

Resistência e interseccionalidade na videoarte de mulheres artistas racializadas¹

Resistance and intersectionality in the video art of racialized women artists

TERESA VEIGA FURTADO²

Resumo: O tema central deste artigo incide nas representações de mulheres videoartistas do seu corpo racializado e objeto de violência, que transformam as mulheres em não-sujeitos, mas também nas figurações da sua identidade e autodeterminação, centradas em narrativas de resistência autorreflexivas, no sentido da criação de si mesmas como sujeitos. Tendo como estudo de caso as peças de vídeo: «Free, white and 21» de Howardeena Pindell (EUA, 1980), «Absolute exotic» de Lilibeth Cuenca Rasmussen (Dinamarca, 2005), e «Insularidade» de Jacira da Conceição (Portugal, 2023), pudemos observar que a videoarte de mulheres é um fenómeno dinâmico que se articulou tanto com os movimentos feministas da Segunda Vaga como se ligou aos da Terceira Vaga, tal como os feminismos negros e chicanos, enquadrados pelo movimento de individualização e pelas transformações sociais mais amplas.

Palavras-Chaves: Videoarte; resistência; interseccionalidade; racismo.

Abstract: The central theme in this article focuses on women video artists' representations of their racialised bodies and objects of violence, which turn women into non-subjects, but also on figurations of their identity and self-determination, centred on self-reflexive narratives of resistance, towards the creation of themselves as subjects. The case study is the video pieces: *Free, white and 21* by Howardeena Pindell (USA, 1980); *Absolute exotic* by Lilibeth Cuenca Rasmussen (Denmark, 2005), and *Insularity* by Jacira da Conceição (Portugal, 2023); we were able to observe that women's video art is a dynamic phenomenon that was articulated both with the feminist movements of the Second Wave and with those of the Third Wave, like black and chicano feminisms, framed by the individualisation movement and broader social transformations.

Keywords: Video art; resistance; intersectionality; racism.

¹ Este artigo recorreu a excertos da minha tese de doutoramento em Sociologia, intitulada *Videoarte de mulheres: Nossos corpos, nós mesmas. Corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos* (2014), revista por João Carlos Castro Neves, e que será publicada em breve.

² CHAIA, Instituto de Investigação Avançada, Universidade de Évora, Portugal. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0802-0589>.

1. Abordagem interseccional dos feminismos da Terceira Vaga

Para a escrita deste artigo recorreremos à noção de obrigações globais éticas, cívicas e políticas proposta por Judith Butler:

A ideia de obrigações globais que servem a todos os habitantes do mundo, humanos e animais, está tão longe da consagração neoliberal do individualismo quanto poderia estar, e, no entanto, é em geral descartada como sendo ingénua. [...] obrigações para com os migrantes, para com os ciganos, para com aqueles que vivem em situações precárias, ou mesmo, aqueles que estão sujeitos à ocupação e à guerra, aqueles que estão sujeitos ao racismo institucional e sistémico, os indígenas cujo assassinato e desaparecimento nunca aparecem na sua totalidade no registo público, as mulheres que estão sujeitas à violência doméstica e pública, e ao assédio no local de trabalho, e as pessoas não-conformes de género que estão expostas a danos corporais, incluindo o encarceramento e a morte (Butler, 2020: 42).³

No feminismo da Segunda Vaga, a preocupação em combater o sexismo teve primazia sobre a guerra contra a homofobia e o racismo, entre várias outras desigualdades, pois havia o receio de que o destaque das diferenças entre as mulheres reduzisse o feminismo a uma ação não concentrada em volta de questões clara e

incontestavelmente femininas, razão pela qual, de um modo geral, as feministas adotaram, nessa altura, uma categoria única e essencial de mulher, procurando, desse modo, conseguir a união de todas as mulheres em torno de uma mesma causa e de uma mesma luta.

Em meados da década de 1980, verificou-se uma crise no movimento feminista, e teóricas feministas pós-estruturalistas, negras, chicanas, decolonialistas e lésbicas de proveniências geográficas diferentes daquelas das feministas francófonas e anglo-americanas reconheceram a inadequação teórica e as limitações de um conceito de género ancorado na noção de sexo biológico essencialista. Esta crise originou os feminismos antiesencialistas da Terceira Vaga, considerando o género como dinâmico, fluido, de expressões múltiplas, algo que se representa, constrói e reafirma na interação social, e entendendo a desigualdade de género como uma prática ligada de um modo estreito a outras formas de desigualdade, como as suscitadas, em particular, por diferentes grupos étnicos, estatutos socioeconómicos, classes sociais, orientações sexuais, nacionalidades, geografias, ideologias, graus de incapacidade física e gerações. Recorrem, por isso, a uma abordagem pluralista e crítica da cultura ocidental e têm em atenção as mulheres não brancas, um leque

³ Sempre que não haja indicação explícita em contrário, como a indicação existente no caso presente, todas as traduções apresentadas nesta dissertação são por nós efetuadas.

aberto de diversidade sexual, bem como as mulheres desfavorecidas, no que respeita ao seu contexto socioeconómico, julgando, portanto, a desigualdade de género não passível de ser contestada de forma independente e separada dessas outras desigualdades.

Assim, Griselda Pollock lembra-nos que o feminismo

[...] funciona como uma resistência a qualquer tendência para estabilizar o conhecimento ou teoria em torno das ficções do genericamente humano ou do monoliticamente universal ou de qualquer outro mito androcêntrico, racista, sexista ou idadista da cultura ocidental imperial e dos seus (frequentemente não tão) radicais discursos. (Pollock, 2005[1996]: 4-5)

Este é um feminismo adotado pela descendência das feministas da Segunda Vaga, podendo dizer-se que não existe, para o feminismo da Terceira Vaga, um conceito definidor abrangente. Fortemente influenciado pelos feminismos pós-moderno e empregando, de modo crítico e estratégico, as metodologias de vários outros tipos de feminismo, assume as contradições resultantes de uma abordagem pluralista e crítica da cultura ocidental, opressão, masculinidade, feminilidade, classe, «raça» e colonialismo. O feminismo da Terceira Vaga questiona as categorias de género e sexualidade, é antiessencialista ou emprega o essencialismo estratégico e critica o feminismo da Segunda Vaga por ser monolítico e

lidar apenas com as questões da classe média branca.

O reconhecimento desta diversidade levou à adoção, pelo pós-modernismo feminista, do termo «mulheres» no lugar de «mulher», ou seja, conduziu, em particular, a um entendimento da diferença entre as mulheres, não como um modo de divisão e vulnerabilização do movimento feminista, mas sim como um modo de inclusão e união do mesmo, à opção pelo termo plural «feminismos» no lugar de «feminismo», e à rejeição de uma identidade estável, fixa e essencial como a representada na categoria mulher. Os feminismos da Terceira Vaga evidenciam o seu antiessencialismo e antidualismo, considerando o género tanto uma dimensão fluida, dinâmica, de expressões múltiplas, algo que se faz, desfaz, constrói e reafirma na interação social, como uma dimensão intimamente ligada a outras formas de desigualdade – raciais, étnicas, socioeconómicas, de classe, de orientação sexual, geográficas, e geracionais, por exemplo.

Foi também neste período da década de 1980 que os feminismos negro, latino, caribenho, indígena, indiano, entre outros, criticaram profundamente as análises feministas dominantes por refletirem sobretudo as preocupações das mulheres brancas e de classe média, não tomando em atenção as múltiplas desigualdades – de género, classe e etnia, entre outras – vivenciadas pelas mulheres não brancas, enquanto, de modo simultâneo, rejeitavam a ideia de que todas as mulheres

experimentam o mesmo tipo de opressão. Nos anos 1990, o termo pós-feminismo assinala uma mudança nos debates sobre igualdade e diferença, essencialismo e construtivismo, para reflexões sobre a produção transversal de diferenças. A ideia de interseccionalidade é uma conceção cara ao feminismo da Terceira Vaga, e o pensamento crítico das feministas negras foi fundamental para o desenvolvimento das teorias em torno deste conceito. O termo interseccionalidade foi cunhado pela feminista negra Kimberlé Crenshaw em 1989, no artigo «Demarginalizing the intersection of race and sex, A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics», advogando que os sistemas de poder e privilégio estão interligados e têm impacto sobre as oportunidades e vivências das pessoas mais marginalizadas na sociedade, como, por exemplo, as minorias de mulheres, transgénero, negras, entre outras, que não são oprimidas de forma igual. O feminismo negro condenou as análises feministas dominantes por refletirem sobretudo as preocupações das mulheres brancas, de classe média, não tendo em atenção as múltiplas desvantagens – de género, classe, raça e etnia, entre outras – que moldam as experiências das mulheres não brancas. Destacam-se neste âmbito as pensadoras Angela Davis (EUA, 1944), Conceição Evaristo (Brasil, 1946), bell hooks (EUA, 1952-2021), Chandra Mohanty (Índia, 1955), Cheryl Clarke (EUA, 1947), Chimamanda Adichie (Nigéria, 1977),

Gayatri Spivak (Índia, 1942), Gloria Anzaldua (EUA, 1942), Kimberlé Crenshaw (EUA, 1959), Lélia Gonzalez (Brasil, 1935-44), Ochy Curiel (República Dominicana, 1963), Patricia Collins (EUA, 1948), Sueli Carneiro (Brasil, 1950) e Yuderkis Miñoso (República Dominicana, 1967), María Lugones (Argentina, 1944-2022), Rita Segato (Argentina, 1951), entre muitas outras. Estas pensadoras e ativistas originaram um conjunto importante de análises e teorias que contribuíram para a compreensão das desigualdades que cruzam o género e a raça e para a apresentação de propostas para a sua eliminação, conseguindo ganhos importantes para as mulheres em termos de igualdade política e económica. Como advoga bell hooks:

Para mim, o feminismo não é simplesmente uma luta para acabar com o chauvinismo masculino ou um movimento para garantir que as mulheres tenham direitos iguais aos dos homens; é um compromisso para erradicar a ideologia de dominação que permeia a cultura ocidental em vários níveis – sexo, raça e classe social, para citar alguns – e um comprometimento de reorganizar a sociedade dos Estados Unidos de maneira que o autodesenvolvimento das pessoas possa preceder o imperialismo, a expansão económica e os desejos materiais. (hooks, 2019: 142)

Por conseguinte, o feminismo negro rejeitou a ideia de que todas as mulheres experienciam o mesmo tipo de opressão, defendendo que, nesse sentido, cada mulher tinha uma biografia

pessoal única. As forças sociais que moldam as experiências das pessoas não podem ser analisadas de forma isolada e devem ser estudadas de uma forma integrada e inter-relacional. Assiste-se neste período a um deslocamento das posições feministas que assentam numa única noção de diferença sexual e de género – seja esta entendida a partir de uma perspectiva essencialista, marxista ou linguística – para posições que partem de uma análise de natureza transversal. A pós-modernidade rejeitou os paradigmas binários e estáveis da modernidade e abraçou a ambiguidade, a relatividade, a fragmentação e a descontinuidade conceptual.

2. O corpo como lugar de projeção de racismo discriminatório

Ao longo da história das sociedades ocidentais, o corpo é, muitas vezes, lugar de projeção de relações imaginárias e discriminatórias, como as do racismo. No sistema racializado, a história, a cultura e a diferença de cada pessoa desaparecem, dando lugar à ideia de um corpo coletivo, unificado pela ideia geral de «raça» (Le Breton, 1992: 103-104). O termo «raça» é utilizado para classificar os indivíduos ou grupos de pessoas como grupos distintos do ponto de vista biológico, com base em traços físicos. Os diferentes aspetos da vida das pessoas, como o emprego, a educação, a saúde, as relações pessoais, e a representação legal, são moldados e limitados pelas posições que os indivíduos ocupam dentro desse sistema. Em-

bora a «raça» seja um conceito cientificamente desacreditado, as suas consequências materiais ao longo da história são profundas (Giddens e Sutton, 2014: 106-107). Para os sociólogos, o conceito de «raça» é uma construção social, entendido como algo não exatamente material e palpável, mas antes como uma criação dos seres humanos moldada pelas forças sociais presentes no momento e no local da sua conceção. Assim, a «raça», embora inteiramente uma invenção humana, é real nas suas consequências quotidianas nas vidas das pessoas (Morning *et al.*, 2013: 267-268).

Todos os seres humanos são híbridos, combinando cada pessoa em si mesma diferentes características, linhagens ou estirpes daquilo que nos identifica como seres humanos. A «raça» possui semelhanças, mas também diferenças, em relação à sexualidade, na medida em que esta última, aparentemente, existe em duas variedades e tem como base, principalmente, a capacidade de geração da mulher de um novo ser no interior do seu corpo. No respeitante à «raça», inversamente ao que se passa com a sexualidade, há uma grande diversidade de gradações das diferenças físicas que se apresentam ao nosso olhar, em termos de cor da pele e de outros sinais, como a consistência do cabelo e a altura, entre outros que são usados como indicadores do que possa ser uma «raça» diferente. A criação de uma definição clara e consistente de «raça» pode tornar-se uma tarefa de complexidade muito superior à da separação da sexualidade em

feminina e masculina. No decorrer da história, em sociedades e culturas diversas, são reforçadas e reinterpretadas as diferenças físicas, psicológicas, emocionais, fazendo com que estas sejam significativas no universo social, independentemente de serem sustentadas, ou não, por algo realmente significativo em termos fisiológicos. O significado de «raça» tem-se alterado constantemente entre aqueles que, ao longo do tempo, têm procurado estabelecer uma ideia clara sobre esta. Os conceitos e atitudes sociais em relação às diferenças fisiológicas mudam ao longo da história, no entanto, verifica-se um permanente ampliar, objetificar e estereotipar dessas mesmas diferenças (H. Molotch, *in* New York University, 2011).

O racismo assenta num exercício de classificação centrado em traços fisiológicos, clara e inequivocamente de identificação simples, que objetificam o corpo. Aos olhos do racista, a diferença no corpo estrangeiro transforma-se em estigma e, no decorrer deste processo, o Outro é reduzido a um corpo. Nesse sentido, para o racista o corpo não é moldado pela biografia pessoal do indivíduo, mas, inversamente, as suas circunstâncias de vida são produto do seu corpo e o seu ser é consequência da sua anatomia (Breton, 1990: 103-104). Os grupos que possuem poder e recursos estabelecem, frequentemente, diferenças em relação às minorias, nem sempre com base na cor da pele ou em outras características biológicas, mas apegando-se a características, aparentemente coletivas e «naturais», relativas à personali-

dade, como a ociosidade, ou aparentemente associados com a instrução e a socialização, como a «cultura da pobreza», tornando-se estas particularidades razão para justificar a sua exploração e subordinação. Tais explicações servem muitas vezes como forma de legitimar a estigmatização, exploração, repressão ou mesmo eliminação das referidas minorias.

A expressão «dupla consciência» foi utilizada por William Du Bois (EUA, 1868-1963) em *The souls of black folk*, de 1903, para referir a situação dos negros que internalizam o olhar discriminatório dos brancos, os quais classificam os negros como seres inferiores com base na cor da pele (Macionis e Plummer, 2008: 355).

A este respeito, é importante salientar que, com frequência, como defendeu Du Bois, as pessoas negras integram nas suas consciências os juízos depreciativos e as atitudes discriminatórias que as pessoas brancas têm para com elas, constituindo essa discriminação uma fonte de opressão e um duplo fardo para as minorias negras. O pensamento de um indivíduo negro sobre si mesmo, ou seja, a sua autoconsciência, é sempre enquadrado pelas expectativas sociais negativas que as pessoas brancas têm sobre os indivíduos negros. Estes últimos não podem, por conseguinte, possuir uma consciência verdadeira de si mesmos e autoavaliarem-se livremente sem que tenham sempre presente na sua consciência o olhar depreciativo dos brancos. Du Bois denuncia a

situação dos negros que vivem num mundo separado dos brancos como resultante de relações de poder desiguais. Nesse universo social, os brancos são importantes para formarem o sentido de si mesmos dos negros, mas o inverso é falso, na medida em que as pessoas brancas não tomam particularmente em consideração o que as pessoas negras pensam delas (H. Molotch, *in* New York University, 2011).

Se, por um lado, o olhar escrutinador masculino, internalizado pelas mulheres, remete para a ideia advogada pelo interacionismo simbólico de que todas as pessoas necessitam da aprovação das outras para terem um sentido positivo de si mesmas, isto é, para terem dignidade, por outro, revela a profunda assimetria e hierarquia inscrita nas relações de género, na medida em que esse olhar é dominador e controlador. Este olhar escrutinador está também presente nos processos estigmatizantes do racismo e sempre que é internalizado pelas pessoas marginalizadas toma a forma de dupla consciência.

A partir dos anos 1960, numerosas artistas influenciadas pelo movimento feminista atacaram e denunciaram a dominação das mulheres, usando o vídeo para esse fim. De facto, este era um *medium* que havia surgido na década de 1960, não se fundando num discurso estético genderizado masculino, como sucedia com as disciplinas da pintura ou da escultura, nem dando, como estas, forma às categorias

hierarquizadas de homem enquanto mestre-sujeito-ativo que deseja, e de mulher como musa-objeto-passivo de desejo. A reivindicação pelas mulheres do controlo sobre o seu próprio corpo levou a que numerosas artistas recorressem ao vídeo para exprimirem as suas imagens corporais e reclamarem uma posição autoral para a subjetividade feminina, enquanto recusavam as representações tradicionais da mulher na história da arte como alegorias de eventos históricos, religiosos, mitológicos, bem como projeção da sexualidade masculina, e reclamando e inscrevendo os seus corpos e as suas vozes no território da arte, ao mesmo tempo que se tornavam mestres e modelos de si mesmas. Nesse sentido, gostaríamos de sublinhar a natureza transformadora e de crítica social das obras de muitas videoartistas que propõem tanto uma censura social das desigualdades de género que contribuem para a dessubjetivação das mulheres, sobretudo aquelas relativas à violência e às feminilidades normativas, como sugerem novos paradigmas de representação dos seus corpos, sobretudo por meio da utilização dos seus corpos como condutores de mensagens políticas, críticas e reivindicativas, que rompem e questionam os discursos sociais onde se constrói a diferença, a hierarquia e a dominação entre as pessoas.

As artistas lembram ao espectador que o corpo é um lugar de construção do social, regido e edificado de acordo com normas coletivas. O corpo torna-se vulnerável face a este olhar

escrutinador, que o sonda e invade as suas fronteiras, mesmo as mais privadas, transformando-o num objeto; objeto esse alienado do próprio indivíduo. De um ponto de vista bem particular, este é um poder impessoal, resultante da ação de múltiplas forças não centralizadas, que assumem formas particulares ao longo da história e que regulam os elementos mais íntimos e mais ínfimos da corporalidade através de tecnologias meticulosas, que produzem nos agentes os signos da obrigação e da fidelidade, tornando os corpos dóceis e obedientes. Essas figurações múltiplas realizadas por estas videoartistas entre os anos 1960 e a atualidade são articuladas tanto com as diferentes dimensões dos movimentos feministas como com as mudanças sociais da condição feminina que ocorreram na sociedade ocidental, as quais atravessam o período que vai desde os anos 1960 até aos dias de hoje.

3. Howardeena Pindell:

menestrelismo invertido

A artista, ativista e curadora afroamericana Howardeena Pindell (EUA, 1943), no seu vídeo *Free, white and 21* (EUA, 1980), aborda situações em que, ao longo da sua vida, foi alvo de racismo e sexismo. No referido vídeo, Pindell surge simultaneamente como narradora negra e como mulher ocidental branca, com uma peruca loira e óculos escuros. A mulher negra, representada pela própria artista, vai progressivamente, ao longo do vídeo, sofrendo uma

metamorfose simbólica em mulher branca, ao envolver a sua cabeça em ligaduras de gaze branca até ficar com a cabeça totalmente coberta. Esta metamorfose de pessoa negra em pessoa branca realizada pela artista pode ser compreendida como uma representação de menestrelismo concretizada de forma inversa.

O menestrelismo, que emergiu no início dos anos 1820, era um espetáculo popular de música, dança e comédia. As personagens principais eram artistas brancos com a cara pintada de preto que imitavam, por meio da ironia e do exagero, os traços físicos e psicológicos que se supunha corresponderem à «verdadeira» natureza dos negros. No século XIX, nos EUA, existia a ideia, racista e preconceituosa, de que os negros eram pessoas infantis, simples, preguiçosas e ingénuas, de natureza alegre e divertida, e amantes do lazer e da vadiagem. E, embora a sua música, dança e adornos fossem apreciados pela maioria das pessoas, faltavam-lhes as qualidades que caracterizavam a cultura ocidental, como a racionalidade e a moderação. Por todos estes motivos, os negros eram definidos como fazendo parte do mundo natural e inferiores aos brancos. Deste modo, o menestrelismo ajudava a produzir e reforçar o processo de estigmatização e estereotipia dos negros pelos brancos, e a criar uma identidade branca partilhada entre as audiências da classe trabalhadora, de ascendência irlandesa ou escocesa, que viviam elas mesmas a discriminação nos EUA, embora a um nível bastante

menos acentuado do que os negros (Rothenberg, 2014: 110-111 e 116-117).

As falas da narradora negra no vídeo *Free, white and 21* são constituídas por relatos autobiográficos da sua vida, em que foi sujeita a preconceitos racistas e sexistas, enquanto a personagem branca responde, de modo indignado, às histórias da primeira, acusando-a de ser delirante e mal-agraçada. A artista faz uma crítica feroz ao silêncio a que as mulheres negras são forçadas em diversas esferas sociais, sendo cedo na vida obrigadas a tomar consciência das fortes barreiras que separam o mundo dos brancos do mundo dos negros.

No que concerne às mulheres negras, o princípio de diferenciação sexual acresce ao princípio de diferenciação racial. Ao longo do vídeo, a artista relata incidentes da sua vida em que foi vítima de preconceitos racistas em instituições educacionais, agências de emprego e vários outros contextos sociais, unicamente por ser uma mulher afroamericana. Pindell encontra-se sujeita a um racismo institucional, ou seja, não é privada dos seus direitos devido à ação de uma pessoa preconceituosa, mas, antes de mais, devido a um sistema que automaticamente discrimina as pessoas através de mecanismos institucionais subtis (Molotch, *in* New York University, 2010b).

Enquanto estudante, em favor de um aluno branco, Pindell foi desencorajada de seguir um programa de ensino que lhe permitia

adquirir rapidamente um determinado grau académico, e o seu nome foi retirado de uma lista de elegíveis para um posto académico, considerado inapropriado pela própria instituição. Como potencial trabalhadora na arena social, foram-lhe recusados vários empregos, que eram oferecidos a candidatos brancos. Como conviva de uma festa de casamento, a artista foi segregada pelos outros convidados quando apertavam as mãos entre si, recusando-se a apertar a mão dela. Além disso, nesta festa, foi olhada fixamente pelos demais comensais enquanto comia, transformada no Outro do sujeito branco privilegiado. O vídeo termina com a mulher branca a dizer:

Sua ingrata [...] Após tudo o que fizemos por ti. Não acreditamos nos teus símbolos. Tens de usar os nossos símbolos. Estes só serão válidos após a nossa validação. Deves mesmo estar paranóica. Eu nunca vivi uma experiência como essa, mas está claro que eu sou livre, branca e tenho 21 anos. (Pindell, 1980)

Pindell estudou pintura em Boston e em Yale, mas as suas obras abstratas e colagens de papel não atendiam às expectativas do mundo da arte, que esperava das artistas negras a produção de uma arte de carácter primitivista ou *naïf*, isto é, uma arte de base natural, instintiva, autodidata, e não baseada numa formação académica artística, uma arte que tantas vezes rejeita os preceitos da arte tradicional, apresentando um carácter a um tempo inocente

e, simultaneamente, exagerado e excêntrico. Nos finais dos anos 1970, a artista começou a centrar-se em temas políticos e sociais, como o racismo e o sexismo. Inicialmente, Pindell esteve envolvida no movimento da arte feminista nos EUA, porém, desiluiu-se devido ao foco predominante do movimento nos problemas das mulheres brancas.

No período em que esta peça de vídeo foi realizada, nos anos 1980, a nova esquerda tinha-se fragmentado e o Movimento de Libertação das Mulheres, enquanto movimento coerente, tinha terminado, dividido entre opiniões divergentes quanto a tópicos de sexualidade, «raça» e relações com o Estado. No exterior do movimento, o feminismo confrontava-se com uma oposição forte, vinda da mobilização religiosa contra o direito ao aborto e as liberdades sexuais. Nos EUA, uma reação política mais ampla obstaculizou uma proposta de alte-

ração às leis que pretendiam garantir direitos iguais às mulheres – «Equal Rights Amendment», em 1982 –, e a tendência conservadora então instituída no mundo ocidental levou ao poder as administrações Reagan, Thatcher e Kohl. Em países onde os governos de centro-esquerda foram eleitos na década de 1980, incluindo a França e a Austrália, as aberturas iniciais no sentido do feminismo foram reduzidas em virtude da influência crescente da ideologia de mercado neoliberal (Connell e Messerschmidt, 2005: 42).

4. Lilibeth Cuenca Rasmussen: a Outra étnica

Outra peça de vídeo que trata, tal como a de Pindell, de questões de alteridade, etnicidade e racismo é o vídeo musical *Absolute exotic* (Dinamarca, 2005) (Fig. 1), da artista dinamarquesa de origem filipina Lilibeth Cuenca Rasmussen (n. Filipinas, 1970).



Figura 1 – Lilibeth Cuenca Rasmussen, *Absolute exotic*, Dinamarca, 2005. Fotograma de vídeo, 4:24, cor, som.

Desde a década de 1990 que os feminismos da Terceira Vaga têm empregado metodologias pertencentes a diferentes correntes feministas, como o feminismo pós-moderno e o designado feminismo do Terceiro Mundo, abraçando uma política de hibridismo e de coligação, adotando linguagens e imagens de multiplicidade e diferença e superando contradições de uma forma afirmativa, ou seja, reconhecendo as diferenças, com o fim de alcançar a solidariedade. Estes feminismos são antidualistas e antiessencialistas, rejeitando as categorias fixas de gênero e de sexualidade e apropriando-se dos «media» contemporâneos e da cultura pop para divulgar as suas mensagens, sendo críticos do feminismo da Segunda Vaga e denunciando-o como monolítico, branco, de classe média e heterossexual.

Segundo a artista, este vídeo trata de questões de

[...] exotismo e das circunstâncias complexas da hierarquia de raças existente entre os emigrantes e as minorias étnicas da sociedade. Eu estou a interpretar o papel da rapariga asiática representando-me como um estereótipo exótico, enquanto pronuncio um rap malicioso sobre a popularidade das raparigas negras. A minha inspiração foi o primeiro fenómeno exótico na Europa, a cantora afro-americana Josephine Baker. (Rasmussen, 2005)

Tal como as artistas feministas das décadas anteriores, Rasmussen utiliza material autobiográfico, cruzando as fronteiras entre o es-

paço público e o privado. Nesta peça de vídeo, descalça e vestindo uma saia de folhas e uma coroa de flores, representa a imagem *cliché* da dançarina asiática enquanto Outra étnica, cantando e dançando ao mesmo tempo, inspirada em coreografias da Índia, do Havai e de África. A música é uma estratégia fundamental no seu trabalho e ela constrói este vídeo em torno de uma música cuja narrativa se revela na interação da letra com as imagens. A canção é sobre as relações inter-raciais e as minorias étnicas, sobre o posicionamento da artista enquanto objeto exótico, devido à sua aparência étnica, no seio de uma cultura dinamarquesa pós-colonial e, simultaneamente, devido ao sexismo sofrido pelas mulheres dessas minorias. O vídeo explora a intersecção da dimensão de «raça» com a de gênero e evoca a ideia de orientalismo introduzida por Edward Said na sua obra *Orientalism* (1978). Segundo este autor, o Ocidente criou diversos estereótipos em relação ao Oriente, definindo-o como um lugar misterioso, de pessoas exóticas que se vestem com roupas estranhas e têm o costume de se entreter umas às outras.

Nesse sentido, os orientais são tidos como seres inferiores e o Outro dos brancos. Na medida em que o Ocidente chegou primeiro ao Oriente, e não o inverso, colonizou-o material e intelectualmente através da exploração e do poder militar, atribuindo-lhe um nome que serve os seus interesses e que dá sentido ao que os outros povos representam para si. Este tipo de classificação possui uma natureza in-

trinsecamente redutora e, além do mais, trata regiões muito diferentes do mesmo modo. De certa forma, o orientalismo é equivalente ao sexismo, na medida em que ambos objetificam as pessoas: o primeiro, os povos orientais; o segundo, as mulheres (Molotch, *in* New York University, 2010a).

As feministas, em particular, e as mulheres, em geral, queixam-se, não por serem representadas nas diferentes esferas sociais como seres sexualmente atraentes, mas por ser essa a única e quase exclusiva forma de representar as mulheres.

A letra da canção de Rasmussen refere a sua revolta perante a objectificação das mulheres asiáticas, não só na Europa, mas também no seu país de origem:

(Eu estou) tão cansada de ser um alvo
Neste supermercado étnico
Quando eu saio para beber uma cerveja
Os tipos perguntam-me: De onde és, querida?
Eu sou uma exportação de Manila
Metade Filipina
Senhor – Eu não sou a Miss Saigão
Qual achas que é a tua missão?
(Rasmussen, 2010: 52)

Indiretamente, a artista faz referência à prostituição na cidade de Saigão, desencadeada pelas missões militares norte-americanas no período da Guerra do Vietname, de 1965 a 1973. Saigão, desde 1976 Ho Chi Minh, foi quartel-general das tropas norte-americanas,

e nesse período a Tailândia estabeleceu um contrato com os EUA para fornecer serviços de prostituição às tropas norte-americanas aí estacionadas (Kimmel e Aronson, 2012: 340).

O turismo sexual no Extremo Oriente tem também as suas origens no fornecimento de prostitutas para as tropas americanas durante as guerras na Coreia, na década de 1950. Os centros de «repouso e lazer» na Tailândia, Filipinas, Vietname, Coreia e Formosa remontam a estes períodos dos anos 1950 e 1960. Os regimes pós-coloniais são em geral patriarcais e, por vezes, também profundamente misóginos e homofóbicos, sendo os homens das elites locais cúmplices com os empresários da metrópole na exploração do trabalho das mulheres (Connell, 2011[2009]: 149-150). Atualmente, em particular nas Filipinas, os clientes da prostituição são tanto o turismo sexual como os militares instalados no país (Giddens, 2013[2009]: 674-676). Os empresários das indústrias de turismo sexual tiram proveito da alta taxa de desemprego e das atitudes e estereótipos tradicionais em relação às mulheres asiáticas, tidas como dóceis e condescendentes. O suposto exotismo do Oriente também conta, na hora de vender estes serviços aos seus clientes heterossexuais. Por conseguinte, o turismo sexual é consequência tanto das relações desiguais entre os países que vendem o sexo e os países que o podem comprar como das desigualdades de género a nível local e global (Kimmel e Aronson, 2012[2009]: 340).

6. Jacira da Conceição: resistência e autonomia

A peça de vídeo *Insularidade* (Portugal, 2023) (Fig. 2) resultou do registo de uma performance ao vivo da ceramista, escultora e artista visual cabo-verdiana Jacira da Conceição⁴ (n. Cabo Verde, 1990) para a 4.^a edição da bienal BoCA, no espaço público de Lisboa. No decorrer da performance, ao deslocar-se pelas ruas de Lisboa com um pesado pote de água sobre a sua cabeça, Conceição evoca o mito de Atlas, o titã da mitologia grega que sustentava o céu. Ao fazê-lo, convida o público a vencer o seu individualismo, indiferença e falta de empatia, e a refletir sobre o modo como a imagem da mulher negra é construída de uma forma hierarquizada, preconceituosa e desvalorizadora nas sociedades eurocêntricas. Este pensamento estereotipado tem a sua génese na escravatura, no colonialismo e no racismo estrutural sistémico, que silenciam, apagam e diminuem o importante papel social das pessoas negras em Portugal, em todas as esferas sociais.

Em Portugal, na atualidade, as mulheres negras têm emprego sobretudo nas limpezas e nos cuidados pessoais, profissões que as mulheres brancas apenas aceitam caso não tenham outra alternativa. De modo depreciativo, estes trabalhos são considerados como exclusivos do foro feminino, muito pouco presti-

giados socialmente e com baixo estatuto na legislação laboral, além de salários reduzidos. Nesse sentido, a artista refere no seu texto «O meu corpo é uma ilha»:

Esta é a minha luta: por isso insisto em processos de valorização, nos acordos coletivos de trabalho, na equidade e nas muitas dúvidas sobre a meritocracia. Afirmo a importância da mulher, da minha utopia de viver na eterna luta que é causa para a revolução cultural e social. Não se ensina a liberdade, mas, incute-se o medo e o perigo do confronto condicionado e sem voz: continuarei a sofrer por todas as mulheres negras condicionadas por todas aquelas impedidas de ousar viver em liberdade de viver a plenitude da sua própria verdade. (Conceição, 2023b)

O racismo e outras formas de desigualdade não se apresentam somente nas interações quotidianas, existindo sob a forma institucional, por meio de mecanismos subtis presentes nas leis, normas, organizações e governos, que não oferecem, de facto, a todos os cidadãos as mesmas oportunidades e liberdades ao nível do trabalho, da educação, da saúde e da família. Estas discriminações micro- e macrossociais têm consequências tanto a um nível material, nas discrepâncias dos salários e nos rendimentos entre as pessoas, como a um nível pessoal, no modo como vivem o

==

⁴ Jacira da Conceição é Mestre em Práticas Artísticas em Artes Visuais, pela Universidade de Évora, e frequenta, no presente, o curso de Doutoramento em Belas-Artes, Escultura, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

dia-a-dia, na sua dignidade e no respeito que têm por si mesmas e os outros. No decorrer destes processos, e na medida em que o princípio de diferenciação e de desigualdade racial acresce ao da desigualdade de género, são frequentemente as mulheres das várias minorias existentes os setores da população mais discriminados.



Figura 2 – Jacira da Conceição, *Insularidade*, Portugal, 2023. Fotograma de vídeo, 5:46, cor, som.

No respeitante ao discurso científico e historiográfico, enquanto lugares de conhecimento

produtores de poder, a historiadora Isabel Castro Henriques refere que:

O fim tardio do colonialismo (1974-1975), a fortíssima ideologização da questão perante a rejeição da comunidade internacional, a premência delirante da expansão portuguesa e a sua identificação como pilar da nação, permitem compreender as dificuldades de organização de um discurso científico e historiográfico liberto da ideologia colonial, que se manteve surdo à recuperação da voz autónoma do Outro, recusando ou dissolvendo-a na história dos descobrimentos e da expansão portuguesa. (Henriques, 2015: 4)

Por sua vez, a imagem do pote de barro que Jacira da Conceição carrega contém uma alusão ao facto de em muitos países o acesso à água potável não ser apenas um problema sanitário, mas também uma questão interseccional de género e raça, resultante das profundas desigualdades provocadas pelo colonialismo no continente africano. A liberiana Saran Kaba Jones, fundadora e diretora executiva da FACE Africa, uma organização de desenvolvimento comunitário que trabalha para reforçar as infraestruturas de água, saneamento e higiene (WASH) na África Subsariana, com destaque para a Libéria, advoga que:

O transporte de água é uma tarefa quase exclusivamente feminina em África. As mulheres e as raparigas gastam 40 mil milhões de horas todos os anos, percorrendo

longas distâncias para ir buscar água. Por isso muitas raparigas não vão à escola. Estão ocupadas com esta e outras tarefas domésticas e não conseguem ser produtivas. (DN, 2018)

Ao longo deste artigo, aborda-se a reivindicação pelas videoartistas não brancas da violência na sua aceção de ferramenta de contestação e como modo de representação metafórica das lesões infligidas às pessoas pela reificação, marginalização, essencialização e agressão por questões de «raça» e de género, bem como a pressão social, a coação e a discriminação sociocultural exercidas sobre as mulheres, conseguidas por meio de vários discursos, entre os quais se encontra o das belas-artes. De igual forma, esta análise centra-se nas subjetividades das mulheres artistas que se afirmam por meio de narrativas autorreflexivas que inscrevem o seu olhar e a sua voz em lugares centrais do espaço social. A representação dos corpos femininos negros envolve sempre riscos para as mulheres, na medida em que esses corpos foram hipersexualizados pelo sistema colonial português. Essas figurações encerram necessariamente em si múltiplos significados no que concerne às dimensões de raça, classe, género, entre outras, que dificilmente podem ser descartados por completo sem reativar as fantasias e imaginários coloniais da mulher negra como a Outra exótica. Não é possível esvaziar o corpo feminino dos significados que lhes estão agregados, transformando-o num sig-

nificante neutro ao qual possam ser exclusivamente associados significados feministas antirracistas. Todavia, os signos e os valores existentes podem ser transformados pelas mulheres artistas de modo a representarem novas subjetividades. Como refere a socióloga Cristina Roldão:

Descolonizar o imaginário sobre as mulheres negras exige que se mobilizem as imagens, textos, acções resultantes do seu agenciamento e auto-determinação. Por outro lado, não será urgente resistir à tendência para apresentar as mulheres (mas também os homens) negras como «outros», pertencentes a espaços longínquos e em trânsito? O trabalho de hooks, como o de muitas outras intelectuais negras, é atravessado por essas preocupações, referenciando e discutindo amplamente o trabalho de outras feministas negras, cerzindo genealogias onde só parecia haver descontinuidade e fragmentação, escavando no passado e no presente figuras e formas de resistência negras e femininas (in)visibilizadas, recontextualizando essas figuras e processos, colocando no centro as ideias construídas, nas margens e nos interstícios da sociedade, por mulheres negras. (Roldão, 2019)

Nesse sentido, consideramos ser fundamental analisar a resistência presente nas obras de artistas negras como Jacira da Conceição e o seu lugar como sujeitos falantes e autodeterminados, recusando um olhar reificador que as percecionem como se fossem meras imagens e

categorias construídas pelo sistema patriarcal racista. Nas palavras da artista:

Sou mulher e percorro as ruas da cidade carregando um pote de barro à cabeça. Será que me vês, será que te desperto a atenção, será que alguém se junta à caminhada? Como te sentes no teu corpo ilha? A insularidade que carregamos como lugar interior, agita a ideia da forma e do corpo, colocando em causa o que é considerado normal. No (des)equilíbrio entre o presente invisível e o futuro imprevisível, existe a mulher libertadora que abre caminho ao porvir. Reinterpretar, reimaginar, redefinir, refazer, e a possibilidade do novo, de outros percursos, sem centros e sem pontos de partida nem de chegada. Criar fábulas para a desterritorialização-reterritorialização do invisível, a partir do pote como objeto simbólico, e do percurso na cidade, como exploração da subjetividade da caminhante. (Conceição, 2023b)

Podemos encontrar nesta ação de rua a vontade de oposição à objetificação e controlo social do seu corpo, de forma a poder construir-se a si mesma como sujeito. De facto, a artista toma o controlo da situação ao convidar os espetadores a carregarem o pote, um objeto simbólico omnipresente na vida de muitas mulheres negras, diluindo assim a fronteira entre o que é próprio do domínio público ocidental e o que está destinado ao espaço privado e à invisibilidade, no que toca à mulher não branca. Ao caminhar pela rua com um pote à cabeça, a artista sublinha e

afirma o seu direito à liberdade ao inscrever a subjetividade da mulher negra no território público da *pólis*, rompendo deste modo com as normas de conveniência daquilo que se é permitido fazer nesse lugar, em particular às pessoas não brancas, as quais devem mostrar grande autocontrolo nas interações sociais quotidianas. E essa necessidade de liberdade e mudança, na nossa opinião, pode também ser encontrada no seu texto *Silêncio e a Voz*, quando a artista afirma:

Pensem na necessidade de transformar sons em sinais. O vento leva as palavras, o mesmo vento, ou talvez outro, também as traz. São compostas por som, as palavras ditas, as escritas são de barro. O ar é o canal por onde se deslocam as palavras, o barro é a matéria que dá corpo ao gesto. (Conceição, 2022)

7. Considerações finais

A partir da década de 1970, a videoarte de mulheres constitui-se como um fenómeno relevante do ponto de vista social, na medida em que emerge, se inscreve, contacta e dialoga tanto com o movimento social feminista da Segunda Vaga como com as mudanças sociais mais amplas que alteraram a condição das mulheres, nomeadamente possibilitando conquistas políticas e sociais nas esferas dos direitos reprodutivos, da igualdade salarial e da igualdade no local de trabalho, alicerçando-se, em finais dos anos 1980, no movimento feminista da Terceira Vaga. No feminismo da

Segunda Vaga, a preocupação em combater o sexismo teve primazia sobre a guerra contra a homofobia e o racismo, entre outras possíveis dimensões das desigualdades, pois havia o receio de que o destaque das diferenças entre as mulheres reduzisse o feminismo a uma ação não concentrada em volta de questões clara e incontestavelmente femininas. Se, por um lado, e de um modo geral, as feministas adotaram, nessa altura, uma categoria única e essencial de mulher, pois entendiam que essa simplicidade lhes proporcionava o poder de unir todas as mulheres em torno de uma mesma luta, por outro, compreendiam a desigualdade de género sem procurar estabelecer qualquer relação explícita com outras desigualdades. Por este motivo, foram criticadas pelas feministas da Terceira Vaga, sobretudo as pensadoras feministas negras e não brancas, que adotaram a interseccionalidade e debruçaram-se sobre uma multiplicidade de assuntos que afetam as mulheres e outros grupos oprimidos, como as questões relativas a «raça», imagem corporal, meios de comunicação, sexualidade, prostituição, subcontratação, categorias de género e imperialismo cultural, advogando que cada mulher ocupa no sistema social uma posição singular.

Os vídeos das artistas negras e de outras mulheres de minorias não brancas revelam os sentimentos experimentados pelas artistas, que são estigmatizadas e marginalizadas por questões de «raça». As artistas sujeitas a preconceitos racistas e sexistas, através de relatos

autobiográficos da sua vida ou narrativas ficcionais, fazem uma crítica feroz ao silêncio a que as mulheres não brancas são forçadas em diversas esferas sociais. Por último, é importante acrescentar que em todas as peças de vídeo analisadas se revela, também, a vontade das artistas de afirmarem a sua subjetividade, como pessoas ativas e assertivas, mesmo quando se trata de abordar temas que falam da sua opressão social. Todas elas mostram clara, assertiva e positivamente o seu desejo e direito à liberdade e a vontade de dar voz às suas perspetivas enquanto sujeitos nas diversas esferas da vida social, no contexto de uma afirmação marcada e crescente de um processo de individualização e subjetivação das mulheres não brancas.

Bibliografia

Impressa

Butler, J. (2020). *The force of nonviolence. An ethico-political bind*. Verso. London;

Connell, R. (2011[2009]). *Gender: In world perspective*. Polity Press. Cambridge;

Furtado, T.V. (2014). *Videoarte de mulheres: Nossos corpos, nós mesmas. Corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos*. Tese de Doutoramento em Sociologia, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa. 868 pp.

Giddens, A. (2013[2009]). *Sociologia*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa;

Giddens, A. e Sutton, P.W. (2014). *Essential concepts in sociology*. Polity Press. Cambridge;

Hooks, B. (2019 [1981]). *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Editora Rosa dos Tempos. Rio de Janeiro;

Kimmel, M. e Aronson, A. (2012[2009]). *Sociology now, Census update*. Pearson. Boston;

Le Breton, D. (1992). *La sociología del cuerpo*. Siruela. Madrid;

Macionis, J. e Plummer, K. (2008[1997]). *Sociology: A global introduction*. Pearson Education Limited. Harlow;

Morning, A. et al. (2013). Race and ethnicity. Em: J. Manza et al., *The sociology project: Introducing the sociological imagination*. Pearson. New York;

Pollock, G. (ed.) (2005[1996]). *Generations and geographies in the visual arts: Feminist readings*. Routledge. London;

Rasmussen, L.C. (ed.). (2010). *Lilibeth Cuenca Rasmussen* [catálogo]. Revolver Publishing. Berlin;

Rechena, A. et al. (eds.). (2019). Género na arte. Corpo, sexualidade, identidade, resistência. *Faces de Eva – Revista de Estudos sobre a Mulher*, n.º extra. Húmus. Vila Nova de Famalicão;

Rothenberg, J. (2014). *Sociology looks at the arts*. Routledge. New York.

Digital

Conceição, J. (2022). *Silêncio e a Voz* [Texto escrito pela artista Jacira Conceição no âmbito da sua participação na exposição coletiva «O Estado do Mundo: Museu do Atlântico Sul», Galerias Municipais de Lisboa – Pavilhão Branco, 22-09-2022 a 15-01-2023]. Acedido em 5 de novembro de 2023, em: <https://galeriasmunicipais.pt/programa-publico/silencio-e-a-voz>;

Conceição, J. (2023a). *Insularidade* [vídeo]. Facebook (reel do Público). Acedido em 21 de outubro de 2023, em: <https://www.facebook.com/reel/628277512844048>;

Conceição, J. (2023b). *Insularidade*, comunicação pessoal por WhatsApp, em 30 de outubro de 2023;

Connell, R.W. e Messerschmidt, J.W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, **19**, 6: 829-859. Acedido em 21 de junho de 2021, em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0891243205278639>;

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex, A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, **1989**: art. 8. Acedido em 10 de janeiro de 2022, em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>;

DN. (2018, 17 de julho). Acesso à água também é uma questão de género – ativista. *Diário de Notícias*. Acedido em 5 de novembro de 2023, em: <https://www.dn.pt/lusa/acesso-a-agua-tambem-e-uma-questao-de-genero---ativista-9601986.html>;

Henriques, I.C. (2015). *Colonialismo e História*. Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina (CEsA). Acedido em 21 de outubro de 2023, em: <https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/7815/1/WP132.pdf>;

Lilibeth Cuenca. (2011, 2 de fevereiro [2005]). *Absolute exotic* [vídeo de L.C. Rasmussen]. Acedido em 12 de setembro de 2021, em: <https://www.youtube.com/watch?v=q9TXf3ZHw0>;

New York University. (2010a, 21 de dezembro). *Introduction to sociology – Culture and ethnocentrism, Part I* [vídeo, aula 4 de H. Molotch]. YouTube. Acedido em 2 de outubro de 2021, em: https://www.youtube.com/watch?v=c_YFdX2m0mE&list=PL9F1D919FC1D-446D6eindex=3;

New York University. (2010b, 21 de dezembro). *Selves and interaction, Part I* [vídeo, aula 7 de H. Molotch]. YouTube. Acedido em 2 de outubro de 2021, em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1QIKNBI5Lw>;

New York University. (2011, 3 de janeiro). *Race and ethnicity, Part I*. [video, aula 20 de H. Molotch]. YouTube. Acedido em 2 de outubro de 2021, em: https://www.youtube.com/watch?v=icJb4N7oL5kelist=PIN_L9F1D919FC1D-446D6eindex=18;

Pindell, H. (1980). *Free, white and 21* [vídeo]. Ubu.com. Acedido em 3 de maio de 2021, em: https://ubu.com/film/pindell_free.html;

Roldão, C. (2019, 18 de janeiro). 40 anos à espera de bell hooks. *Público*. Acedido em 11 de outubro de 2023, em: <https://www.publico.pt/2019/01/18/culturaipsilon/noticia/nao-mulher-portuguesa-1857497>.