

FEMINISMOS QUIR: ARTE E ATIVISMO NA AMÉRICA LATINA NOS VESTÍGIOS DAS DITADURAS

QUIR FEMINISM: ART AND ACTIVISM IN LATIN AMERICA IN THE REMNANTS OF DICTATORSHIPS

Bárbara de Oliveira Ahouagi*

RESUMO: O presente artigo apresenta uma reflexão crítica de ações que permeiam a arte, o ativismo e questões relevantes aos múltiplos feminismos que, cuja condição marginal aproximam-se da perspectiva *quir*¹. *Para no morir de hambre en el arte*, 1979, feita pelo Colectivo Acciones de Arte (CADA) do Chile; a obra *Cristo* (1988) e duas fotoperformances da argentina Liliana Maresca; e a atuação de Indianara Siqueira na Marcha das Vadias em 2013 no Rio de Janeiro, nos permitem conjugar um conjunto orgânico e interligado pelas imagens do leite, do sangue e dos seios que configuram o universo feminino, ou mesmo dos femininos contemporâneos, bem como sua própria falência. O exercício tem como base estrutural autores que abordam estudos estéticos decoloniais e feministas.

PALAVRAS-CHAVE: Arte latino-americana, arte e política, arte feminista

ABSTRACT: This article presents a critical reflection about art, activism and relevant issues to multiple feminisms whose marginal condition's approach the *quir*'s perspectives. *Para no morir de hambre en el arte*, 1979, Collective Art Acciones (CADA) of Chile; two Liliana Maresca's photoperformances and the work *Christ* (1988; and Indiaara Siqueira's presence in 2013 protest Marcha das Vadias no Rio de Janeiro, allow us to combine an organic and interconnected set by the image of milk, blood and breasts that make up the female universe, or even of contemporary women and their own bankruptcy. This exercise has a structural based in authors that address decolonial and feminist aesthetic studies.

KEYWORDS: Latin-american art, art and politics, feminist art.

¹ O termo *queer*, de origem inglesa, foi substituído neste texto pela corruptela *quir*, visando adaptar o termo à língua portuguesa e desconectá-lo irônica e poeticamente de sua origem em uma intenção simbólica decolonialista. Alguns autores de países periféricos também tem utilizado a grafia *cuir*, com a mesma intenção.

* Bárbara Ahouagi, doutoranda em Artes pela EBA/UFMG e pesquisa violência de gênero na arte brasileira. Email: bo-ahouagi@yahoo.com.br

*son las acciones revolucionarias
que llevan a situaciones revolucionarias*

A maior fuga bem sucedida de presos do mundo foi protagonizada pelo grupo guerrilheiro uruguaio Tupamaros que, segundo Luiz Camnitzer, tinham como teoria a epígrafe que inicia o presente texto. No dia 06 de setembro de 1971, cento e onze presos² escaparam da penitenciária de segurança máxima de Punta Carretas. A operação, cuidadosamente orquestrada, teve início na noite anterior, quando várias explosões simultâneas de veículos aconteceram nos bairros de Montevideu, ocupando assim a quase totalidade das forças armadas locais. Aliado às estratégias comuns aos grupos guerrilheiros de esquerda da época, como sequestros e roubos, o grupo aplicava de forma incisiva as ideias da “propaganda armada”³. Cada pessoa engajada em uma ação coletiva estudava, chegando mesmo a ensaiar, o papel de mais um ou dois companheiros. As ações carregavam forte teor estético⁴ e “levou” como aponta Camnitzer, “observadores como Régis Debray a se referirem aos Tupamaros como um ‘fenômeno cultural’ ao invés de um militar”⁵.

É possível dizer que toda a arte latino-americana produzida nos períodos pós ditatoriais e nos períodos de transição se refira às questões políticas vividas no Cone Sul, seja pela referência direta, pelas alusões poéticas ou pelo recalque e pela negação.

² Eram 105 presos políticos e 6 presos comuns.

³ CANMITZER, 2008, p. 70. Tradução da autora.

⁴ Idem.

⁵ Id.

As idiossincrasias que permeiam a história e crítica da arte fundadas por narrativas genealógicas hegemônicas, especialmente a partir da segunda metade do século XX, corroboram para invisibilizar as culturas politicamente periféricas e possibilidades novas de diretrizes estéticas e narrativas sobre as mesmas. Propõe-se então aqui estruturar uma breve análise de ações políticas com forte teor estéticos e trabalhos artísticos nas conceituações categóricas da arte de gaveta. Situamos o foco nas questões identitárias, alguns paradoxalmente encontram-se à margem mesmo dos estudos *quir* pertencentes às esferas múltiplas do feminismo⁶.

Este terreno é acidentado e explosivo, especialmente dentro do campo elitista das academias e do mercado da arte. No Brasil apenas 4% da população se identifica como latino-americana. Historicamente naturalizamos essa não-identificação com nossos vizinhos ampliada pela precarização cultural. Há também um grande muro que separa as Belas Artes, em caixa alta, das artes populares, caixa baixa, geralmente feitas em barro nas cidades quase sem nome, por artistas igualmente desconhecidos⁷. Nesse espaço popular também se situam os trabalhos

⁶ Num esclarecimento inicial de leitura, onde temos feminismo ou mesmo mulher, o texto parte da premissa da multiplicidade e complexidades de mulheres e de feminismos. Por ser um tema já muito diverso, optou-se por convergir nessa palavra que, pelas constantes tentativas de invisibilidade e silenciamentos históricos, não encontra excesso ou incompletude ao ser dita.

⁷ Obviamente uso aqui de ironia hiperbólica para me referir às diversas dimensões em que a arte reproduz a estrutura colonial de subjugação e invisibilidade cultural aos quais Jessé de Souza se refere como “violência simbólica”.

sociais, os ativismos e as manifestações artísticas que trafegam nesses espaços. Em um estudo sobre a arte feminista no Brasil, Silvia Amélia Souza destaca o comentário do artista Paulo Herkenhoff para a exposição *Manobras Radicais*⁸, que resume sucinta e objetivamente como essas manifestações ocupam a historiografia da arte no país:

O Brasil é refratário à discussão das diferenças no campo da arte: mulher, homem, negros, índios, brancos, japoneses, judeus, muçulmanos, homossexuais, colonialismo interno, pluralidade cultural, estrutura de classes. É *cool* rejeitar de antemão. Nesse sentido, o sistema de arte brasileiro não é “politicamente incorreto”, mas antidemocrático. (SOUZA, 2012, p. 61).

Como uma linha genealógica propositalmente matriarcal, os conceitos do leite, do sangue e dos seios, com suas devidas conexões imanentes, enunciam uma linha de permanência da violência simbólica que converge na figura da mulher. E muito embora o devir, o ser, o tornar-se mulher se transformem constantemente na ficção social do gênero, as formas de opressão quer se modifiquem ou não, permanecem.

O LEITE

Para no morir de hambre en el arte, do Colectivo Acciones de Arte (CADA), foi uma ação artística realizada em 1979, em Santiago, no Chile, em Bogotá e em Toronto.

⁸ A exposição teve curadoria de Herkenhoff em parceria com Heloísa Buarque de Holanda, em 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo.

Organizada em diversas etapas e com várias ações simultâneas, o trabalho começou com a distribuição de 100 saquinhos de leite para moradores de um bairro simples na cidade de Santiago. Aludia diretamente a um projeto implementado por Salvador Allende de distribuição de leite para a população, interrompido pela ditadura de Pinochet, ao mesmo tempo em que propunha a arte como uma fonte proteica. Falava-se do acesso e da negação do direito à alimentação. Os Tupamaros chegaram a fazer ações de distribuição de alimentos em povoados pobres, roubando carregamentos e armazéns e distribuía para as pessoas, ganhando a simpatia da população e divulgando as ideias políticas⁹.

Após o consumo do leite, as embalagens foram enviadas para 100 artistas que interfeririam criativamente nas mesmas que, em seguida foram expostas e retornaram à população:

⁹ Camnitzer narra o episódio de 1963 quando os guerrilheiros disfarçaram-se para atacar um comerciante e distribuir o alimento em um bairro pobre na véspera do Natal, enfatizando a preocupação do grupo em distribuir muitos doces naquela data de celebração. (2008, p.72).

Figura 1: *Para no morir de hambre en el arte*. Grupo CADA, 1979, Chile. Fonte: <<http://www.museorein-asofia.es/sites/default/files/obras/AD06322-012.jpg>>, acesso em 16 abr. 2016.



Figura 2: Sacos de leite com intervenções. *Para no morir de hambre en el arte*. Grupo CADA, 1979, Chile. Fonte: <http://archivosenuso.org/cada/accion#para_no_morir_de_hambre_en_el_arte>, acesso em 16 abr. 2016.



A questão da fome real coexiste com países obesos como reflexo de uma condição geopolítica injusta. Além da condição corpórea, a desnutrição é uma forma de violência social, psicológica e simbólica. Cientes da condição periférica, o grupo definia que a “sobreposição simultânea dessas carências nas suas relações sucessivas, constitui o campo dividido no qual a obra deve ser lida (...) no espetáculo de sua própria marginalidade, de sua precariedade”¹⁰. Outra questão influencia ainda mais o processo de formação nutricional é o acesso da criança ao leite materno, afetado tanto pela saúde das mães como pelas condições sociais e de trabalho em que estas se inserem. No Chile, em 1979¹¹ a o coeficiente de mortalidade de crianças menores de um ano era de 38,7 e no Brasil, no mesmo ano, era de 90¹².

E é justamente quando as questões relacionadas à infância se tornam aterradoras, tendo em vista os altos índices de mortalidade infantil nos países periféricos do mundo até os dias de hoje, que se manifesta a maior das abjeções. Segundo Julia Kristeva, isso se configura pelo seu caráter mais aterrador no qual um símbolo de vida torna-se referente ao caráter finito da matéria. Isso, sem aprofundarmos nas relações com o parto e com o controverso mundo das secreções femininas.

Há ainda as questões do mercado as quais não podemos ignorar: foi em 1965 que a Nestlé lançou o leite Ninho e, em 1969, o *Nanon*, uma fórmula feita para “assemelhar-se ao leite materno” da mãe ocupada no mercado de trabalho. A atividade da amamentação ganhou no Brasil recente polêmica com as insurgências conservadoras e hipócritas que agora consideram um ato indecente. Agregada às questões trabalhistas e ao desenvolvimento das pautas pós-feministas, a referência ao ato de amamentar nos dias de hoje incorpora uma crítica ao biopoder e às políticas disciplinares de corpos que ditam, por exemplo, quanto tempo uma mulher pode amamentar o filho, ou mesmo acerca do consumo de leite na vida adulta e à exploração animal.

No mesmo dia em que foi distribuído o leite, dia 03 de outubro, o grupo ocupou uma página inteira da revista chilena *Hoy* e de outro periódico local, trazendo ao centro da página em branco os seguintes dizeres:

Imaginar esta página completamente branca.

Imaginar esta página branca acessando todos os rincões do Chile como o leite diário.

Imaginar cada rincão do Chile Privado do consumo de leite diário Como páginas brancas a serem preenchidas.

Naquele dia também foram postas em três galerias de arte das cidades onde ocorreram as ações, foram colocados sessenta sacos de leite e uma cópia do manifesto que o grupo deixou nas sedes da ONU desses lugares. Em frente a cada um dos prédios um saco de leite foi jogado para o alto e caiu ao chão, sob o céu azul.

¹⁰ Disponível em: < http://archivosenuso.org/cada/accion#para_no_morir_de_hambre_en_el_arte=&viewer=/viewer/71%3Fas_overlay%3Dtrue&js=>. Acesso Tradução da autora.

¹¹ SZWARCOWALD, LEAL, 1996.

¹² SZWARCOWALD, CASTILHO, 1995. Nas últimas duas décadas, o índice brasileiro vem diminuindo progressivamente. Segundo dados do Governo Federal, de 1990 a 2015, o índice reduziu em 73% graças a programas sociais implementados como o Bolsa Família.

O VÍRUS

É uma fotografia velha, não antiga, marcada por pequenos ciscos e alguns arranhões, tudo que resta como registro do trabalho *Cristo* (1988, aproximadamente 40 cm) da artista argentina Liliana Maresca. A memória fotográfica nos destaca o lado direito, por onde vemos acoplada ao braço da cruz, uma bolsa hospitalar que leva sangue ao corpo flagelado do Cristo que pende a cabeça, sangrando em chagas, provavelmente morto.

Figura 3: http://www.pagina12.com.ar/fotos/las12/20141212/notas_12/fm3.jpg



A obra foi feita no ano em que se celebrou pela primeira vez, o Dia Mundial de Luta pela Aids, um ano depois de seu diagnóstico como soropositiva. O que é absolutamente interessante, no entanto, não é o fato de ser uma das poucas artistas mulheres a abordar a temática em si, apesar de ser um raro caso de narrativas artísticas sobre o vírus pelo protagonismo feminino, mas o não afetar-se, vitimizar-se numa obra posterior, “*Maresca se entrega todo destino*” (1993), na qual trata da questão erótica um ano antes de sua morte. Susan Sontag em *A doença e suas Metáforas*, escrito em 1978, distinguia o uso metafórico das doenças como a tuberculose e o câncer como instrumentos para controle social sugerindo “um profundo desequilíbrio entre o indivíduo e a sociedade” (2007, p. 64).

Uma década depois, Sontag ressaltava em *A Aids e suas metáforas* (1998), a probabilidade de o vírus já existir bem antes da década de 1980, provavelmente nas florestas africanas. Contudo, ela apoia a argumentação de que à notoriedade midiática e simbólica que a epidemia adquirira se deviam não necessariamente à sua taxa de mortalidade, mas especialmente por atingir todos os tipos de pessoas. Apesar disso, anos depois do surgimento da Aids, ainda recai à ideia de exposição ao vírus o estigma dos “grupos de risco”, na “a ideia arcaica de uma comunidade poluída para a qual a doença parecia uma condenação” (2007, p. 114). Na poesia de Cazusa, o prazer transmuta-se em risco de vida. Para Sontag, o perigo ocorre em via dupla, podendo ser considerado tanto um suicídio, como um assassinato (2007, p.134).

Figura 4: *Maresca se entrega todo destino*. Fotoperformance, 1993. Disponível em: <http://weblogs.clarin.com/data/itinerarte/archives/1993_maresca_Libert_alta.jpg>. Acesso em 16 abr. 2016.



Liliana Maresca criou uma fotoperformance, meio recorrente em sua carreira, na qual se dizia estar disponível “a todo destino” e foi publicada como anúncio da revista *El Libertino* com seu telefone pessoal para contato. As quatorze fotos nas quais se oferece, são de uma sensualidade irônica, o texto do anúncio enfatiza que a escultora é *dona de seu corpo* acima de tudo. Apesar de haver forte relação simbólica entre o amor e a morte nas imagens poéticas das obras sobre o HIV, especialmente nas duas últimas décadas do século XX, o trabalho de Maresca é paradigmático. O sarcasmo ululante nos permite desvelar uma marca ainda mais secular de exploração histórica e radical: a que recai sobre todos os corpos femininos. O que salta aos olhos são as questões que a artista antecipava, muito antes de virar modinha e

demonstrava a possibilidade de resistir aos estigmas direcionados aos soropositivos que geralmente delineavam uma sentença de morte física, social e política à pessoa.

Outro trabalho em sintonia com as posteriores teorizações ditas *quir*, foi feito em 1983, quando Maresca realizou uma série de fotoperformances registradas por Marcos López na casa da artista. Por vezes segurava pedaços de móveis, restos de manequins sobrepostos como máscaras ou próteses. A interação anatômica e as visíveis dissonâncias propõem a ideia de desfragmentação e completude que se sabe finita. Feita para uma exposição chamada *La belleza-fealdad de lo cotidiano*, a obra acerca-se de enunciações normativas da estética do corpo que de forma compulsória remete a uma ficção de femininidade à qual Maresca nunca se ajustou. A

imagem oscila entre o dadaísmo de Man Ray e a um devir pós-humano, um androide de um futuro periférico e precário.

Figura 5: <http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/06/Liliana-Maresca-con-sus-obras-1983-in-collaborazione-con-Marcos-Lopez-2.jpg>



PEITOS

Num verão tropical, uma brisa úmida e o som da bossa irradiavam o frescor do sonho de uma democracia depois de duros anos de chumbo no Brasil. Dentre as “garotas de Ipanema”, uma estava tão feliz e livre que quis sentir a brisa também em seus seios, afinal, somos um país sensual, jovem e livre. Pouco tempo depois, mais de cem homens ofendidos com o gesto da garota, arremessaram contra ela, latas cheias de areia e cerveja. Alegrementemente, os “meninos do Rio” cantaram uma canção de Chico Buarque para a musa agredida: “Joga pedra na Geni, joga bosta na Geni”. Poucas semanas após a agressão, em resposta ao ato, um grupo de artistas organizou um protesto poético em prol do *topless* e

da nudez, afinal, o sol é para todos. Este fato que nos parece atual ocorrera em fevereiro de 1980¹³ e até hoje os mamilos femininos permanecem enclausurados nas praias do Brasil, de preferência sem que se manifestem em relevos provocantes.

Mais de meio século depois, os seios de outra mulher, ou como dito por ela mesma, mulher de peito e de pau, desafiou a constituição brasileira na Marcha das Vadias¹⁴ de 2013. Foi nas mesmas areias douradas de Ipanema que Indianara Siqueira¹⁵ desfilou sem camisa, com seus seios fartos e abundantes à mostra, de braços abertos para uma sociedade que se mostra, cada vez mais conservadora. Indianara não recebeu pedras, nem latas de cerveja, mas foi imediatamente presa por policiais militares sob a acusação de atentado ao pudor. Após recompor seu descabelo, junto a um advogado, colocou a seguinte questão: uma vez sendo um homem, poderia, por lei, mostrar o peito, destacando que para a justiça, o gênero importa: homens e mulheres não são iguais. De outro modo, considerada como mulher, e culpada pelo despudoramento, a decisão judicial abriria

¹³ O grupo que organizou a reação à agressão ao *topless*, era o coletivo de artistas cariocas GANG. A ação foi denominada “Topless Literário” e dois anos depois organizaram as ações como “Pelo strip-tease da arte”. As ações do grupo também ficaram conhecidas como “Arte Pornô”.

¹⁴ “Vadia”, assim como “travesti” ou mesmo “queer”, são originalmente adjetivos depreciativos, cujos nomes foram e são ressignificados e apropriados como expressão de luta e resistência contra a normatização de gêneros e corpos. A Marcha das Vadias começou em Toronto, Canadá, em 2011 e reverberou em vários locais do globo, repetindo anualmente também em vários estados brasileiros.

¹⁵ Este é o nome social usado por Indianara. Por não ter feito a transgenitalização, a lei brasileira não permite que o nome seja alterado.

jurisprudência para que outras travestis e transexuais pudessem modificar também seus nomes civis sem passar pelos processos médicos exigidos pela lei, entre eles a cirurgia de redesignação sexual. De qualquer modo, manter-se-ia a distinção entre os homens e mulheres diante da lei. O processo foi considerado pela juíza “muito complicado” e arquivado. Indianara repetiu o ato pouco tempo depois e, após ser presa novamente, não foi julgada e foi liberada. Mas Indianara quer ser julgada.

A ação problematiza as questões de gênero e dos corpos em diversos aspectos: social, médico, político e jurídico. Seu corpo ontologicamente desviado nos permite ver,

coberto ou não, o que é silenciado nos corpos binários, o que não é dito, mas se mantém alicerce de toda organização social vigente: o patriarcado e a normatização disciplinar dos corpos. A recusa da justiça brasileira em julgar o caso, obscurece ainda mais a discussão e distancia a sociedade de uma discussão madura sobre a questão do gênero. A imagem de uma mulher com pênis é tão chocante quanto a de qualquer mulher que mostre seus seios. Seu caso pode tanto abrir a jurisprudência para facilitar a troca de nome civil para pessoas transexuais, como também para permitir que a igualdade jurídica abarque todos os corpos.

Figura 6 - Indianara Siqueira, *Marcha das Vadias*, 2013. Disponível em: <<http://iconoclastia.org/wp-content/uploads/2013/06/trava.jpg>>. Acesso em 16 abr. 2016.



No mesmo ano em que apedrejaram a “Geni” de Ipanema, um grupo de jornalistas, críticos e escritores brasileiros, como João Antônio Mascarenhas, Aguinaldo Silva e João Silvério Trevisan, se juntaram para formar o jornal “Lampião”, que logo em seguida se tornou “Lampião da Esquina”. Naquele vento leve que insinuava novos tempos de liberdade, distribuía-se o primeiro jornal *gay* brasileiro. Ainda que composto apenas por homens cisgêneros¹⁶, o jornal abordava temas relacionados às diversidades sexuais, como religião, questões de raça e classe social, entre outros que carregam no âmago as marcas do machismo. Durante os anos de ditadura no Brasil, a violência de gênero foi praticada, não somente pelos torturadores que representavam o Estado¹⁷, mas também dentro da própria esquerda, onde se repetiam os mecanismos discriminatórios e opressivos que existiam na sociedade. Depois de um hiato enorme, em que a liberdade de imprensa foi ocupada menos pela luta por direitos que por entretenimentos variados, hoje reverberam publicações feministas, transfeministas, *queer*, especialmente nos meios digitais, que permitem trocas de informações descentralizadas.

O grupo que organizou a reação à agressão ao topless de 1980 foi o coletivo de artistas cariocas GANG. A ação foi denominada “Topless Literário” e dois anos depois

organizaram as ações como “Pelo strip-tease da arte” durante a qual caminharam pelo Posto 9 em Ipanema, completamente nus, com palavras de ordem que exaltavam a pornografia e a liberdade dos corpos, numa celebração aos 60 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. O grupo não chegou a ser preso como Indianara, o que é sintomático se pensarmos que, naquele ano, ainda não estávamos oficialmente vivendo um estado democrático de direito como em tese vivemos agora. Os trabalhos da GANG integram um conjunto que a arte brasileira passou a chamar “Arte Pornô”. Seus textos eram explicitamente sexuais, no entanto o repertório se mantinha restrito ao binarismo de gênero e às práticas normativas do sexo. Tendo em vista o aumento recente das forças conservadoras, especialmente ligadas à determinadas crenças religiosas, a cada dia a nudez torna-se mais transgressora.

ONDAS

Os trabalhos apresentados em ordem cronológica refletem as demandas das agendas políticas das lutas feministas e relativas às questões de gênero em cada época. As relações da maternidade e dos direitos trabalhistas carregam até hoje grandes marcas das forças do patriarcado. Desde as primeiras imagens do período escravagista brasileiro, as negras escravas, amas de leite eram retratadas anonimamente: os pintores, em grande parte, registravam apenas os pequenos bebês senhores, cujos descendentes modernos bravejam por defender a disparidade salarial entre os gêneros em decorrência da maternidade e contra as políticas de cotas.

¹⁶ Termo utilizado para se referir ao indivíduo que se identifica com o gênero biológico designado ao nascer.

¹⁷ O capítulo 10 do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade brasileira trata das questões de gênero e das crianças e adolescentes que foram diretamente e indiretamente afetadas pela violência nos equipamentos do Estado.

Apesar de todas as conquistas históricas das mulheres, as complexas engrenagens dos mecanismos de opressão patriarcais, permeiam até mesmo as ilustrações das teorias *quir*, do debate¹⁸ e dos espaços de protagonismos que se propõe desafiar os paradigmas socialmente impostos. A ruptura necessária para novas formulações requer uma quebra na estrutura de certos postulados nos quais essas engrenagens ainda se apoiam.

A experiência das ditaduras latino-americanas, somada à maneira com a qual o capitalismo se desenvolveu nesses locais, naturalizou formas de violência simbólicas que afetam igualmente as culturas e as subjetividades diversas. Nas palavras de Mignolo,

Opressão e negação são dois aspectos da lógica da colonialidade. O primeiro opera na ação do indivíduo sobre o outro, em relações desiguais de poder. O segundo recai sobre os indivíduos, na maneira em que negam o que no fundo sabem. (GOMES et al., 2014. p.36).

Essa lógica estrutural permanece na medida da acomodação e se enfraquece na medida em que fortalecemos a memória.

REFERÊNCIAS:

GÓMEZ, P.P. et. al. **Arte e estética em la encrucijada descolonial II**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

CAMNITZER, L. **Didática de la liberación: Arte Conceptualista Latinoamericana**. Buenos Aires: Centro Cultural de España, 2008.

KRISTEVA, J. **Los poderes de la perversión**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores AS, 1988.

SONTAG, S. **Doença como metáfora**, AIDS e suas metáforas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, J. **Ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOUZA, S.A.N. **Mulheres, arte e domesticidade: entre a arte feminista e o Dicionário do Lar**. Dissertação. UFMG. Belo Horizonte, 2012.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório**, v. I, dez. 2014. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2016.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, **Perder la forma humana: Una imagen símica de los años ochenta en América Latina**. Madrid, 2013, 284p. Catálogo de Exposição. 25 out. 2012-11 mar. 2013. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

CASTILHO, E. A; SZWARCOWALD C.L. Estimativas da mortalidade infantil no Brasil, década de oitenta: proposta de procedimento metodológico. **Rev. Saúde Pública**, São Paulo, v.29, n.6. 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-89101995000600006>. Acesso em: 16 abr. 2016.

LEAL, M.C.; SZWARCOWALD C.L. Evolução da mortalidade neonatal no Estado do Rio de Janeiro, Brasil, de 1979 a 1993. 1 - Análise por grupo etário segundo região de residência. **Rev. Saúde Pública**, São Paulo, v.30, n.5, out. 1996. Disponível em: <http://www.scielosp.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-89101996000500002>. Acesso em: 16 abr. 2016.

PORTAL BRASIL. **ONU: Brasil cumpre meta de redução da mortalidade infantil**. Disponível

¹⁸ Devidamente espetacularizado e capitalizado.

em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/09/onu-brasil-cumpre-meta-de-reducao-da-mortalidade-infantil>. Acesso em: 16 abr. 2016.

ARCHIVOS EN USO. < http://archivosenuso.org/cada/accion#para_no_morir_de_hambre_en_el_arte>. Acesso em: 16 abr. 2016.

CENTRO CULTURAL RECOLETA. < http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/05_crono_1980_1.php>. Acesso em: 16 abr. 2016.

Recebido para publicação em 27 mar. 2017.

Aceito para publicação em 30 set. 2017.