Magliani atuou no teatro ao integrar os elencos das peças *La Celestina*, de Rojas, *As Criadas* de Jean Genet, bem como atuou na peça *Nequinho Pastoreio*, de Delmar Mancuso. Nos depoimentos colhidos naquele seminário, promovido pela Fundação Iberê Camargo, seus colegas afirmaram que Magliani, nos anos 70, dedicou-se intensamente ao

teatro, onde fez de tudo; fez figurino, atuou e elaborou programas para o teatro. Maria Lídia ilustrou o programa da peça *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo seu amigo Renato Rosa. As matérias da época enfatizaram que ela teve uma forte presença cênica. Em 1977, se transferiu para o Rio de Janeiro, cidade onde faleceu. Em 1980 mudou-se para São Paulo e passou por Minas Gerais. A gravura foi uma técnica importante para a artista que não teve condições de manter o próprio atelier.

Renato Rosa, *marchand*, nos informou que acompanhou de perto o trabalho de Magliani, isto é, toda a sua evolução, desde a primeira exposição de 1965, realizada na galeria Espaço (RS). Assim, quando começaram a fazer teatro encontraram abrigo para desenvolver seus sonhos, naquele tempo de amor hippie e “com esperança de vencer as trevas”, se referindo a ditadura. Uma das peças que Rosa fez com Magliani foi *As criadas*, de Jean Genet, uma peça que Rosa não desejava fazer, uma vez que o diretor, Miguel Grant, queria usar um coro negro para a peça. Naquele tempo, como narrou Renato Rosa, Maria Lídia e Rosa foram “assediados pelo poeta Oliveira Silveira”<sup>1</sup>. Para Silveira, tanto Magliani quanto Renato Rosa, seriam fundamentais para a causa que ele defendia, uma vez que eles tinham projeção na sociedade porto-alegrense. Oliveira Silveira tinha “uma tese de que o Rio Grande do Sul, a África do Sul e o Alabama eram pontos extremos e nestes pontos estouraria a grande revolução racial”. (Seminário da Fundação Iberê Camargo, 2022).

Rosa e Magliani não gostaram daquele discurso, reagiram e fugiram de Oliveira Silveira. Ambos não eram militantes. Apesar de não se negarem como negros se viam “num plano mais amplo”, não queriam estar reduzidos ao “gueto de meia dúzia de pessoas”, queriam se misturar, “conquistar espaço cada vez mais”.

---

<sup>1</sup> Oliveira Silveira foi um poeta brasileiro (1941-2009), nascido na área rural de Rosário do Sul (RS), formado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e um dos fundadores do Grupo Palmares, onde idealizou o Dia Nacional da Consciência Negra (20 de novembro) Ele foi um poeta premiado, foi professor de Português e Literatura no ensino médio, jornalista e ativista do Movimento Negro, integrando grupos, como, Razão Negra; e Comissão Gaúcha de Folclore; e, conselheiro da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR/PR). Oliveira Silveira publicou artigos e reportagens em veículos como o jornal Movimento Negro Unificado e participou de obras coletivas, como o ensaio “Vinte de Novembro: História e Conteúdo”, publicado no livro Educação e Ações Afirmativas organizado por Petronilha Gonçalves. Fonte: Link <https://www.ufrgs.br/oliveirasilveira/>.

Neste momento, foram convidados para fazer o coro da peça de Jean Genet, no galpão de uma garagem da rua Santo Antônio, no bairro Bonfim (RS). Rosa, durante a peça, funcionava como uma espécie de corifeu que comandava a ação do coro. A Maria Lídia era sua contracenante e o casal simulava uma relação de amor e fazia barulho com os zínco. Rosa e Magliani cobriam as vozes das atrizes em cena, entre elas Araci Esteves, Vargas Stopos e Simone Fontoura. Na verdade, o que Magliani e Rosa faziam na peça era cobrir as vozes das atrizes e a produção não pagava cachê para os dois atores. Assim, os dois artistas usavam o barulho do coro de zinco como uma forma de protesto.

Anos mais tarde, lá em 1970, Maria Lídia protagonizou *O negrinho do Pastoreio*, de Ildemar Mancuso, e participou da *Celestina* dirigida por Luiz Arthur Nunes. Como narrou Renato Rosa, esta foi a passagem pelo teatro de Maria Lídia. Outro depoimento interessante para pensarmos na atuação de Magliani no teatro foi professado pelo diretor Luiz Arthur Nunes. Ele disse não se lembrar do início, de quando conheceu exatamente Magliani, na segunda metade dos anos 60, quando eram jovens aspirantes a artista. Neste contexto deram os primeiros passos nas linguagens artísticas: Magliani nas artes visuais, Caio Fernando Abreu na literatura e Luiz Arthur Nunes no teatro. (Seminário da Fundação Iberê Camargo, 2022).

Luiz Nunes disse que o teatro sempre esteve perto de Magliani. Ele, Nunes, considerou que a imagem pessoal de Magliani, bem como seus temas e suas composições formaram uma pintura intensamente teatral. O mesmo podemos analisar para o caso de Caio Fernando, cuja ficção frequentemente esteve carregada de teatralidade. Caio foi ator em diversas montagens porto-alegrenses, escreveu várias peças de dramaturgia, que justificaram a publicação do *Teatro Completo de Caio Fernando Abreu*. Maria Lídia também trabalhou como atriz e assinou cenários e figurinos presentes na exposição da Fundação Iberê. Para Nunes, Magliani era uma figura interessante no palco, era bonita, esguia e sabia usar os seus atributos corporais.

Olhando em retrospecto, enquanto ela trabalhava como atriz o seu talento de artista plástica, que sempre privilegiou a figura humana, a guiava instintivamente a compor imagens expressivas com o próprio corpo, assim se juntavam a atriz e a artista plástica e nós voltamos

aqui então a ideia de uma vocação de se oferecer a si própria como espetáculo, performando na vida, ora a musa existencialista, ora a dama de lilás, e no teatro as personagens das peças. Essa é a ciência maior do ator de teatro, dar-se ao público como espetáculo, e Maria Lídia Magliani a dominava (Seminário da Fundação Iberê Camargo, 2022).

Magliani trabalhou como ilustradora, nos 70, nos jornais em Porto Alegre e quando se mudou para São Paulo (SP) se dedicou a este ofício novamente. De 1980 a 1989 ela produziu em São Paulo e, em 1985, se apresentou na Bienal de SP. Em 1982, deu aulas particulares de pintura e, em 1985, lecionou na Universidade Santa Marcelina. Ela recebia pouco pelas aulas e considerava a atividade desgastante. A artista gostaria de ter vivido apenas da sua arte e reclamou da ausência de um mercado profissional no Brasil. Tudo indica que Magliani foi arrimo da família e a galerista Tina Zappoli afirmou que a diminuição das vendas das obras da artista tinha a ver com a escolha de uma vida errante e também por não ter conseguido administrar o período das “vacas gordas”. Nas cartas trocadas com o seu amigo Renato Rosa, em 2006, a artista reclamou, se referindo a São Paulo, que estava em um lugar miserável, sem amigos e sem recursos para pagar sua comida e o transporte (Vargas, 2020, p. 139). No seminário promovido Fundação Iberê Camargo<sup>2</sup> Denise Mattar afirmou que Magliani se queixava de não conseguir “uma monetização com o próprio trabalho”. Nas palavras de Mattar “coisa que continua acontecendo com todos os artistas até hoje”. (Seminário da Fundação Iberê Camargo, 2022).

Denise Mattar narrou que, em 1993, o artista Iberê Camargo afirmou em uma entrevista para a revista *Veja* “eu não nasci para brincar com a figura, fazer berloques, eu pinto porque a vida dói”. Para Mattar a frase poderia ter sido escrita pela Maria Lídia, “cuja obra conflui, em muitos aspectos, com a obra de Iberê”. Os dois artistas optaram pela matriz expressionista e nunca se importaram de estar ou não na moda. No meio da pesquisa para a exposição referente a Magliani, Mattar encontrou uma carta do Iberê Camargo para Magliani, na qual ele disse “nós dois temos a mesma meta, o mesmo ideal e a mesma devoção”. Assim, se referindo à exposição sobre

---

<sup>2</sup> Link do primeiro encontro do seminário sobre Magliani e sua obra:

<https://www.youtube.com/watch?v=3reHWoHky10>: link do segundo encontro do mesmo seminário

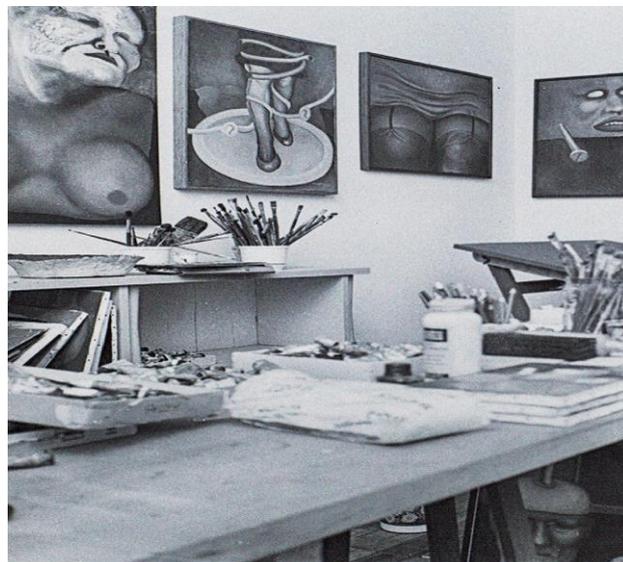
<https://www.youtube.com/watch?v=R3lAFMCLuYo>

Magliani na Fundação Iberê Camargo, sabemos que “a gente tem a benção do dono da Casa”. (Seminário da Fundação Iberê Camargo, 2022).

Angélica de Moraes, lendo uma obra de Magliani considerou que as temáticas de alta voltagem emocional caracterizam um sentimento moderno do trágico “mas também a percepção contemporânea do beco sem saída”. Ela sublinhou que a arte de Magliani, é uma arte que “expressa a solidão, o abandono, desencontros amorosos e revela o peso esmagador que tolhe e fere as emoções não compartilhadas”. (Seminário da Fundação Iberê Camargo, 2022).

A artista fez trabalhos como ilustradora e algumas séries como “Anotações para uma história”, “Objetos de Cena”, “Brinquedos de armar” e “Cartas”. Em algumas séries a artista ligou a colagem à pintura e apresentou algumas figuras em estado de opressão, com a boca coberta, como uma espécie de metáfora da ausência de liberdade. Na obra, os seus personagens surgem amarrados em fios e objetos como se estivessem em condição de experimento, o que sugere a falta de liberdade e pensamento. Estas figuras transmitem um sentimento de solidão, mesmo estando acompanhadas (Vargas, 2020, p. 133).

**Figura 4 - Ateliê, sem título, sem ano**



Fonte: Catálogo da exposição na Fundação Iberê Camargo, vol. I, p.26

Como explica Rosane Vargas, Magliani produziu sem interrupções por cinco décadas e transformou os seres humanos e as problemáticas sociais e individuais em matérias primas. A opressão, a solidão nos centros urbanos e o aviltamento físico e emocional do ser humano foram o centro da vasta produção de Maria Lídia. Assim a artista destacou figuras retorcidas, deformadas, amarradas e aprisionadas no cotidiano e, mesmo quando tratou da sensualidade, abordou seus signos opressivos e de controle. Desde o início da carreira as figuras humanas pouco detalhadas, geométricas, com a cabeça e o pescoço alongados estiveram centralizadas nas obras da artista. A palavra também esteve nos textos que ilustrou, nas cartas que trocou com os amigos, assim como em seus poemas. Para Magliani a obra deveria ser a única fonte de diálogo com o espectador. A obra deveria comunicar-se sem a mediação posterior da artista e seria a “única forma de escrita concretizada pela cor” (Vargas, 2020, p. 133). Magliani expressou seu desconforto perante esta necessidade de explicar a obra:

Não separo a artista da pessoa. Sou toda um nó- minha escolha é pintar, não saberia como ser de outro modo. Aparentemente fiz e faço muitas outras coisas, na verdade, todas as partes de uma só, a pintura. Tudo o que quero neste momento é pintar e tenho dificuldade em compreender por que é preciso falar tanto sobre uma linguagem que não pertence ao mundo da palavra. Não entendo a necessidade da palavra autenticando ou explicando a imagem, uma linguagem dependendo da outra. Acho importante quando falam sobre o que o meu trabalho move em cada um, independente de sua cultura ou formação. Sou eu que estou querendo perguntar, não explicar. Não sou eu que tenho respostas, mas talvez cada um de nós encontre a sua, desde que ouça e continue se perguntando sempre. Prefiro ouvir, saber como os demais estão vendo e saber em que sentido ou medida estou acrescentando ou não. Meu idioma é a imagem, a forma, a procura de um alfabeto próprio através da cor. O que eu penso e elaboro está no meu trabalho, o que eu tentar decodificar é redundância. Minha palavra é minha música, minha dança está aí; se não está claro, é porque eu não soube passar ou os outros ainda não souberam ver. Faço a minha parte e quero aqueles que passam a conviver com o resultado me mostrem de que modo os atinge, que apresentem suas próprias conclusões. Uma troca? Teu olho - minha mão (Meu idioma- Vargas, 2020, p. 133).

Conforme a artista declarou o seu trabalho pretendia expressar a sua condição humana. Com grandes dificuldades financeiras ela tornou visível o universo pessoal de uma artista que viveu e produziu em contexto de cerceamento dos direitos civis e em progressiva abertura política do país. O escritor Sergius Gonzaga disse o seguinte sobre estes assuntos explorados pela artista:

A arte de Magliani tem a densidade de um pesadelo opressivo. Penso que estes trabalhos devem ser vistos de outro ângulo: que descubramos neles a alegoria de nosso tempo, uma espécie de metáfora de uma época de deformação e aviltamento do ser humano. A um universo histórico de autoritarismo, violência e corrupção e impunidade corresponderá uma arte aberta para o caricatural, o feio, o sórdido. Uma arte reveladora, apesar da linguagem simbólica, o grau de coisificação a que fomos submetidos – os seres de Magliani nos remetem obrigatoriamente para a realidade que os tornou possível. A que chamamos arte social. Enfim, nunca busque em Magliani o adorno para a sala de jantar. A cor onde repousam os olhos e a consciência dos objetos que ela produz estão carregados de uma força tão visceral, possuem uma tal carga de denúncia, que impossibilitam o deleite burguês ou a indiferença. Conhecer a arte de Magliani é predispor-se ao ferimento (Gonzaga, 1979).

Magliani, como outros artistas, viveu o período da ditadura, e produziu obras no contexto em que a crítica especializada considera a sua produção como arte política. No Brasil, Antonio Dias, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Lygia Pape e Anna Bella Geiger, entre outros, também denunciaram a experiência de horror, o endurecimento do regime militar. A ditadura militar se estendeu por 21 anos, entre 1964-1985 e o período de endurecimento (1969-1974) expulsou vários artistas do Brasil. Os militares fomentaram atos violentos como torturas e assassinatos, assim como censuraram os meios de comunicação, enquadrando inclusive a classe artística. Por isso mesmo, alguns artistas abandonaram a arte e dedicaram-se à militância.

A partir de 1980 vários movimentos feministas se fortaleceram na América Latina, assim como os movimentos dos trabalhadores das cidades e dos campos, os movimentos negros, gays e ecológicos passaram a reivindicar espaços de diálogo na construção democrática. A abertura política trouxe uma nova perspectiva para o mercado de arte, que propiciou uma maior liberdade de criação e de temáticas. Como

argumentou Tvardovskas, ainda hoje é reduzido o número de críticos de arte e curadores que incorporam as especificidades da criação feminina, sobretudo suas propostas para o debate político sobre a construção de esferas públicas e subjetividades. A historiadora afirmou que os discursos dos críticos e historiadores da arte desprestigiaram a produção artística dos novos atores sociais. O conceito de arte política esteve associado às práticas do ativismo dos anos 1960 e as novas formas de discutir e refletir sobre os impasses contemporâneos foram taxados de despolitizados. Assim, a produção de 1990, por exemplo por incorporar temáticas “subjetivas” como corpo e sexualidade, foi chamada pejorativamente de arte rosa e arte *light* (Tvardovskas, 2015; p. 206).

\*\*\*

Embora não se afirmasse ativista, a artista contribuiu com ilustrações para a imprensa alternativa, como o jornal *Versus* (1975-1978), um jornal que fazia oposição à ditadura. Ela contribuiu também para a revista *Tiçã* (1978-1982), que abordou o racismo. Notamos que a artista participou de exposições com recorte racial. Ela integrou a mostra *Três Pintos Negros*, em Porto Alegre, junto com os artistas J. Altair e Paulo Chimendes. Magliani também integrou a exposição *A Mão Afro-brasileira* (1988), no Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma exposição organizada pelo artista Emanuel Araújo. Em 2015, Magliani e Rosana Paulino integraram a exposição *Territórios: Artistas Afro-descendentes no Acervo da Pinacoteca* (SP) (Vargas, 2020, p. 141).

Omar Barros Filho, um jornalista que trabalhou com Magliani na *Folha da Manhã* de Porto Alegre, em São Paulo, foi repórter do *Jornal da Tarde* e do jornal *Versus*. Magliani trabalhou durante toda a existência do jornal *Versus* (SP). Omar considerou o jornal *Versus* como um dos mais importantes da imprensa brasileira na época, um jornal que atacava “a questão da ditadura e das liberdades democráticas” e inseriu o Brasil no mapa da América Latina. O principal foco do jornal era tentar fazer o Brasil olhar para a América Latina com menos desprezo. Omar Filho contou que um dia Magliani apareceu na redação do jornal *Versus*, num sobrado velho em Pinheiros, entre a Rebouças e a Teodoro Sampaio, com uma pasta na mão “carregada

de imagens e ilustrações” para que fossem publicadas no *Versus*, eram cerca de 29 ou 30 imagens. Algumas destas imagens foram publicadas no jornal *Versus*.

Durante a ditadura a situação era bastante complicada e, para Filho, Magliani era uma “mulher lúcida e consciente”. Para ele, levar os desenhos na redação do *Versus* foi um ato político. Não foi um ato político, “foi um manifesto político, principalmente porque o jornal, mais do que qualquer outro, prestava muita atenção” a questão da libertação dos países africanos, tais como Moçambique, Angola, Guiné Bissau, países que viveram revoluções contra o colonialismo e a hegemonia branca. Em outras palavras, o fato de Magliani ter ido ao jornal entregar as imagens para Omar representou para ele um ato de coragem frente à ditadura militar. Magliani assinava suas ilustrações. Omar concluiu que esta ação da artista elimina a discussão sobre o fato de Magliani ser politizada ou não. Ele compreende que há um pouco de confusão na interpretação desta questão, ao considerar que ela poderia não fazer parte de uma política partidária e compartilhar “da visão humana e humanitária que a política deveria ter”. (Seminário da Fundação Iberê Camargo, 2022).

Após a visita da Magliani foi criado um grupo de jornalistas negros. No *Versus* os jornalistas criaram um jornal chamado *Afro Latino América* e este grupo tornou-se o embrião do Movimento Negro Unificado (MNU). Nas palavras de Omar Filho, o MNU mudou a política do estado brasileiro frente à população negra. O jornal *Afro Latino América* foi relançado, inclusive, pela Fundação Perseu Abramo. A edição *fac símile* de tal jornal reproduziu o que havia sido publicado, anteriormente, sobre o movimento com a cumplicidade de Magliani, como enfatizou Filho. O jornalista fez o seguinte destaque sobre as ilustrações de Magliani “quem olha os desenhos da Magliani sabe que quando o desenho tratava de injustiça ela colocava personagens das peças que ela desenhava como negro”. Neste tempo o negro foi banido da imprensa brasileira. Então Maria Lídia caracterizava seus personagens como negros. Omar considerou que os críticos de arte têm escrito e refletido de forma pobre sobre a questão racial na obra de Magliani e entende que mesmo que a artista tenha dito “eu não quero que me chamem de negra”, isso não nos impossibilita de racializar sua obra.

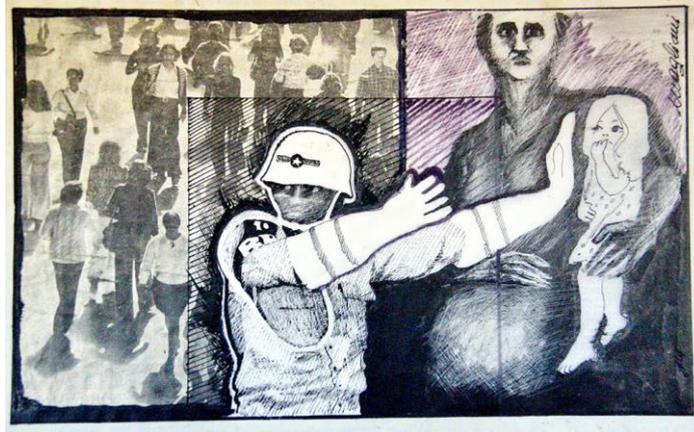
Notemos ainda que Lélia Gonzales e Maria Lúcia Magliani participaram do jornal *Mulherio*, um jornal de grande relevância para o movimento feminista nacional, embora as pesquisas acadêmicas destaquem apenas a atuação da importante intelectual e ativista Gonzalez. Pamela Guimarães da Silva afirmou que Lélia Gonzalez foi a única mulher a participar do conselho editorial do jornal *Mulherio* e assinava a coluna *Negra*, na época composta por cinco artigos, publicados entre 1981-1982. (Guimarães, 2012, p. 195). Ainda carecemos de pesquisas que revelem se existiram relações entre Maria Lúcia e Lélia Gonzales. O jornal *Mulherio* teve como pautas assuntos políticos pelas Diretas Já, as eleições de 1982 e as discussões acerca da Constituinte, bem como opinou sobre a democracia doméstica, a situação da mulher no mercado de trabalho, a sexualidade e o aborto. Luanda Dalmazo escreveu que Maria Lúcia Magliani não era isenta às questões sociais. Ela produziu conteúdos para os jornais de caráter ativista, contra o regime militar e do movimento negro e, em 1982, produziu ilustrações pelas causas das mulheres, para o jornal *Mulherio*. (Dalmazo, 2018).

Com o intuito de trazer informações sobre a situação das mulheres no Brasil, pesquisadoras da Fundação Carlos Chagas (São Paulo) fundaram em 1980 o jornal *Mulherio*, que existiu de 1981 a 1988, quando passou a se chamar “Nexo, Informação e Cultura”. Na edição do número 6, no tópico violência, saiu uma edição de Magliani. Muitas artistas naquele momento não se autodenominavam como feministas, mas faziam trabalhos engajados com as questões feministas ou tratavam de questões feministas. No contexto da ditadura militar, diante de outras prioridades, as críticas e a mídia reproduziam o estereótipo de que a arte feminista se reduzia a nudez, e associava esta arte feminista aos trabalhos mais radicais como os trabalhos das artistas norte-americanas Hannah Wilke e Carolee Scheemann. (Dalmazo, 2018, p. 36).

Na ilustração que Magliani elaborou, para o jornal *Mulherio*, destacou a questão da violência e nela visualizamos uma mulher sendo apertada por uma mão que representou como homem, a sociedade, o patriarcado, as imposições capitalistas da beleza e o consumo. A ilustração mostra uma mulher presa, em expressão de

suplício, de grito. A ilustração acompanhou um texto de Inês Castilho que fala do estupro e trata questões como a culpabilização da vítima, as dificuldades de denúncia da vítima e traumas causados por tal violação (Dalmazo, 2018, p. 37). Angélica de Moraes nos informou, ainda, que Magliani era leitora de Angela Davis.

**Figura 5 - Sem título, sem ano**



Fonte: <https://www.nonada.com.br/2021/11/a-trajetoria-de-maria-lidia-magliani-artista-pioneira-que-questionou-as-imposicoes-ao-corpo-feminino/>

**Figura 6 - Reprodução do *Jornal Mulherio* de 1982, ilustração de Maria Lídia Magliani**

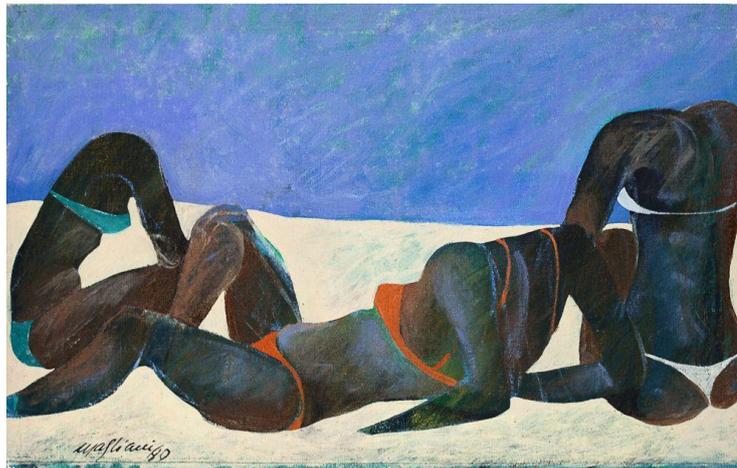


Fonte: *Jornal Mulherio* de 1982

\*\*\*

Uma parte da produção de Magliani permite problematizar a questão da solidão do corpo, uma figuração que, por vezes, é feminina e negra. A obra com os três corpos femininos negros sem cabeça, de 1970 e sem título, figurados em areias brancas nos permite pensar no imaginário do mito da hipersexualidade feminina negra e se aproxima das figurações do corpo das mulheres negras do artista Hector Bernabó Carybé. Isis Abreu argumentou que o trabalho de Magliani era um espelho de si, das ideias que a formaram ao longo da vida, incluindo as questões da negritude e da ecologia. A partir desta posição a artista se colocou como um sujeito político que interrogou os elementos femininos no imaginário social. Nas palavras de Isis Abreu, para o site *Blogueiras Negras*, “é como se suas mulheres desprovidas de cabeça ou suas gordas pretendessem romper com o solitário mutismo de séculos de opressão a feminilidade negra”. (Abreu, 2017)

Figura 7 - Obra de Maria Lúcia Magliani, sem título, 1970



Fonte: Coleção Pinacoteca Aldo Locatelli Porto Alegre (RS), <https://www.estudiodezenove.com/izis-abreu.html>

Denise Ferreira da Silva, na obra *A dívida impagável*, nos ensina a pensar o corpo feminino negro, ao discutir a perspectiva do *Corpo racial= valor + excesso*. Neste subtópico ela indagou se seria possível o corpo feminino guiar a leitura do tripé colonialismo, capitalismo e patriarcado. Nestes conceitos, indaga a teórica, operam estruturas globais ético jurídicas e seus instrumentos, como, por exemplo o programa

de direitos humanos? Ferreira ainda expande nossas reflexões sobre o corpo argumentando que não aborda o sexual como categoria social, uma abordagem comum em textos sobre o corpo negro e feminino. Tal abordagem, em sua visão, limita uma análise de matriz mais ampla, neste caso, uma análise ligada ao aparato de poder, quando o corpo é rejeitado como um lugar possível de produção da existência política. Ela compreende que o corpo sexual feminino, dentro do conhecimento moderno, é visto como um significante mais prolífico do excesso. Na versão do materialismo histórico, este corpo tem e é determinante do valor lucrativo, isto é, os negros e outros trabalhadores não têm lugar nas autonarrativas ético-políticas das arquiteturas jurídico-econômicas coloniais e nacionais (pós-coloniais). Por isso mesmo a socióloga rastreou o não representável corpo sexual feminino enquanto uma figuração do excesso, considerando que tanto no momento nacional quanto no global, este corpo foi e é exposto, sem resolução ou apologia, a violência da subjugação racial/colonial. (Ferreira, 2019, p. 62).

Em outro momento do texto, ainda elucidando o corpo negro como produtor de existência política e desmistificando o papel central do sujeito negro como gerador da violência nas cenas históricas, ela explicou que a partir das ferramentas da razão, a poeta negra feminista deve espreitar para além do pensamento, onde a historicidade, mapeada pelas ferramentas da razão universal, sempre produziu violência. Ela nos lembrou que a força da significação da “negridade” impediu nossas tentativas de revelar a imoralidade da violência total, que foi responsável por garantir a expropriação da capacidade produtiva do corpo negro e escravo (Ferreira, 2019, p. 62).

Na tese de Denise Ferreira o corpo negro expressa a equação “outro racial-valor excedente”. Ela notou que o corpo das mulheres entrou nas narrativas sobre violência racial nos registros jurídicos, econômicos e éticos de conquista, escravidão e patriarcado, isto é, faz parte das narrativas de dominação, de servidão, casamento e estupro. Então a sexualidade do corpo feminino refere-se ao poder que não corresponde ao poder soberano. Na narrativa de Fanon é o poder colonial que aparece como gerador da violência. Neste sentido, o corpo feminino é e sempre foi- já definido como um dado simbólico e econômico- como objeto, outro e mercadoria (Ferreira, 2019, p. 62).

Compreendemos ainda que não existe um único imaginário feminino negro ou uma experiência global feminina. Assim podemos nos inquirir qual era o imaginário feminino de Magliani. Já em 1980 o movimento feminista negro, conhecido como Geledés (Instituto de Mulher Negra de São Paulo) lutou por direitos e denunciou as violências contra seus corpos e suas subjetividades, bem como empenhou-se em positivar a experiência e a cultura afrobrasileira e dar suporte as mulheres vítimas da violência doméstica. Suely Carneiro, ao apresentar, o papel desempenhado pelas feministas negras destacou que a luta das mulheres negras contra a opressão de gênero promoveu novos contornos para a ação política feminista e antirracista. O novo olhar feminista e antirracista, ao integrar a tradição e a luta do movimento feminista e antirracista, afirmou uma nova identidade política baseando-se no ser mulher e negra. O movimento negro dos anos 80 escancarou as contradições resultantes das variáveis raça, classe e gênero, promovendo ao mesmo tempo uma síntese de bandeiras de lutas levantadas pelos movimentos negros e de mulheres. (Carneiro, 2005).

Como apontou Luana Tvardovskas, na cultura brasileira o corpo das mulheres negras foi alvo sistemático de discursos brutais e machistas e a artista Rosana Paulino, por exemplo, reagiu a esses modelos, marcando sua arte com “traços de revolta”, para usar a expressão de Tadeu Chiarelli. (Tvardovskas, 2015, 75). Talvez a expressão “traços de revolta” não seja uma expressão adequada para pensarmos os corpos negros traçados por Magliani. Aqui tentamos não utilizar a gramática da contranarrativa colonial para lermos as obras de Magliani. Nos esforçamos ainda para não exigir da artista um ativismo que nem as mulheres brancas e mestiças - com tempo e experiência internacional de luta, conseguiram empreender no Brasil.

Ainda em diálogo com Denise Ferreira da Silva, encontramos ideias que nos permitem traduzir a resistência de Magliani em racializar suas obras, talvez tentando fugir da posição de artista como “informante nativo”, como sujeito da antropologia empírica, ou ainda de construir uma poética problematizadora do ideal de humanidade. No texto *Estado Bruto*, Denise Ferreira aponta que a cognoscibilidade poderia se referir a posição do apreciador da arte contemporânea global. Em outras palavras, neste caso,

o apreciador pode ocupar a posição de transparência, enquanto o artista (como também as formas e a matéria do trabalho) ocuparia a posição de enunciação do sujeito como o eu afetável, isto é, o subalterno racial/global/ produzido pelas ferramentas da racialidade (a diferença racial e cultural). Ou dito de outra forma, o artista ocupará a posição de enunciação denunciada por Spivak como “informante nativo”, seja por encontrar no trabalho uma forma (social ou cultural), que implica o conhecimento da diversidade, seja por atribuir o propósito esvaziado de expressar outras dimensões daquilo que é unificado sob a ideia do humano (Ferreira, 2019, p. 48).

Como explicou Denise, ao lançar-se ao trabalho criador, o primeiro passo de uma poética feminista negra é identificar e dissolver as operações de separabilidade na delimitação do sujeito transparente. O passo na direção da decomposição consistiria em expor as modalidades da gramática kantiana. Para Denise esta gramática tem como alvo os elos de ligação (implícitos ou explícitos) entre a arte e o seu ideal de humanidade. As perspectivas artísticas, como o regime estético de Rancière, que se apoia em uma noção de igualdade, junto com o ideal de humanidade de Kant, não oferecem ponto de partida para reflexão sobre um trabalho que não seja tomado como a expressão desse ideal. (Ferreira, 2017, p. 48).

Na palestra proferida por Denise Ferreira da Silva, para o evento - *Pemba residência preta, arte brasileira, racialização e dissidência (Sesc)*<sup>3</sup> - a pesquisadora foi inquirida por Patrícia Alves sobre como via a relação entre estética e decolonialidade. Quais seriam as possíveis reverberações para reorganizar um sistema de arte. Denise Ferreira respondeu que estamos vendo os países da Europa, principalmente os antigos colonizadores, desenvolvendo trabalhos artísticos como parte de uma política decolonial. Enfatizou ainda que não sabia se a decolonialidade tem a capacidade de explodir o sistema de arte e mudá-lo. Ela considera que talvez isso seja possível se os artistas radicalizaram e tem visto propostas artísticas nesta direção. Pensando em termos conceituais, Ferreira sublinhou que decolonialidade não é um termo que costuma usar em suas pesquisas, uma vez que trabalha no nível do pensamento filosófico e aciona a decolonialidade como uma tarefa, como uma impossibilidade, visto que a decolonialidade exige mudanças radicais no âmago da sociedade.

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=W6hFYZCL4u8>

Considera, entretanto, que se a decolonização for aplicada no sentido da justiça e começar a orientar tudo o que fazemos em sociedade, daí acreditará que a descolonização pode mudar as coisas. (Ferreira, 2022).

A performance *Axexê da negra ou descanso das mulheres que mereciam ser amadas*, da artista Renata Felinto, é uma obra que fomenta esta abordagem da decolonização. Esta obra pode ser lida como ritualização de práticas e experiências estéticas realizadas por uma artista negra. Nela, Felinto realizou “o enterro da espiritualidade coletiva de mulheres negras” que foram amas de leite no Brasil escravista. A artista, durante a performance enterra a foto d’*A Negra* de Tarsila do Amaral, como uma crítica ao culto feito pela história da arte brasileira aos modelos modernistas que carregam em si a gênese racista das elites escravocratas e uma epistemologia eurocêntrica. Como apontaram Fernanda Carrera e Daniel Meirinho, o ritual afetivo nos faz pensar nas vidas raptadas e violentadas de mulheres negras que mereciam ser amadas de corpo e alma. O ritual, seguindo o ritual do candomblé, nos permite pensar no enterro dos estereótipos e estigmas fortalecidos a partir das imagens de controle de figuras negras que adornam as casas das tradicionais famílias brasileiras. Como explicaram Carrera e Meirinho: “Em um movimento antropofágico inverso a artista propõe simbolicamente a devolução a terra (do corpo negro), em um processo de reterritorialização de sujeitos que partilham saberes, resistências e crenças na transformação” (Carreira e Meirinho, 2020, p. 78).

Talita Trizoli reconheceu a influência imagética do cinema de Fellini com suas mulheres matriarcais obesas, além da grotesquidade medieval na produção de Magliani. Ressaltamos que as figurações das pinturas e desenhos de Magliani tinham convergência com a sua estrutura física, o que reforça a ideia de troca de afetos e defeitos com as imagens. Então, mesmo quando a artista optou por intensificar a condição de um corpo grotesco, a partir da figuração do corpo obeso, emitiu sua potência crítica, assim como podemos ler as figurações das mulheres gordas como uma transmutação e desdobramento de si. Tais ideias podem ser problematizadas na entrevista concedida por ela própria em entrevista:

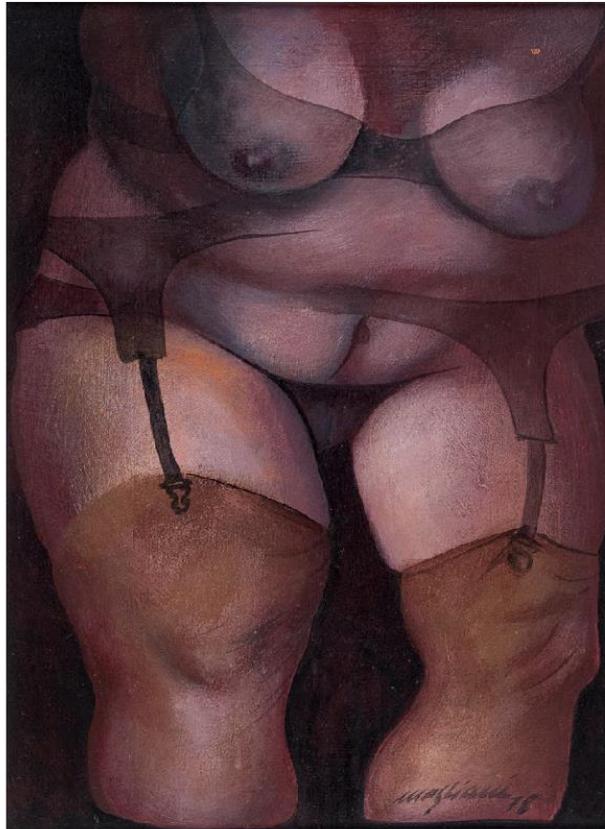
Maria Lídia, que na série anterior, “Passantes”, deu ênfase ao movimento do personagem, aproximando se do seu tipo físico ágil, magro, dinâmico, está nesta nova série acentuando o tipo gordo, que nos dá idéia de elasticidade. Diz a artista: Bom, este aplastamento eu quero muito. Acho que a forma arredondada dá uma ideia do grotesco que eu quero explorar. Neste sentido, continua sendo um auto-retrato, porém, agora, é mais uma visão de dentro. Todos nós podemos ser uns monstros gordos e antipáticos como aquelas senhoras. É como um reflexo, mas um espelho de dentro para fora. Os que se assustaram com a minha exposição passada, que não se assustem mais. Não quero que se reconheçam, é importante. A minha mãe, por exemplo, reconhece externamente, porque ela é gorda e acha que todas as gordas são o retrato dela. Mas o que eu pinto não é o retrato de ninguém, especificamente, ainda que possa ser o de muita gente. É também uma das possibilidades de sermos nós, o nosso retrato interior (Trizoli, 2018, p. 161).

**Figura 8 - Sem título, sem ano**



Fonte: Catálogo da Fundação Iberê Camargo, 2022, vol II, p. 33.

Figura 9 - Sem título, 1978



Fonte: Catálogo da Fundação Iberê Camargo, 2022, vol II, p. 36.

Denise Mattar relatou que a irmã de Magliani, Graça Magliani, conversou com o núcleo educativo da exposição da Fundação Iberê Camargo e disse que a série figurativa de mulheres gordas nuas representava a mãe de Maria Lídia. Ela fazia a mãe ficar nua para desenhá-la e a mãe, Eugenia Magliani respondia: “olha, eu vou obedecer, você minha filha, você é meio louca, é melhor eu obedecer”. Nos anos 70, as pinturas e os desenhos de Magliani destacaram corpos femininos desnudos e volumosos, ao mesmo tempo que sublinhou uma nudez fragmentada em seios, nádegas, coxas, vulva, abdômen, às vezes atravessados por objetos do cotidiano, como garfos, facas, óculos. Com a obra *Elas*, a artista venceu o Prêmio Aquisição do Primeiro São de Desenho do Rio Grande do Sul.

Como afirmou a artista, a série *Elas* seria uma espécie de retrato “interior de cada um de nós” com a intenção de que as mulheres gordas sufocassem o espectador, depois foi surgindo a intenção de fazer com que as figuras funcionassem como espelhos. A artista usou uma espécie de poesia musical para expressar o sentido da sua série com mulheres gordas “É um clima como daquela música do Belchior (A Palo Seco): “Quero que esse canto torto/ caia feito faca/em cima de você”. (Fundação Iberê Camargo, 2022, p. 10).

O grotesco que caracteriza, em nossa visão, parte das categorias estéticas das obras de Magliani fez parte do sistema de representação das artistas modernistas. Para Giulia Crippa o grotesco é uma categoria inscrita na história da arte e definida pela presença de elementos estranhos, fantásticos e irrealis. Estes elementos são combinados na constituição de aspectos da realidade e ao mesmo tempo revelam um afastamento dela. Há no grotesco um diálogo com a categoria do cômico, bem como a representação “do antinatural pelo estranho, pelo fantástico e pelo surpreendente” (Simioni, 2022, p. 70)

Giulia Crippa sugeriu que as obras de Frida Kahlo, Tarsila do Amaral e Tamara de Lempicka podem ser lidas a partir da linguagem do grotesco. Simioni defendeu que categoria do grotesco está historicamente situada e ao mesmo tempo concordou com Crippa, apontando que nas obras das artistas já referidas o corpo feminino foi tomado como espaço de discussão e problematização dos discursos dominantes sobre feminilidade, beleza, sexualidade e erotismo. Nestas figurações os corpos não estão na condição de passividade ou como simples objetos eróticos destinados à contemplação do olhar masculino.

Diversas artistas adotaram o nu como estratégia para se inserir no campo como modernas. No México, Frida Kahlo e Maria Izquierdo atuaram nesta direção nos anos 30. As duas foram esposas de pintores, Kahlo foi casada com Diego Rivera e Maria Izquierdo com Rufino Tamayo. Elas adotaram vestimentas thehuanas, como forma de valorizar as tradições de povos indígenas ancestrais e optaram por trabalhar o corpo como suporte de discursos políticos. Frida escolheu trabalhar o corpo de modo referencial enquanto Tamayo anulou sua identidade em favor de uma

representação mais abstrata e coletiva e fez questão de marcar uma racialidade própria e mestiça. Na obra *Alegoría del Trabajo* os componentes raciais estiveram presentes na cor e na volumetria do corpo, bem como nos traços do rosto feminino. “Segundo Zavalla, especialista na produção da artista, sua participação no modernismo mexicano passa pela interpretação crítica da tradição, numa leitura generificada” (Simioni, 2022, p. 76).

Luana Tvardovskas ao problematizar leituras sobre a artista Alice Neel nos impulsionou a pensar na questão da “desestruturação das identidades” para as obras de Magliani, inclusive para as identidades femininas negras. A historiadora explicou que algumas artistas mulheres ao trabalhar com o corpo potencializaram uma desestruturação das identidades ao mesmo tempo que deram vazão a uma invenção de si em níveis complexos. Assim podemos verificar uma desconstrução do corpo como crítica ao racionalismo, como fizeram diversos artistas surrealistas. O movimento de desconstrução nos remete também ao esfacelamento de categorias de gênero. “Se as mulheres foram definidas historicamente em torno dos seus corpos como incapazes de racionalidade, esse em torno do seu próprio corpo não indica, como se poderia pensar, uma despolitização dos discursos artísticos, mas uma nova compreensão política dos espaços de intimidade”. (Tvardovskas, 2015, p. 204). Tais ideias nos permitiram pensar no esfacelamento da categoria de mulher negra nas obras de Magliani, assim como um diálogo com as imagens de negação da humanidade e superpositivação dos corpos das mulheres negras.

Voltando a questão do corpo, Ana Paula Simioni nos explicou que a construção da carreira de uma artista moderna significou desenvolver estratégias de negociação em relação às expectativas sociais de feminilidade, ou seja, as artistas tinham que dominar técnicas e temáticas dos tempos modernos, as artistas dominaram um tema central, que foi a pintura de nus. Seria importante entender a relação da artista com a representação do corpo humano para a artista moderna. Este ponto, como diz Simioni, fundou o nascimento da historiografia da arte feminista. Linda Nochlin, citado por Simioni, argumentou que a ausência das mulheres na história da arte está ligada a exclusão do sistema acadêmico e sublinha, por outro

lado, que as mulheres tiveram um papel central como modelo vivo e foram relegadas para modalidades menos apreciadas, como as pinturas de gênero, paisagens ou naturezas mortas. Por pintar paisagens ou natureza morta foram vistas como amadoras (Simioni, 2022, p. 53).

O corpo foi visto a partir de interdições morais que perseguiram as mulheres. Por conseguinte, a sexualidade feminina foi lida como perigosa e inapropriada para o “sexo frágil”. Por outro lado, para os homens, durante o século XIX, o corpo feminino foi alvo de produções e representações que reforçaram das virtudes heroicas à projeção de um imaginário lascivo. Na arte do século XIX foi a partir da década de 1870 que a pintura do nu invadiu os salões. Na pintura, Simioni identificou quatro tipologias referentes às mulheres artistas e a representação do corpo nu. A primeira delas esteve atrelada às estratégias de vanguarda, como Suzanne Valadon e Jaqueline Marval. Suzanne Valadon desenhava e pintava nus femininos como os colegas e mestres Renoir, Toulouse-Lautrec e Degas. Com Degas compartilhou o gosto por posições comuns do corpo feminino, de caráter intimista. Os movimentos derivam de atividades cotidianas como banhar-se, pentear-se e despir-se. (Simioni, 2022, p. 54).

Por meio da problematização do corpo diversas artistas atuaram em Paris entre 1900 e 1945. Para além da linguagem da pintura, o corpo foi tematizado nas artes cênicas e na dança. Josephine Baker, por exemplo, conquistou a Europa e os Estados Unidos e tornou-se a primeira artista negra, de renome internacional, com expressões corporais que colocaram em pauta articulações entre gênero e raça no contexto da dominação colonial. Um conjunto de artistas fizeram do corpo o suporte de transgressão, por meio do que hoje é conhecido como performances. Aqui lembremos de Mercedes Baptista (1921-2014). Baptista nasceu no norte fluminense e teve lições de Ballet clássico e dança folclórica na escola da bailarina Eros Volússia, reconhecida pela investigação das danças populares.

Mercedes atuou no Corpo de Baile do Theatro Municipal e ficou reconhecida por explorar o maracatu, candomblé, jongo, frevo, capoeira, samba, cafezal, congo, entre outros ritmos e danças. Ela frequentou ainda a escola de dança da bailarina e antropóloga Katherine Dunham (1950), quem nutriu Mercedes de danças africanas e ballet contemporâneo. Em seguida, a bailarina fundou a própria companhia de dança

afro-brasileira. Nos anos sessenta colaborou no desfile da escola de Samba Salgueiro do Rio de Janeiro e foi coreógrafa da comissão de Frente. Mercedes também se dedicou ao ensino, quando foi professora de dança da Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e nos Estados Unidos ministrou um curso de dança no *Connecticut Center de Nova York*. Sua trajetória foi contada por Lilian Solá no documentário, *Balé Pé no Chão- A dança afro de Mercedes Baptista*.

\*\*\*

Magliani, no texto do catálogo da Fundação Iberê Camargo, apresentou algumas ideias sobre reconhecer-se como mulher negra, criticando aqueles que achavam que ela deveria ser uma artista negra ativista, como destacamos neste trecho:

O seu problema é cultural, você está muito afastada de suas origens, ‘partindo da premissa’ de que você é uma negra tem que (ARG!) ter uma atuação política definida, uma posição dentro do contexto (estou engasgando de rir enquanto lembro essas coisas), sua pintura mostra uma influência burguesa, uma alienação perigosa que serve aos valores do capitalismo. Você está pervertida pelos valores da sociedade branca. Vou te levar numa gafieira!. (Fundação Iberê Camargo, 2022).

Esta citação apareceu logo após a frase “Personagens do quadro: amigo bem-intencionado, crítico desinteressado, galeristas estelares, colegas com intenções variadas”, como se Magliani tivesse ouvido tais críticas, sobre o seu não reconhecimento como negra, de alguém da composição dos “personagens do quadro”, ou talvez de “amigo bem intencionado”. Ela mesma reafirmou essa tentativa de outras pessoas de controlar a sua pessoa e produção artística. “A forma de racismo que sofro de modo mais contundente (não agora, desde muito, muito tempo), além das domésticas e cotidianas é a que parte do princípio de que sendo negra, sou “naturalmente” incapaz de gerir minha vida, meu trabalho, minhas ideias e, portanto, “preciso ser protegida”. Dirigida”. (Fundação Iberê Camargo, 2022).

Jacques D’Adesky, citando Grada Kilomba, nos fez pensar no paradoxo do racismo cotidiano. O pesquisador apontou que nas últimas décadas se disseminou o entendimento de que raça é uma noção falsa, apesar de admitirmos que o racismo continua sendo vivenciado e permanece se manifestando no cotidiano, como uma

forma atualizada do passado colonial. Neste sentido, parece que o racismo cotidiano não é um evento violento na biografia individual e ao mesmo tempo, o acúmulo de eventos violentos revelam um padrão histórico de abuso racial, que envolve não apenas os horrores da violência racista e também as memórias coletivas do trauma da escravidão (D'Adesky, 2022, p.154),

A exposição individual “My Baby Just Cares for Me”, de Magliani, foi organizada por Júlio Castro, que levou os artistas do *Estúdio Dezenove* e alguns coletivos cariocas para ações de arte urbana em Bruxelas no mesmo período da Europalia Brasil. No pequeno texto do catálogo, com o título “Não quero ser fatiada”, encontramos a expressão utilizada pela artista, entre outras ideias narradas por Magliani

Por conta de diferenças de superfície, os povos já estão se matando a mordidas e por tanto tempo que já nem lembram mais porque ou quando começaram. Existem cada vez mais portas (fechadas) entre nós. Quanto mais *internet* conectada com o mundo, mais afastados estamos uns dos outros. Guetos cada vez mais específicos - cada um na sua prateleira: classificados, rotulados, etiquetados e embalados individualmente, como fatias de queijo. O que significa “afro-gaúcho”? Como todas as pragas que vêm dos Estados Unidos (unidos?) e são aceitas e incorporadas por nós, sem questionamento, a necessidade de fragmentar tudo também me parece importada e irrefletida. Por que temos que compartimentar as pessoas de acordo com as suas origens? E no Brasil, onde cada família é produto de tão variadas ascendências? Descendo de negros e brancos: africanos, espanhóis, alemães e italianos. Não sou afro-gaúcha, ibero gaúcha, teuto-gaúcha ou ítalo-gaúcha. Sou brasileira, nascida no Rio Grande do Sul. Isto é o bastante. Não quero escolher uma raça em função da cor da minha pele. Não quero ser fatiada, dividida em porções, me aceito como soma. (Fundação Iberê Camargo, 2022).

Dialogando com a frase “Como todas as pragas que vêm dos Estados Unidos e são aceitas e incorporadas por nós” concordamos com a crítica da artista ao imperialismo norte-americano mas compreendemos que a luta antirracista afro-americana pode ser vista de uma outra vertente, uma vez que ela teve e tem muito a nos ensinar, nos conscientizando inclusive para nossa situação de *apartheid*, às vezes visto como racismo velado. As lutas dos afro-americanos pela cidadania, bem-estar e sobrevivência serviram de inspiração para as organizações negras no Brasil, como

para o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNU). Ainda que não concordemos em compartimentar as pessoas em torno das suas origens, não podemos negar que vivemos divisões de classe e raça e, refletir em torno disso, levaram as organizações negras e ativistas a criarem estratégias de implantação das políticas públicas. Aqui valeria uma leitura das reivindicações históricas dos movimentos negros brasileiros e do impacto das reivindicações nas construções das políticas públicas direcionadas para a população negra. Assim continuamos problematizando as questões da negritude e do feminismo, em Magliani, a partir da entrevista que ela concedeu a João Tiburski:

Tiburski: E a negritude, o feminismo e a ecologia na tua obra?

Na questão sobre a ideologia da negritude, existe uma confusão grave: o movimento não nega a cor branca nem qualquer outra, apenas afirma os direitos da raça negra ainda esquecidos, mesmo num país mestiço, e reivindica a igualdade para todas as raças. Meu trabalho expressa ou pretende expressar a mim como um todo. Logo, estão incluídas nele todas as minhas descobertas, dúvidas e preocupações- também o feminismo, a ecologia e a negritude. Estão incluídos em todas as coisas que me formaram até aqui, mas não estou interessada em panfleto de nada, não sou militante de nenhum movimento específico. Pratico minhas ideias, não gosto de proselitismo. Me interessa sempre a essência do humano, que não é divisível em credos, raças e ideologias. Ser uma pessoa de cor negra não interfere em nada na minha pintura e não entendo a preocupação das pessoas com este aspecto. É a minha vez de perguntar: por que parece tão excepcional que um negro pinte? Por que a condição racial dos artistas de cor branca nunca é mencionada? Por que sempre me perguntam como é ser negra e ser artista? Ora, é igual a ser de qualquer cor. As tintas custam o mesmo preço, os moldureiros fazem o mesmo desconto e os pincéis acabam rápido do mesmo jeito para o mundo. A diferença quem faz é a mídia. É normal ser branco, e, portanto, é natural que o branco faça tudo, mas, quando se trata de um negro, age como se fosse algo fantástico, um fenômeno- o macaco que pinta! Não gosto disso (Santos, 1979).

Angélica de Moraes, analisando o conjunto da obra de Magliani, reafirmou que o foco principal da obra de Magliani é o ser humano em geral e não uma fatia da humanidade. Ao dissertar um pouco mais esta ideia, Angélica explicou que Maria Lúcia discutia esta questão de forma assertiva e intransigente. Durante o seminário da

Fundação Iberê a referida jornalista fez a seguinte narrativa para pensarmos em leituras racializadas das obras de Magliani:

[...] me desculpem por estar entrando nesta questão polêmica, Magliani é polêmica. Eu observei que ela tinha uma relação muito difícil com as lideranças do movimento negro, porque o movimento negro insistia que ela fizesse ilustração das coisas, tivesse o foco apenas na questão racial. Não estou dizendo que seja uma questão pequena. É talvez a questão mais candente da sociedade brasileira, mas tem uma questão muito maior do que esta, é uma artista negra ter o direito de se expressar como ser humano, como ela quiser, eu acho que ela vai um passo além de toda esta afirmação cada vez maior, da inserção da cultura negra na cultura geral brasileira (...). Eu queria dizer sobre isso, é o seguinte, eu seria **reducionista e traidora** se tentasse usar sua arte, a arte de Magliani para chamar debate sobre raça, ela não trata apenas da pele, trata de carne viva, seria muito confortável apropriar me da atualidade e urgência dos debates raciais, (...), é necessária esta batalha, não vou reduzir o mérito da importância de Magliani, ela não pode ser reduzida e considerada como falha neste tipo de questão, ela foi além, porque no momento em que ela se afirmou como artista, sem adjetivos, ela foi além na luta, eu acho. Eu como estou no lugar de fala de branca... (Seminário da Fundação Iberê Camargo, 2022).

Percebemos uma certa inquietação, pelo *chat*, do público presente neste seminário, sobretudo das mulheres negras, em ouvir que estamos traindo uma artista negra ao racializarmos suas produções artísticas. Os traídos pela história em termos de racialização do corpo foi a população negra em qualquer canto do mundo. Os eventos genocidas da escravidão, colonização, *apartheid* imprimiram a marca da racialização no corpo negro, sobretudo quando foram julgados, pelas teorias científicas do século XIX, como degenerados. Neusa Maria Pereira, durante o Seminário da Fundação Iberê, perguntou para o jornalista Omar Filho se Maria Lídia Magliani tinha dificuldade em reconhecer-se negra. Fomos pesquisar quem era Neusa Pereira. Descobrimos que Neusa é uma jornalista brasileira que fez parte do Movimento Negro Unificado e trabalha com jornalismo destinado as questões da negritude e trans. Em 2010 ela foi responsável pela publicação do Jornal *Escrita Feminina*, com o objetivo de atingir mulheres negras periféricas.

Consideramos que o impacto da racialização do corpo negro na sociedade brasileira está nas estatísticas do genocídio dos jovens negros e no feminicídio

enfrentando pelas mulheres negras. Uma parte dos amigos de Magliani argumentou que no tempo de Magliani as coisas eram mais tranquilas, pois “andavam todos juntos”, tentando dizer que havia menos conflitos entre brancos e negros, quase afirmando que era o tempo da democracia racial brasileira. O que nos parece evidente é que o clima harmonioso vivido por Magliani, com seus amigos do meio artístico, não traduzia completamente o contexto das relações raciais na sociedade brasileira, que sempre foi marcado pela violência e pelo sentimento antinegro.

Encontramos mais um texto no qual Magliani fala da humanidade fatiada, da arte racializada e da artista negra:

Meu trabalho não tem nada de característico, nesse sentido. Tenho preocupação com a vida, com a humanidade em geral. Nada a ver com raça específica, religião, nada. Uma coisa que é comum a todo mundo. A essência humana é igual para todos. O que interessa é isso. Todos os outros acréscimos: nacionalidade, cor, ideologia, credo, preferência sexual, time de futebol, tudo isso é acessório. Tem pessoas que têm ideias completamente contrárias às minhas, no entanto me dou bem com elas.

Existe toda uma corrente de pessoas querendo me colocar a função de pintora negra. Ou que minha pintura é assim, porque sou negra, porque é um protesto e tal. Não é nada disso. Inclusive meus problemas de aceitação nesse sentido, meus problemas de racismo ocorreram mais com outros negros do que com brancos. Primeiro, todo [mundo] se queixa de “nós os negros, não conseguimos nada na vida, porque os brancos não deixam”. Aí, como os brancos não deixam, ninguém faz nada, porque os brancos não deixam. Então se atira todo mundo. E não fazem nada. Eu sei que existem pressões. Mas não é uma coisa permanente, sempre: existem pressões raciais, como existem pressões dos homens sobre as mulheres e vice-versa. Mas não quer dizer que seja sempre, todos os dias. Isto é, também, um fator a superar. (...)As pessoas chegam e me dizem que não teriam coragem de conviver com um quadro meu. Quem compra geralmente são outros artistas, músicos, professores, gente da mesma geração que eu e que vê identidade, estão de acordo com meu trabalho. Também nunca considerei minha arte popular. Não, nada disso. Tenho determinados quadros para pintar e, como é que vai ser colocada a ideia, é outra coisa, outro problema. Não consigo me preocupar com esta questão, porque não há condições de existir uma arte popular. O povo não está interessado em artes. Está todo mundo na fila do INPS ou preocupado com a comida. Um camarada que ganha dois mil por mês, não tem espaço emocional ou intelectual para isso. Nem, possivelmente, para sua própria expressão. Teve uma época em que os marceneiros, nos fins de semana, faziam brinquedinhos para os filhos. O músico tocava sem

compromisso. O funileiro fazia adornos para o vizinho. Existia naquele tempo um espaço para o lazer ocupável. Saía-se para passear com os filhos, as pessoas tinham a cabeça livre para exercer seu próprio tipo de expressão. Não acontece mais. O cara tem que pensar 25 horas por dia como é que vai comer no dia seguinte. Então não dá espaço para pensar em arte. (Fundação Iberê Camargo, 2022).

A frase seguinte “Aí, como os brancos não deixam, ninguém faz nada, porque os brancos não deixam” - nos permite concordar com Magliani, no sentido de recuperar e fomentar uma postura político da nossa existência, nosso poder de autoderminação e de protagonismo histórico. Quando questionada se pintava mulheres negras Magliani respondeu a Carlos Scarinci, no jornal *Diário do Sul* de 1987:

Magliani começou sua carreira em 1960 com fortes ilustrações, mas agora o tema central é a identidade, mais precisamente a identidade de sexos e não de cor. Ela explica: ‘Eu faço muitas figuras de mulheres mascaradas, de todo o planeta. Meus amigos me perguntam por que não pinto negros e eu respondo que eu os pinto a cores, na cor de pessoa nenhuma, não cor racial, mas cor. Não uma mulher africana, nem uma mulher brasileira, mas a mulher’. E quando um crítico certa vez insistiu que suas volumosas figuras femininas fossem Mama África, Magliani respondeu: ‘Você não sabe nada sobre meu trabalho’. Ela luta para ir além das fronteiras que os outros arranjam para ela. É por isso, provavelmente, que está trabalhando no tema da masculinidade e da feminilidade. É uma questão que concerne a ela por razões tanto ideológicas como pessoais. Transcende problemas raciais ou nacionais. Ela luta com sua própria identidade também: ‘Alguns negros me criticam dizendo que meu trabalho não é de preto, mas eu não sei como é pintar negramente. Eu tenho visto arte africana, máscaras, roupas, joias – e é diferente. Eu não sou africana. É difícil aqui no Brasil, porque alguns artistas negros acham que devem pintar de uma maneira que possam ser identificados com a arte negra, e outros fazem a mesma coisa para serem considerados negros’. Ao mesmo tempo, ela apoia aspectos da consciência negra e explica que ‘tudo é muito misturado aqui. Como alguém opta? Depende das circunstâncias e oportunidades. Eu poderia optar por ser negra, italiana, espanhola, alemã, católica ou judia – todas são partes de minha formação hereditária. É muito difícil no Brasil, diferente dos Estados Unidos, onde vocês não são mais separados. Todos os brasileiros têm mistura de raças, não houve condições para nos separar. É difícil de expor o racismo aqui, ele existe, mas é muito sutil... A soma de tudo o que sou está no meu trabalho e é isso que eu quero mostrar.’ (Fundação Iberê Camargo, 2022).

Vale refletirmos, pensando na frase “tudo é muito misturado aqui” que realmente não existe pureza racial entre as populações, em contrapartida a nossa mestiçagem não apagou a nossa negritude, os corpos negros continuam sendo identificados como negros, sobretudo nas cenas de racismo cotidiano. Ou ainda, mesmo que Magliani reconhecesse suas outras facetas identitárias, para além da negra, podemos considerar que as mulheres negras, retintas, são vistas a partir de suas outras identidades europeias? No Brasil, quando nos aproximamos dos ícones da identidade negra, marcados pela cor da pele, cabelo e nariz, sobretudo, somos tratados como negros no sentido negativo do termo. Por fim, a raça negra funciona no mundo social, ocupando as periferias deste universo. No texto a “Solidão”, encontramos outras reflexões da própria artista traduzindo como ela pensava a questão da solidão da artista negra. Em suas palavras:

O que eu gostaria de saber é se realmente esta solidão chega a ser quebrada quando a gente faz uma exposição, por exemplo. O que me preocupa é que esta solidão, no meu caso, tem várias implicações. Por exemplo: o fato de as pessoas exigirem que eu fosse uma artista primitiva pode significar que este caminho deveria ser o meu só porque eu sou negra. No Brasil, o racismo existe de uma maneira muito sutil, ele se manifesta a um nível de paternalismo muito esmaecido, mas existe, e a gente sente. Como quase todos os primitivistas são negros, e eu sou negra, então queriam que eu fosse primitivista. Assim, me dariam uma ajuda, eu entraria no mercado de artes, etc. e tal... De outro lado, os da minha própria raça, também me isolam porque eu não faço mensagem a favor dos negros em minhas pinturas. Então, veja só, eu fico isolada dos dois lados: para os brancos, eu deveria ser negra, para os negros, eu pareço ser branca. No fundo, a única coisa que eu quero fazer mesmo é pintar – ninguém parece querer me dar oportunidade”. (Fundação Iberê Camargo, 2022).

A artista reclamou por ter sido criticada, uma vez que a sua pintura não reflita os problemas raciais, e se posicionou da seguinte forma: “Eu critico toda a repressão, seja ela racista, física, sexual ou de classe. Só porque sou negra isso não significa que vou tratar apenas dos problemas da minha raça. Isso seria aceitar uma divisão que não admito. Minha preocupação é com gente, seja ela branca ou negra, rica ou pobre, hétero ou homossexual”. Magliani denominou a arte engajada como arte decorativa, como aparece em suas reflexões “Acredito na validade de uma arte decorativa, ela dá

condições do homem se sentir bem. Meu caminho, porém, é outro. Busco expressar uma visão de mundo, uma consciência sobre a realidade. Não quero, com isso, adotar uma postura professoral, apenas coloco um ponto de partida para as discussões, para um abrir de olhos”. (Fundação Iberê Camargo, 2022).

Ao falar da construção da sua carreira de pintora, Magliani comentou sobre as barreiras raciais, assim como apontou para existência de uma “paranoia negra” como resultado do racismo:

Quando alguém consegue furar todos os bloqueios – o problema racial, mais o econômico, mais o problema interno da paranoia negra de ver tudo como racismo; quando a gente consegue superar tudo e fazer o que quer, o que acontece? Aí, vem toda a comunidade negra falar: ‘Ela se vendeu para os brancos. Ela é branca. Um negócio ridículo. O pessoal se perde em discussões incríveis, por um lado os negros te usam como mito, porque tu és a que venceu – aí tens a obrigação de ser mito – e do outro lado, aqueles que querem te impor a obrigação de “elevar os teus irmãos de cor”. Já que tu conseguistes chegar lá, tens que levar os outros. E há os negros que acham que desceste todos os degraus, porque te vendeste aos brancos. Sempre tem alguém que vai achar alguma coisa. Deixa que ache. Eu não vou ficar perdendo com discussões, porque são muito circulares, não saem da mesma coisa e, porque, enquanto se discute esse tipo de coisa, dá a impressão de estar agindo. Eu prefiro ficar aqui, calmamente, com meu pincel, que é a minha ação. É essa a minha ação. Não é ficar batendo boca em reuniões de grupos. A minha ação é pintar. E eu pinto.

Costumava dizer para as pessoas que me paravam na rua, que elas também podiam fazer aquilo, era só querer. Tá com vontade? Faz! Liberdade também se exerce, né... Se, por outro lado, isto foi motivo, tem outro maior. Aí a gente entra num papo que não gosto muito: que é a história do famoso preconceito racial. De repente eu fico muito exceção, sabe? Existe todo um conjunto de coisas que é esperado da mulher negra. O mais positivo é que ela seja balconista ou enfermeira. Aí aparece uma mulher negra e pintora que, então, para muita gente, parece ser exótico. Na verdade, elas estão revelando um preconceito muito grande. Fica um folclore então à volta que às vezes acho muito divertido. Às vezes me irrita profundamente. Mas não me preocupo tanto com isso”. (Fundação Iberê Camargo, 2022).

Não consideramos que a arte uma arte engajada ou racializada seja menor do que a arte não racializada. Uma questão importante que poderíamos lançar para este debate é se os artistas ativistas não discutiram a humanidade de forma profunda em

suas obras ao tematizar a negritude. Olhando para o movimento do *Renascimento do Harlem*, por exemplo, veremos que a tematização da negritude passava pela afirmação da humanidade do povo afro-americano e da sua própria ancestralidade, naquele contexto de racismo e dos tumultos raciais. No Brasil, por exemplo, podemos pensar que Wilson Tibério, um artista engajado, discutia a humanidade de forma fragmentada por “racializar” sua arte? Por que os críticos de arte diminuíram tanto a importância de uma arte engajada neste seminário sobre Magliani?

No movimento artístico do Harlem os intelectuais e artistas afro-americanos argumentavam que a maioria dos artistas visuais negros não retratou temas negros em seus trabalhos. Eles evitavam esta ação por várias razões. O motivo central era que os clientes brancos não tinham interesse e desprezavam a questão racial. Neste contexto, foi lento o desenvolvimento de um público negro patrono da classe artística. Como Magliani, as mulheres artistas afro-americanas, tais como Augusta Savage e Meta Fuller, ao mesmo tempo que retrataram questões da raça, pois trabalharam como ilustradoras para o jornal *The Crisis* e o *Urban Leagues Oportunities*, também faziam a crítica ao papel da artista engajada. Na literatura esta questão também esteve candente. As escritoras, mais proeminentes que as artistas visuais, também se posicionaram sobre o engajamento no trabalho artístico. Jessie Fauset, por exemplo, que trabalhou em colaboração com o ativista e intelectual William Edward Du Bois, em seu primeiro romance *There is Confusion*, construiu uma personagem que incentivava a amiga a construir uma arte negra, e na apresentação da protagonista, a autora encontrou uma forma de refletir sobre a questão e respondeu “por que eu sou... você não acha que eu quero nos abandonar?... de jeito nenhum. Mas eu quero mostrar ao mundo. Claro que sou negra, mas primeiro americana. Por que eu não deveria falar com toda a América?”.

Dubois, por exemplo, no artigo “Resposta da África” escrita em 1926, tinha a tendência de conectar as artes da África e da diáspora e entendia que o senso de beleza foi um presente que a África deu para o mundo. Para ele a “arte primitiva da África” era uma das melhores expressões da alma humana em todos os tempos. George Robert Arhur, um associado afro-americano do *Fundo Para o Bem Estar Negro*,

escreveu estes dizeres para Augusta Savage pedindo-lhe que continuasse a retratar o povo preto:

Espero que continue a trabalhar principalmente com modelos negros. Espero também que tente desenvolver algo original, nascido de uma espiritualidade profunda que, como mulher negra, deve sentir ao retratar temas negros modernos. Espero mesmo que não fique demasiada imbuída dos padrões europeus de técnica, eles vão matar o outro algo que na minha opinião, algum negro acabara por dar à arte americana, talvez na escultura, talvez na música, pintura ou literatura. De qualquer modo, conheça a cultura e técnica de outras raças, mas não seja simplesmente uma cópia delas à custa da originalidade da sua própria. Na minha opinião existe apenas um campo em que o negro tem uma oportunidade igual a do homem branco na vida americana, esse campo é a arte. Se ele seguir padrões até mesmo dos americanos brancos, que por vezes os copiaram da Europa, então o negro pode, na melhor das hipóteses, ser apenas uma cópia da cópia. Talvez seja esta a razão pela qual tanto trabalho ruim é posto para fora pelos nossos homens (28 de maio de 1930) (HERZOG, 2014, p. 20).

Augusta Savage ao refletir sobre as figurações das suas amazonas negras dizia que era uma arte africana no sentimento, moderna no *design* e, entre outras coisas, original. A obra *divinité negre* era uma das poucas obras produzidas como uma resposta direta para Alain Locke, filósofo e patrono da arte, que lhe incentivava a tomar a arte afro-americana como inspiração. No entanto Savage afirmaria, mais tarde, que ela era contrária a teoria dos críticos de que o negro afro-americano deveria produzir arte africana. Ela partilhava da seguinte visão: “durante os 300 anos tivemos o mesmo *background* cultural, o mesmo sistema, o mesmo padrão de beleza que os americanos brancos. Nas escolas de arte usamos os mesmos modelos artísticos gregos. Estudamos a pequena boca, as proporções das características dos membros. É impossível voltar a arte primitiva para os nossos modelos”. Então Savage acrescentou que “há certos traços e características inerentes que ocorrem frequentemente no trabalho dos artistas negros que podem aproximar se do primitivo, incluindo o sentido do ritmo e da imaginação espontânea”. *Divinite negre* também apareceu como um Buda na pose das pernas e com os membros múltiplos como na cultura hindu. Parece que Savage inventou a sua própria divindade africana usando múltiplas fontes.

Inicialmente sentimos um certo incômodo em escrever um artigo para promover um debate racializado sobre a arte de Maria Lídia, para não guerrear com a postura anti militante da artista ou ainda para respeitar a sua memória e a sua produção artística que tanto admiramos. Em seguida, Pollock também nos ensinou que não podemos reforçar a ideia de santidade dos artistas ou da arte como esfera inexplicável. Neste sentido ela disse que a cultura geral se vê permeada com ideias sobre a natureza individual da criatividade, sobre como o gênio superara os obstáculos sociais, sobre a arte como esfera inexplicável, quase mágica, que deve ser venerada e não analisada. Estes mitos foram produzidos por ideologias da história da arte e logo disseminados pelos canais de TV, pelos livros populares sobre arte e as pelas biografias da vida de alguns artistas, como *Lujuria de vivir*, sobre Van Gogh, ou *La Agonía y el éxtasis* sobre Miguel Ángel. Pollock apresentou a seguinte explicação para esta ideia: “tirar da burguesia não sua arte, mas sim seu conceito de arte, é a precondição de um debate revolucionário”. (Pollock, 1988, p. 57).

Como explicou Rosane Vargas, citando Griselda Pollock, é comum as artistas carregarem o peso de serem “artistas mulheres”, uma vez que a palavra mulher é, em geral, vista de forma negativa. Lucy Lippard entende que a arte não tem gênero, embora as artistas se enquadrem no gênero. Em termos comparativos podemos afirmar que a arte não tem raça ou etnia mas os artistas são vistos a partir destas categorias. Em outras palavras, ser mulher artista tem um peso na sociedade, assim como pesa a carga racial para as artistas negras. O reconhecimento era importante para Magliani tanto quanto era importante não ser colocada nas “gavetinhas” (Vargas, 2020:140)

### Referências Bibliográficas

ABREU, Isis. *A hipersexualização da mulher negra na obra de Maria Lidia Magliani*. São Paulo, *Blogueiras Negras*, 21 de julho de 2017.

BARCELOS, Jessica. Fundação Iberê Camargo abre exposição de pintora nascida em Pelotas Maria Lídia Magliani. Link: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do->

sul/noticia/2022/03/19/fundacao-ibere-camargo-abre-exposicao-de-pintora-nascida-em-pelotas-maria-lidia-magliani.ghtml

CATÁLOGO da Exposição Magliani, volume II e II. Curadoria de Denise Mattar e Gustavo Possamai. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, junho de 2022.

CARRERA, Fernanda; MEIRINHO, Daniel. Mulheres negras nas artes visuais: modos de resistência às imagens coloniais de controle. Dossiê Crise, feminismo e comunicação. *Revista EcoPós*, v. 23, n. 3, 2020.

DALMAZO, Luanda. *Maria Lídia, uma trajetória possível*. Porto Alegre: Monografia (Trabalho de Conclusão Curso do Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

D'ADESKY, Jacques. *Uma breve história do racismo. Intolerância, genocídio e crimes contra a humanidade*. Rio de Janeiro: Cassará Editora, 2022.

DU BOIS, E. W. *As almas da gente negra*. Porto Alegre: Editora Lacerda, 1999.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo e arte latino-americana. Histórias de artistas e Emancipação do Corpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.

GONZALES, Lélia. *Por um feminismo afro latino-americano*. Círculo Palmarino. Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino n1. Brasil, 2011.

GONZALES, Lélia. *Racismo e Sexismo na cultura brasileira*. *Revista de Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984.

HERZOG, Melanie Anne. “Elizabeth Catlett: Inheriting the legacy”, in KIRSCH, Amy Helene. *Women artists of the Harlem Renaissance*. New York: University Press of Mississippi, 2014.

HUCHARD, Ousmane. *VYÉ DIBA*. Dakar: Sépia Éditions-Neas, 1994.

JACKSON, ZAKIYYAH Iman. *Theorizing in a void: submity, matter, and physics in black feminist poetics*. Duke University Press: *The South Atlantic Quarterly*, 117-3, July 2018.

LADUKE, Betty. *Women and art in Cuba “feminism is not our Issue”*. *Woman’s art Journal*, Published by Woman’s art In, vol 5, autumn, 1984, winter, 1985

LADUKE, BETTY. *Companeras, women, art and social change in Latin American*. New York City Lights Publishers, 1981.

NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After*. New York: Thames and Hudson Ltd, 2021.

POLLOCK, Griselda. *Vision y diferencia. Feminismo e feminilidade e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2001.

ROLNIK, Raquel. Subjetividade em obra: Ligia Clark, artista contemporânea. *Corpo e Cultura. Projeto História*, Revista do Programa de Pós-graduação em História da PUC São Paulo, n 25, dez 2002.

ROSA, Maria Laura. *Compartilhar el feminino: la experiencia de las mujeres y el arte*. Buenos Aires: Ediciones Metais Pesados, 2018.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese (Doutorado em Artes) – UNESP, 2016.

SANT' ANNA, Denise Bernuzzi. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SILVA, Aline Cavalcanti. *História e cultura: a escrita negra de Oliveira Silveira*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, 2015.

SILVA, Isabela Tozini. *Os deslocamentos de Ana Mandieta, Rastros, Intervalos e Fronteiras*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, 2018.

SILVA, Pamela Guimarães da. Emancipação política por meio de práticas comunicativas alternativas: Lélia Gonzales no jornal *Mulherio*. *Revista Dispositiva*, Revista do Programa de Pós-graduação em comunicação e artes da PUC Minas, v. 9, n. 15, 2020.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Forma Certa, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. *Em estado bruto*. Revista *Ars São Paulo*, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante; MICELI, Sérgio. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. *Mulheres modernistas, estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 50 e 70*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, 2018.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, 2013.

VARGAS, Rosane. *Magliani, metáforas da solidão*. *Chiricú Journal: Latino literatures, arts and cultures*. Published By: Indiana University Press, vol. 4, n 2, migration and the art of survival (Spring 2020), pp 131-143.

VEYNE, Paul. "A História Conceitualizante". In: NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogerio F. da (Orgs.). *Nova História em Perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. [4ª Ed.] Brasília: Editora UNB, 2008.

**Recebido em: 31 de maio de 2022**

**Aprovado em: 10 de julho de 2022**