



## REFLEXÕES SOBRE FEMINISMO, TEORIA *QUEER* E ARTE PÓS-MODERNA: LAMBE-LAMBES DE MARIA ZEFERINA E DINHO ARAÚJO EM SÃO LUÍS/MA

*REFLECTIONS ON FEMINISM, QUEER THEORY AND POST-MODERN ART:  
MARIA ZEFERINA AND DINHO ARAÚJO GLUED-ON STREET POSTERS IN SÃO LUÍS/MA*

**Pablo Petit Passos Sérvio**

Universidade Federal do Maranhão, Brasil  
pservio@gmail.com

**Renata Sousa Queiroz**

Universidade Federal do Maranhão, Brasil  
renatasq@live.com

### **Resumo**

Partindo em especial das análises de Heartney (2002) e Barrett (2014), neste artigo argumentamos que lambe-lambes de Maria Zeferina e de Dinho Araújo colados em São Luís do Maranhão reverberam concepções e práticas centrais para a arte pós-moderna. Nosso foco será discutir a preocupação destes artistas com uma arte engajada politicamente, alinhada com debates do feminismo e teoria queer, com a subversão ao valor da singularidade de um original em favor da reprodutibilidade e valor de exposição da imagem fotográfica, assim como a prática da apropriação de imagens criadas por outros, até mesmo da mídia. A partir da recepção por vezes agressiva à obra dos artistas, discutimos também sobre a aceitação pós-moderna da multiplicidade de interpretações que uma obra pode suscitar.

**Palavras-chave:** feminismo; teoria queer; arte.

### **Abstract**

This paper argues that the glued-on street posters of Maria Zeferina and Dinho Araújo glued on the walls of São Luís (Maranhão – Brazil) reverberate conceptions and practices fundamental to postmodern art, as described by Heartney (2002) and Barrett (2014) analysis. Here we discuss the concern of these artists with a politically engaged art, aligned with debates of feminism and queer theory, the subversion to the value of the singularity of an original in favor of the reproduction and visibility of the photographic image, as well as the practice of appropriation of images created by others, even taken from media. From the sometimes aggressive reception of their art work, we also discuss the postmodern acceptance of the multiplicity of interpretations that a work can evoke.

**Keywords:** feminism; queer theory; art.

Maria Zeferina é formada em design de moda, mas em 2009 começou a se interessar pelo universo da contracultura. Tendo fundado um coletivo de arte de rua, desde então, vem atuando nele. Seus trabalhos, em geral painéis em grande escala, têm como técnica principal o lambe-lambe e sua temática mais recorrente tem sido questões de gênero, como o lugar da mulher na sociedade. Suas obras se concentram na região do Centro Histórico, na cidade de São Luís - MA. Por sua vez, Dinho Araújo, artista e arte-educador, que atualmente dedica-se à pesquisa

de estados performativos e corporeidades dissidentes, vem explorando a técnica do lambe-lambe como campo de fricção e contágio entre os domínios da arte e da experiência urbana. Suas obras, em geral, em pequena escala, são descentralizadas e localizadas em vários pontos da cidade de São Luís. Apesar das diferenças, o trabalho dos dois se conecta claramente tanto pela temática das representações de gênero, pela apropriação do espaço urbano por meio da técnica do lambe-lambe, quanto pelo uso da fotografia.

Partindo em especial das análises de Heartney (2002) e Barrett (2014), neste artigo almejamos defender que as obras de Maria Zeferina e de Dinho Araújo reverberam concepções e práticas centrais para a arte pós-moderna. Nosso foco será discutir aqui a preocupação destes artistas com uma arte engajada politicamente com debates feministas e pautados na teoria queer, a hibridização de linguagens, a subversão ao valor de culto de um original em favor do potencial de reprodutibilidade e o valor de exposição da imagem fotográfica, assim como a prática da apropriação de imagens. A partir da recepção por vezes agressiva à obra dos artistas, discutimos ainda sobre aceitação pós-moderna da multiplicidade de interpretações que uma obra pode suscitar.

### **Arte urbana, lambe-lambe, gênero, corpo e tensões urbanas**

Tanto Araújo quanto Zeferina interessam-se pelas possibilidades do espaço urbano, mas com distintas trajetórias e interesses. A rua sempre esteve presente, de certa forma, nos temas e reflexões de Dinho Araújo. Em determinado momento, o artista sentiu certo esgotamento das possibilidades de continuar com seus processos artísticos relacionados apenas aos espaços institucionalizados. Essa motivação de intervir no próprio espaço urbano se deu a partir da relação de vivência e observação em espaços deteriorados da Praia Grande, região do centro de São Luís, buscando responder a essa degradação começou a intervir diretamente no espaço.

Maria Zeferina, no entanto, despertou seu interesse pela rua a partir de uma vivência em um coletivo em 2009. O coletivo já se utilizava da técnica do lambe-lambe e foi a partir daí que ela começou a considerar as inúmeras possibilidades proporcionadas por ele. Diferente de Araújo, seus primeiros trabalhos não tinham como proposta questões de gênero. Sobre seu propósito na rua, ela argumenta que “a rua é uma maneira de falar com muitas pessoas ao mesmo tempo”.

A opção de Araújo e Zeferina por subverter as fronteiras institucionais tem uma história dentro do campo das artes visuais. A arte moderna teve nos espaços institucionalizados o seu principal espaço de exposição, no entanto, no final dos anos 1960, assistiu-se a uma crise dos espaços expositivos tradicionais, como os museus e as galerias. Segundo Peixoto (2002), é possível traçar esta história já no minimalismo e na *land art*.

O espaço a que interessa intervir tanto para Araújo quanto Zeferina é a cidade, “espaço de trânsito intenso, de permanente reordenamento dos lugares, das dinâmicas econômicas e

sociais e dos dispositivos de comunicação.” (PEIXOTO, 2002, p. 12). Como apontamos, Zeferina quer se aproveitar da cidade como dispositivo de comunicação amplificado, espera reverberar reflexões em mais pessoas do que poderia caso limitasse-se a expor em galerias/museus, qualquer espaço institucionalizado.

Além de experimentar subjetivamente a cidade, os artistas de rua explanam suas imagens e mensagens através das manifestações artísticas. Como observa Navarro (2016, p. 48) “a experiência da arte de rua traz uma nova vivência ao artista e uma nova identidade ao espaço público”. Assim compreendemos o processo de Dinho Araújo, um deixar-se afetar pela cidade que exige então um retorno a ela, uma resposta, uma intervenção sobre seus muros.

São muitas as manifestações da arte no espaço urbano: *grafite, stencil, vídeo mapping, stickers*, instalações e lambe-lambe são algumas delas. O lambe-lambe é a técnica utilizada por Maria Zeferina e Dinho Araújo. Por muito tempo, os cartazes, ou pôsteres, têm sido usados na publicidade de produtos, anúncios de eventos e na propaganda política. “A força de um pôster reside na sua capacidade de estabelecer comunicação direta com as pessoas em espaços públicos” (CARLSOON e LOUIE, 2015, p. 11). Na arte urbana, os cartazes/pôsteres colados nos muros recebem o nome de lambe-lambe. Os lambe-lambes se estabeleceram como forte forma de comunicação e são suportes de papel em variados tamanhos, fixados com cola em muros, paredes, postes, mobiliários urbanos, lixeiras, etc.

Para artistas que trabalham com lambe-lambe é importante a consciência de que “seu trabalho pode, de uma hora para outra, deixar de existir: pode ser coberto por pintura, destruído ou até mesmo atropelado, isto é, coberto pelo trabalho de outro produtor” (NAVARRO, 2016, p. 47). A questão da efemeridade é um ponto a ser destacado nestas produções. Isso pode não ser visto, no entanto, como necessariamente ruim, sendo, inclusive, influente na criação. Tanto Araújo quanto Zeferina apontam intervenções sobre seus lambes que são rasgados, pichados. Contudo, ambos relatam consciência de que o valor da obra não está na sua materialidade, mas no sentido e impacto que essa produção possa causar no transeunte.

Não é à toa que o impacto destas obras se manifesta em respostas destrutivas por alguns dos transeuntes. Na opinião destes artistas tais ações ocorrem especialmente em função das temáticas por eles abordadas.



Figura 1: Dinho Araújo, “Sobre a geografia de um corpo e sua ausência”, 2014.

O primeiro experimento em lambe-lambe de Dinho Araújo é “Sobre a geografia de um corpo e sua ausência” (Figura 1). O trabalho traz reflexões sobre o estatuto de visibilidade e invisibilidade do corpo da mulher que se prostitui e em como esse corpo está sujeito a diversos tipos de violências físicas e simbólicas. Como o próprio artista coloca:

Houve certo incômodo, certo desconforto em torno da existência de um corpo abjeto na cidade. De como que esse corpo pode habitar só algumas zonas, somente alguns horários. Ele tá restrito a uma zona fora da inteligibilidade e daquilo que é considerado aceitável, né? Então é um corpo que tá ali, é um corpo visível, um corpo que... Assim... As pessoas que estão integradas ao mercado do sexo requerem que seja um corpo visível, mas ao mesmo tempo é um corpo de um sujeito invisibilizado. (ARAÚJO, 2017)

Neste lambe, o artista trabalha com o antagonismo dessa visibilidade e invisibilidade. São pares antagônicos de figura e fundo que refletem sobre essa ausência e presença, visibilidade e invisibilidade das mulheres que se prostituem, a partir de fotografias produzidas pelo próprio artista. Araújo comenta:

Pensar uma lógica de microinserções e microdiscursos, algo mais silencioso e menos espetacular. Então, toda essa série são lambes muito pequenos, muito discretos inseridos em postes, paredes descascadas ou então numa caixa de luz. Eles estão ali, mas eles não são visíveis por todos os passantes. (ARAÚJO, 2017)

Após o primeiro trabalho (“Sobre a geografia de um corpo e sua ausência”) que trata sobre essas questões acerca dos sujeitos que carregam corpos que estão à margem do que é considerado aceitável, Dinho Araújo retoma as questões sobre corpo e ambiência urbana, mas em uma outra perspectiva. Buscou a integração entre corpo e cidade numa tentativa de construir formas de integrar o corpo à arquitetura, através da proximidade com determinadas pessoas que se dispuseram a posarem sem roupas, sendo uma opção estética muito forte na época. A ideia,



além de trabalhar com a relação de corpo-cidade, era também de se aproximar de corpos “mais escultóricos”. E esse apelo ao que o próprio artista pontua “a ideais estético-hegemônicos” o fizeram entrar em um dilema em torno dessas imagens que estava produzindo: “me incomodava também que elas reforçassem uma objetificação dos corpos no espaço urbano. Assim, tu colocando um corpo que, em minha opinião, é considerado desejável no âmbito urbano, isso gerasse, por exemplo, mais erotização do corpo da mulher”. Partindo desse dilema, Araújo se aproxima, então, de outras corporeidades. Ensaios com pessoas com sobrepeso, pessoas mais magras até chegar ao universo da travestilidade e da transexualidade, temas de sua pesquisa mais recorrente.

Em 2016, Araújo realizou uma residência no Instituto JA.CA. em Nova Lima (MG), no qual pode refletir e pesquisar mais sobre identidades de gêneros não binárias, através do acesso a uma comunidade transexual e travesti de Belo Horizonte e, ao apresentar seu trabalho, foi construindo com essas pessoas um desejo de produzir ensaios juntos. O trabalho resultante é a série “Coabitar”, que “é um processo que envolve uma aproximação muito grande e delicada com o corpo e o gênero do outro”, segundo o artista, “é um processo que necessariamente acontece quando eu sinto que a gente tá em convivência, que a gente já dialogou a ponto de entender um a outro, o que é que um deseja e o outro deseja” (ARAÚJO, 2017).

Dessa série “Coabitar” resultou um ensaio fotográfico e, posteriormente, a fotografia em lambe com Kuba Falwolsi (Figura 2), performer polonês, homem cisgênero e que durante muito tempo esteve inserido em uma experiência de vida heterossexual, mas a partir de alguns processos começou a se aproximar do universo feminino a ponto de começar a usar peças do vestuário feminino e de aceitar a possibilidade de sentir desejos também por homens. Embora a pesquisa do Araújo estivesse ligada ao universo da travestilidade e transexualidade, o corpo do Kuba o interessou por este se encontrar nesse processo de fissura da norma que, de certa forma, recai em sua pesquisa.



Figura 2: Dinho Araújo, “Coabitar”, 2016.



Já Zeferina relata que começou a trabalhar com a temática do gênero a partir de 2016 quando foi convidada a produzir um mural para o evento EPA (Eita Pequena Arteira) organizado pela ONG NAVE e outros parceiros, um evento voltado a evidenciar produções feitas por mulheres. Para a realização deste mural Zeferina começou a pensar sobre o projeto “Marias”. Nele convidou uma amiga, Carolina Libério, para realizar fotografias das mulheres. Todas as mulheres são pessoas com quem ela convive e que admira. Esse processo de construção se deu a partir da interação dinâmica entre as partícipes.

Cada uma das imagens, segundo Zeferina, carrega conceitos que ela defende: a liberdade sexual, a força feminina e, mais recentemente, sobre a desconstrução de padrões ligados à feminilidade, que é o caso do lambe mais recente “Liberdade” (Figura 3), que consiste em uma mulheres com corpos dissociados do padrão de feminilidade pré-estabelecido socialmente, trazendo à tona discussões acerca da mulher em sua essência natural.



Figura 3: Maria Zeferina, “Liberdade”, 2017.

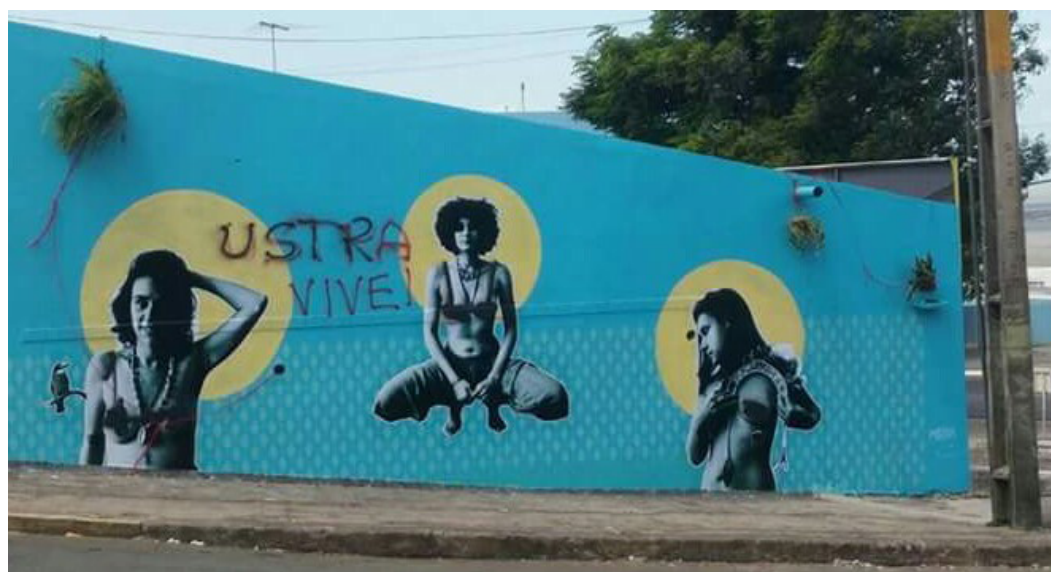


Figura 4: Maria Zeferina, “Marias”, 2016.

É importante destacar as tensões provocadas por tais trabalhos de Araújo e Zeferina e que se percebem no espaço público urbano de São Luis. Em 2016, um dia após Zeferina finalizar o mural “Marias”, o mesmo estava “pichado” com a seguinte informação: “USTRA VIVE!” (Figura 4). Carlos Alberto Brilhante Ustra foi um militar, chefe comandante do Destacamento de Operações Internas de São Paulo no período da ditadura no Brasil, e homenageado pelo deputado federal Jair Bolsonaro (PSC-RJ) durante votação do processo de impeachment contra Dilma Rousseff, na época presidenta do Brasil, na Câmara dos Deputados. Em 2008, Ustra tornou-se o primeiro militar a ser reconhecido, pela justiça, como torturador durante a ditadura.

Dinho Araújo tem percebido suas produções sendo retiradas do espaço com certa frequência. O questionamento, surgido a partir da retirada das imagens da série “Coabitar” do espaço público urbano, tem movido sua pesquisa. Um dado é importante de ser ressaltado aqui: O Brasil, segundo o levantamento da ONG Transgender Europe (GERMANO, 2017), é o país que mais consome pornografia trans e, por outro lado, onde se tem o maior registro de homicídios de transexuais e travestis. A este respeito, o artista comenta:

Por que as pessoas, elas desejam, mas ao mesmo tempo repudiam esse desejo? Nessa série “Coabitar”, eu proponho fazer com que as pessoas lidem com a imagem, se relacionem com ela, mesmo que isso resulte em posições contraditórias, por um lado as pessoas exotizam e até desejam, querem ver aqueles corpos e por outro, como eu tenho identificado nesse processo de as pessoas arrancarem o lambe, elas não conseguem lidar com isso. (ARAÚJO, 2017)

Estes episódios mencionados, de modo geral, representam a presença da violência simbólica como produto dos papéis desempenhados a partir do gênero. As violências de gênero são plurais e cometidas tanto no espaço privado quanto público, em expressões materiais e simbólicas. Deslocam-se, portanto, as considerações sobre violência contra mulher para violência de gênero, não com o intuito de secundarizar as violências contra a mulher, mas para direcionar a reflexão a uma esfera mais ampla, na qual travestis e transexuais possam ser inseridas e pelo fato das mesmas estarem presentes nesta pesquisa.

Podemos perceber a conexão entre as obras de Zeferina e Araújo com uma teoria pós-moderna também na consciência da diversidade de interpretações que seus trabalhos podem provocar. A maioria dos críticos pós-modernos acredita que as obras de arte possuem características e significados baseados em seus contextos socioculturais e reconhece que são interpretadas de modo diversificado em cada época e lugar. Os críticos ligados a esta vertente costumam levar em consideração as origens socioeconômicas, as diferenças pessoais e de gênero, as afiliações religiosas dos artistas e seus públicos, enquanto os críticos modernistas tendem muito mais a se concentrar apenas no objeto da arte em si e a acreditar que podem chegar a um consenso sobre suas respostas individuais (BARRETT, 2014).

Outros critérios aproximam a obra de Zeferina e Araújo do pós-modernismo, como veremos adiante.



## Pós-moderno, política, feminismo e teoria queer

As produções em lambe-lambe não precisam ser necessariamente construídas a partir da linguagem fotográfica, mas este é mais um ponto percebido em comum entre Zeferina e Araújo que utilizam a fotografia como matéria prima de seus trabalhos. Com a fotografia buscam tanto poder de reprodução, quanto de apropriação. Neste sentido, aproximam-se da arte pós-moderna.

A arte pós-moderna deslocou seu sentido, como infere Heartney (2002, p. 27), passando “da produção para a reprodução”. Uma das referências teóricas do pós-modernismo é a análise de Walter Benjamin (2012) sobre nossa relação com a arte na “era da reprodutibilidade técnica”. Benjamin afirmou que antes da reprodutibilidade técnica, em especial a inaugurada pela fotografia, toda produção artística estava envolta por uma “aura” de singularidade. Como as técnicas de reprodução atingiram um nível elevado a partir do século XX agora estão em condição não só de se aplicar a todas as obras de arte do passado, mas também de modificar profundamente seus modos de influência.

Nesse sentido, Barrett (2014, p. 37) argumenta “ser considerada ‘original e autêntica’, atributos que no passado eram esperados de uma obra de arte, hoje é muito menos importante”. O poder da arte hoje está menos no valor de culto do original e mais no valor de exposição, de difusão. Podemos perceber tal característica de forma evidente na postura de Zeferina que tem por vezes a mesma obra exposta em vários espaços da cidade, ignorando a aura da obra única, aproveitando-se do poder de exposição da reprodução.

A era da reprodutibilidade amplia o potencial de apropriação, novos usos, subversões com a recombinação de várias imagens. Barrett (2014, p. 41-42) destaca que enquanto muitos modernistas buscaram uma pureza na linguagem e distanciamento dos eventos ordinários, “os pós-modernistas tendem a ser ecléticos em relação à mídia e reúnem com liberdade imagens, técnicas e inspirações de uma ampla gama de fontes, em grande parte da cultura popular”.

É interessante observar que as imagens fotográficas utilizadas por Zeferina nem sempre são de sua autoria dela ou mesmo encomendadas por ela. Zeferina utiliza o termo “coletora de imagens” para definir-se. Segundo suas palavras: “ia salvando tudo [de imagens que encontrava na internet] e com o tempo o trabalho aparecia. Depois passei a me preocupar mais com o que eu queria dizer, então a necessidade de produzir as fotos apareceu” (ZEFERINA, 2017).



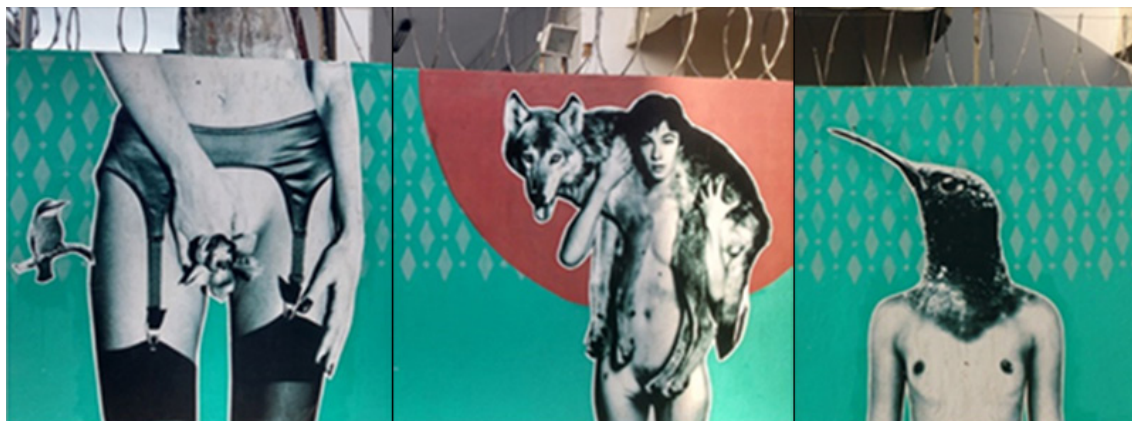


Figura 5: Maria Zeferina, “Sem Título”, 2016.

As duas primeiras fotografias utilizadas na primeira imagem (Figura 5) neste trabalho são apropriações da internet, sendo a terceira uma fotografia realizada pela própria Zeferina. Este aspecto da apropriação de imagens é parte constituinte da realização de trabalhos de variados artistas na pós-modernidade. No Brasil, como nos relembra Ribeiro (2008, p. 799), “artistas como Rosângela Rennó, Élide Tesler, Nelson Leiner, Mario Ramiro e Adriana Boff, Virgínia de Medeiros, entre tantos outros, fazem ou fizeram da apropriação e da prática de colecionar os elementos estruturais de suas respectivas poéticas.”. Como coloca Bourriaud (2004, p. 13), “não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção”.

Além do poder de reprodutibilidade, Heartney (2002, p. 33) qualifica a fotografia como característica da condição da arte pós-moderna para demarcar uma oposição aos “esforços de Greenberg de remover da arte qualquer referência externa” e por ser “propícia à desconstrução”.

Tanto Zeferina quanto Araújo assumem posturas políticas explícitas em suas propostas. Afastam-se assim de posturas modernistas, como as do crítico de arte Clement Greenberg, que acreditava na possibilidade da arte manter-se autônoma, independente de questões sociais, políticas. Segundo Heartney (2002, p. 51) “o modernismo de Greenberg assumia a universalidade de suas formas e de sua definição de arte. No entanto, essa “universalidade” deixava de fora as experiências e criações das mulheres, e das culturas não-brancas e não-ocidentais.”

Em oposição, a arte pós-moderna vai em direção ao outro, ao plural, ao não “universal”. Uma das suas preocupações é discutir justamente a experiência de ser o Outro, elemento secundário e visto como marginal, ser “considerado menos que o indivíduo do sexo masculino e menos do que o branco, de descendência europeia” (HEARTNEY, 2002, p. 65). Quando Zeferina provoca reflexões sobre o lugar das mulheres, sobre sua representação, assim como quando Araújo provoca-nos a pensar sobre a visibilidade de travestis, mulheres que se prostituem e sobre sujeitos não enquadrados no binarismo hétero normativo, os dois artistas inserem-se neste contexto da arte pós-modernista. E mais, a preocupação com este Outro percebe-se do próprio processo de produção das obras de Zeferina e Araújo, frutos de trocas, de diálogos com outros sujeitos, nunca



fruto de um isolamento dos artistas. Seguem Rouillé (2009, p. 433) na proposta de que cabe “colocar a arte sob a soberania da troca e do diálogo” e de “resistir modestamente à exclusão do Outro, ao isolamento, ao individualismo”. Os Outros abordados por Zeferina e Araújo reverberam influência no pós-modernismo tanto do Feminismo, quanto da Teoria Queer.

Ao contrário do discurso da universalidade da arte, há algumas décadas historiadoras da arte feminista identificaram que a história da arte ocidental foi dominada durante muitos séculos pelas mãos de homens brancos europeus que negligenciaram a existência das mulheres nas artes. “Se pode afirmar que a arte ocidental negou às mulheres sua participação na história, representando-as como objetos e espelhos das expressões mentais masculinas” (ABREU, 2015, p. 3929).

Passear pela história da arte é se deparar com uma variedade de imagens de mulheres representadas a partir da subjetividade masculina, fato que contribuiu para a construção cultural dos estereótipos de feminilidade, como observa Abreu (2015). Artistas como as do coletivo *Guerrilla Girls* já denunciavam desde a década de 80 o número pouco representativo de mulheres artistas, o que torna-se ainda mais revoltante diante da grande quantidade de nus femininos expostos nesses espaços. Muitas obras de grandes artistas da história da arte objetificaram o corpo feminino. Daí a preocupação de Araújo de não reforçar a representação do corpo da mulher como objeto do olhar erótico do homem.

A história desta desigualdade social se liga à história da desigualdade de gênero. Como alerta Louro (2007, p. 20-21), muitas vezes “seja no âmbito do senso comum, seja revestido por uma linguagem ‘científica’, a distinção biológica, ou melhor, a distinção sexual, serve para compreender – e justificar – a desigualdade de gênero”. Porém, as características que atribuímos tanto à mulher quanto ao homem são conjuntos de aspectos que “criam duas espécies distintas de sujeitos: um treinado para a submissão e, o outro, para a independência”, ou seja, “a naturalização desses traços serve a uma tentativa de justificar o domínio do homem sobre a mulher.” (LARA, RANGEL e MOURA, 2016, p. 19).

Em meio a tais concepções o que as mulheres produziam na arte foi, muitas vezes, atribuído pejorativamente à designação de “artesanato”, conferindo inferioridade às suas produções. As mulheres foram consideradas o Outro do homem e historicamente representadas na arte de modo a reforçar a superioridade social do homem. A ausência de produções artísticas femininas não está ligada, portanto, à incapacidade das mulheres em exercerem tal ofício. Essas disparidades de funções divididas entre homens e mulheres, todavia, são construções sociais associadas a processos históricos e culturais; não as causas meramente naturais. É contra esta representação da mulher silenciadas, hierarquicamente inferior, que Zeferina atua.

Abreu (2015, p. 3931) ressalta que a mudança do lugar das mulheres no campo artístico se conecta a acontecimentos sociais e políticos, não se tratando, portanto, de acontecimentos isolados: “quando o mundo experimentou mudanças nas estruturas sociais e comportamentais que alteraram não só o curso das produções artísticas, mas a própria história das sociedades ocidentais”. Foi através do movimento feminista, na virada do século XIX, que mulheres se manifestaram contra a discriminação feminina e reuniram-se com o intuito de estender o direito do voto às mulheres. O

“Sufragismo”, como foi chamado, passou a ser reconhecido como *First Wave Feminism*, o primeiro momento do feminismo. Seus objetivos, tais como reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo ou acesso a determinadas profissões, estavam ligados aos interesses das mulheres brancas de classe média e alta.

Esse primeiro momento do feminismo, contudo, não contemplava outras categorias de mulheres, não se consideravam os diversos grupos sociais étnicos, religiosos, raciais, de classe, de orientação sexual. “Feministas negras, incluindo Alice Walker, Angela Davis e Bell Hooks, afirmavam que a opressão de classe e o racismo estavam sendo subestimados por um movimento feminista” (BARRETT, 2014, p. 52). Somente em um segundo momento o feminismo irá abarcar estas questões problematizando o conceito de gênero.

Hoje, “o feminismo é parte de um movimento político mais amplo que busca mudanças sociais gerais que afetam as mulheres e ‘Os Outros’ – isto é, os negros e as minorias étnicas, as lésbicas e os gays, os pobres e os idosos.” (BARRETT, 2014, p. 56). Assim entendemos a preocupação de Zeferina de produzir representações de mulheres indígenas, por exemplo, e de Araújo de visibilizar mulheres em prostituição e travestis.

Há que se destacar, contudo, divergências sobre como tratar a representação destes grupos. Na arte, como observa Heartney (2002), o primeiro momento do feminismo é marcado pela imersão da experiência feminina que busca por exemplo celebrar as formas “inferiores” da arte, como o bordado e a cerâmica, e formar espaços que promovessem exposições de obras de mulheres. No entanto, segundo Heartney (2002, p. 53) “absorvendo as lições do pós-modernismo, outro grupo de artistas feministas argumentou que o ‘*First Wave Feminism*’ era culpado de ‘essencialismo’, isto é, de perpetuar a busca fútil da essência feminina.” Questionou-se se aquelas feministas não reforçavam estereótipos ligados à feminilidade. Defendeu-se que o papel da arte não era simplesmente oferecer imagens positivas da experiência da mulher. “Acreditavam que a sua tarefa era revelar como as nossas ideias de ser mulher e feminilidades são construídas socialmente” (HEARTNEY, 2002, p. 53). Nesse sentido, nos questionamos em que medida a obra de Zeferina pode estar incorrendo neste erro, já que descreve buscar a mulher em sua “essência natural”.

Vimos que o conceito de gênero surgiu no movimento social e político do feminismo com discussões pertinentes ao papel histórico e culturalmente atribuído às mulheres, sempre buscando questionar a hegemonia masculina. Na medida em que essas discussões cresciam, desenvolviam-se com elas a recusa a um pensamento marcado por binarismo, o cuidado com as diferenças e a desnaturalização de padrões de gênero e sexualidade naturalizados na sociedade. São essas as preocupações abarcadas pela Teoria Queer. *Segundo Dias* (2005, p. 279), “a teoria queer diz respeito a um complexo e distinto corpo teórico que se esforça em desafiar e minar qualquer tentativa de conferir à identidade aspecto de normalidade, singularidade e estabilidade”, desconstruindo e pluralizando os corpos, os sexos, os gêneros e as sexualidades. Ainda segundo este autor:

A teoria queer resgata o lado positivo do termo queer, apresentando-o como um entre-lugar e espaço transversal, mas ao mesmo tempo sujeito a grandes esforços para não se institucionalizar/normalizar, a fim de que assim possa permanecer como um processo ambíguo de transformação, interpretação e análise. (DIAS, 2005, p. 280)

A política abordada pela teoria *queer* consiste em perturbar a lógica binária que constitui noções de gênero e identidade em nossa sociedade. Questiona, portanto, o apagamento das especificidades dos sujeitos deixando de fora os que não se encaixam na matriz heteronormativa. Segundo Rouillé (2009), vários fotógrafos vêm trabalhando com tais abordagens, de Annette Messager a Catherine Opie. Nessa perspectiva, inserem-se algumas das propostas de Dinho Araújo.

### Reflexões finais

Concepções de arte estão constantemente sendo construídas e disputadas. Pressupostos e práticas pós-modernas de artes não são consenso nem mesmo no campo artístico, marcado por intensas disputas. Contudo, suas manifestações já se consolidaram na história resultando em questionamentos que reverberam-se em várias instâncias sociais, no gênero e na sexualidade. Acreditamos que trabalhos como os de Dinho Araújo e Maria Zeferina apontam para conexões epistemológicas entre a produção de artista da atual geração no Maranhão e concepções que marcam um campo expandido da arte. Eles contribuem com a promoção de formas pós-modernas de conceber a ação e a experiência artística.

### Referências

- ABREU, C. Imagens que não afetam: questões de gênero no ensino da arte desde a perspectiva crítica feminista e da cultura visual. **Anais do 24º Encontro da Anpap**. Santa Maria/RS: Anpap, 2015. p. 3927-3942.
- ARAÚJO, Dinho. **Entrevista concedida a Renata Sousa Queiroz**. São Luís, abril. 2017.
- BARRETT, T. **A crítica de arte: como entender o contemporâneo**. 3ª. ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W., et al. **Walter Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BOURRIAUD, N. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CARLSON, B.; LOUIE, H. **Street Art: técnicas e materiais para a arte urbana**. São Paulo: Editora GG Brasil, 2015.



DIAS, B. Entre arte/educação multicultural, cultura visual e teoria queer. In: BARBOSA, A. M. **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

GERMANO, F. Brasil é o país que mais procura por transexuais no RedTub e o que mais comete crimes transfóbicos nas ruas. **Superinteressante**, 2017. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/comportamento/brasil-e-o-pais-que-mais-procura-por-transexuais-no-redtube-e-o-que-mais-comete-crimes-transfobicos-nas-ruas/>>. Acesso em: 05 Setembro 2017.

HEARTNEY, E. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

LARA, B. D.; RANGEL, B.; MOURA, G. Construção da feminilidade: a naturalização dos papéis de gênero. In: COLETIVO NÃO ME KAHLO. **# Meu amigo secreto: feminismo além das redes**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 9ª. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

NAVARRO, L. **Pele de propaganda: lambes e stickers em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2016.

PEIXOTO, N. B. **Intervenções urbanas: arte/cidade**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

RIBEIRO, V. C. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: \_\_\_\_\_ **Anais do 17º Encontro nacional da associação de pesquisadores em artes plásticas**. Florianópolis: ANPAP, 2008.

ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ZEFERINA, Maria. **Entrevista concedida a Renata Sousa Queiroz**. São Luís, abril. 2017.

## Minicurrículos

### Pablo Petit Passos Sérgio

Doutor e mestre em Arte e Cultura visual (FAV-UFG), professor da licenciatura em artes visuais do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão.

### Renata Sousa Queiroz

Graduada em artes visuais pela Universidade Federal do Maranhão e professora do ensino básico.