

Oh, I Love Brazilian Women!

FROM IRACEMA TO THE GIRL FROM IPANEMA

The first chords of the famous song set the scene: on a sandy beach, a beautiful woman parades her sweet swinging stride on her way to the sea. Although “The Girl from Ipanema” did not establish the cliché of the Brazilian woman, its success helped spread a certain image of Brazil. The associations about Brazilian womens’ sensuality vary from intriguing to reproachable according to the woman or the interest of the interlocutor. The 12 artworks gathered in this exhibition defy such stereotypes and open a door to the multiplicity of lived realities in a country as vast as Brazil.

The fantasy that Brazil’s territories and women are ideal for exploitation has been promoted across 20th century tourism industries and in a 2019 speech by President Jair Bolsonaro (“whoever wants to come here and have sex with a woman, be my guest”). It’s a concept that derives from and perpetuates a brutal process of colonization. The objectification and obliteration of Indigenous peoples is not exclusive to Brazil, but here it has left indelible marks; centuries later, the struggle for land ownership continues among Indigenous citizens. The artwork *Indiogene*, *Indigente*, *Indigen-a-te* by **Arissana Pataxó** sheds light on how colonialism’s “civilizing” mission dehumanized the Indigenous communities, often classifying them as hypersexual and savage. Brazilian philosopher Sueli Carneiro summarizes the impact of this period, claiming that colonial sexual violence is the “cement” of the racial and gendered hierarchies which have formed Brazilian society.¹

Shortly after the arrival of the Europeans and the subsequent decimation of the Native peoples, the largest human trafficking operation in the Americas began; between the 16th and 19th centuries, almost 5 million



Milena Paulina, *O Grito*, 2018, Inkjet printing on cotton paper, 27.5 x 39.4 in

Africans were forcibly removed from their homelands to be commercialized, enslaved, and brutally assaulted. African women and their Brazilian descendants were – and are – primary victims of that violence. Great efforts have been made to assert the myth that the horrors which took place between masters and enslaved people were consensual, resulting in a “racial democracy” where White, Black and Mixed-race people in Brazil coexist in harmony and without racism. In truth, if we are a blended society, it is because of the rape of Black women in a system dominated by elite White men.

In this country there is an ongoing project of racial whitening and genocide of Black people, which is exemplified by the increase in HIV among that population. In her performance *Cura*, **Micaela Cyrino** focuses on prejudice and the search for the cure—not for the disease caused by the virus, but for the stigma related to it and the fact, neglected by the state, that the Black community suffers the highest number of AIDS-related deaths in Brazil.

Still, there are even more harmful stereotypes of Black Brazilian women that stem directly from the country’s history of slavery. For example, the abominable concept of “export-quality mixed-race women” is rampant across both foreign and local imaginaries. Whenever they reveal their bodies, as when performing in events such as the Carnival (a cultural expression often reduced to the folkloric image of half-naked dancing women), Black women are interpellated “not only as sexual objects, but as concrete evidence of the ‘Brazilian racial democracy.’”² **Brenda Nicole**’s painting, *Volume 7*, features a person dancing to funk and punk music with words – some of them obscene – scrawled in the background. Discussions of sexually-explicit lyrics and choreographies often question the presence of misogyny: debating whether cultural expressions like Carnival and funk music liberate women through facilitating personal expression, or objectify them.

DOMINATED NATURE

While both traumatic episodes – colonization and slavery – forged the trope of the sensual and promiscuous Brazilian woman, they also illustrate the Marxist notion of history as a process of objectification or domination of nature. The role of women in the reproduction process (and their exclusion from the production processes) acknowledged us – and persecuted us – for our unique relationship with magic and nature, something “central to women’s subsequent objectification and conquest by men.”³ This thought permeates *Alfabeto Cibernético* by **Fernanda Sternieri**, a tapestry in which she elaborates on who we were before language and, therefore, before objectification. Through this traditionally-female artform, the artist presents a contemporary inversion, focusing on how cybernetic vocabulary resembles guttural, pre-lingual sounds, such as “kkkk” to express laughter.

PROCURO-ME



Lenora de Barros, *Procuro-me / Procura-se (Wanted / Wanted By Myself)*, 2002, Sticker on mirror, frame and posters on newsprint paper, Dimensions variable

Of course, the phenomenon of objectification is not exclusive to Brazil, and the scapegoating of women, that they are to blame for all evil, has been going on at least since Eve and her apple. The installation *W97M/MELISSA*, by **Vitória Cribb**, recalls the 1990s, when e-mail accounts belonging mostly to White men – global executives – were easy targets for “Melissa”: a computer virus disguised as a stripper that, with a suggestive message, spread like wildfire by enticing men. Cribb reminds us that Melissa is a Pandora of the digital world, and that the avatar of the lascivious, conniving woman continues to be reproduced.

CONTROLLING IMAGES

American sociologist Patricia Hill Collins’ concept of “controlling images” might be one of the keys to understanding the formation of the stereotype of Brazilian women – particularly in relation to Black women, and Latina women to a lesser extent. Since the authority to define social values is an important tool of power, the purpose of stereotypes is often the maintenance of control and oppression. When objectifying, men immediately place themselves as subjects, while women become the Other (to Simone de Beauvoir, “the second sex”). In this case, a clearly masculine and Eurocentric subject creates an objectified stereotype which allows him to control narratives around certain bodies and blame the victims: if Brazilian women are perceived as sensual, it is presumed that their bodies are available. Therefore, by this faulty logic, the violence suffered by women is their own doing.

National identity can be fragile in countries that have been colonized, which facilitates the application and solidification of a controlling image. A considerable part of such populations do not know their heritage: few Black people have information about their ancestors, and while White women often mention their European ancestry they are never considered as such in Europe. Brazilian women, in general, also struggle to identify as Latinas—possibly because they do not share the Spanish language with the majority of their neighbors. **Lenora de Barros**’ work, *Procuro-me / Procura-se (Wanted / Wanted By Myself)* deals with the permanent search for an externally-validated identity. In *The Water Fountain*, **June Canedo de Souza**, a Brazilian artist living in the USA for over 20 years, responds to the loss of identity after traumatizing events, such as sexual harassment, a violent household, and the hardships of immigration. Canedo’s performance brings to light the fatigue imposed by these situations.

If violence is inscribed within the image-creation of Brazilian women, it also represents its worst consequences. Brazil is among the countries with the highest rates of rape and murder of women; the macabre scenery where this is most frequent is in the home itself. Red shoes, held by a chain, read “stay at home” – a phrase repeated to exhaustion during the pandemic lockdown – composing *There’s no place like home*, by **Camilla D’Anunziata**. The Covid-19 pandemic resulted in an increase in domestic violence rates across the country. To many women, home is not a safe haven.

The streets also pose significant risks, especially to vulnerable LGBTQIA+ communities. Lesbians, for example, suffer the violence and fetishization of their sexuality. In the performance *Cadê minhas irmãs?* (*Where are my sisters?*) **Benedita Arcoverde** reacts to the hideous data revealing Brazil as the nation where the most transgender people are murdered. Relatedly, Brazil is also the world’s largest consumer of pornographic videos with transsexual themes, making evident the close relationship between the bodily objectification and violence.

The situation of Brazilian women abroad is not any better. The digital photograph *Our Bodies, Ourselves*, derives from the indignation felt by artist **Juliana Manara** in response to the statistics showing that 4 out of 5 Brazilian women living in London fall victim to domestic violence. Controlling the bodies and the narratives of women is an effective form of maintaining their oppression. Not by coincidence, the phrase “I love Brazilian women” is uncomfortable for many of us, something corroborated by the neon sculpture *Brazil*, by **Santarosa Barreto**. Although apparently affectionate, this claim casts exoticized assumptions upon its subjects, and in effect corroborates Collins’ concept of controlling images.

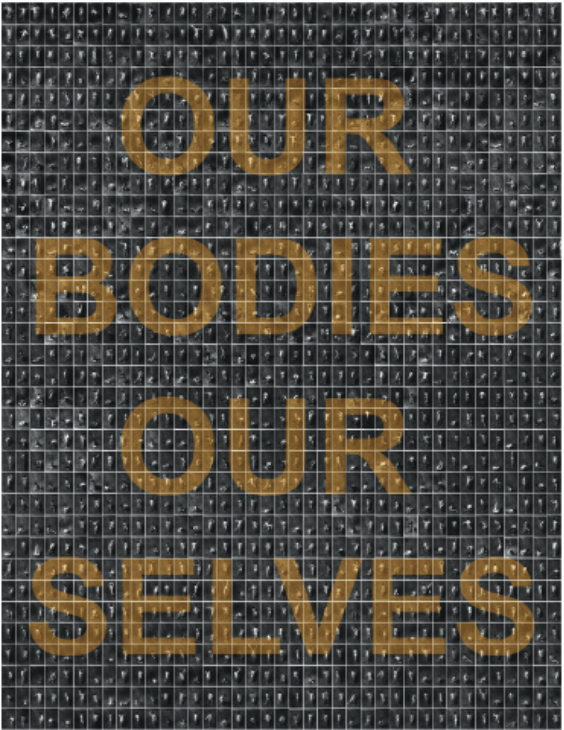
The internet is an open field for the dissemination of these images; simultaneously, it enables new depictions. Social media is, for those who venture to stand up to trolls and censorship, an opportunity to break away from the traditional figures of magazine covers. **Milena Paulina** photographed hundreds of fat women who radically challenge the standard of erotic nudity. *O Grito* is the creation of a new identity, contemplating a range of people who had never seen themselves represented within the aesthetic ideal. Nevertheless, even algorithms reproduce controlling images: the artist’s Instagram account is frequently censored.

Through the collection of these 12 works, *Oh, I Love Brazilian Women!* offers another perspective on the disparate experiences and identities of Brazilian women. With optimism, these works can represent a step forward in terms of freedom, the torch that we – and only we – carry in our hands.

Luiza Testa

© apexart 2022

Oh, I Love Brazilian Women! is an apexart Open Call Exhibition.



Juliana Manara, *Our Bodies, Ourselves*, 2021, Archival pigment print on Hahnemuhle Pearl paper 51.2 x 39.4 in

DE IRACEMA À GAROTA DE IPANEMA

Bastam os primeiros acordes da famosa canção para que se desenhe a cena: em uma praia de areias claras, uma mulher estonteante desfila seu doce balanço, a caminho do mar. Embora *Garota de Ipanema* não tenha instituído o clichê da mulher brasileira, seu sucesso ajudou a difundir determinada imagem do Brasil. A expectativa sobre a sensualidade da mulher brasileira varia, rapidamente, de instigante a reprovável de acordo com a mulher e com o interesse do interlocutor. As doze obras reunidas nesta exposição desafiam este estereótipo e abrem uma porta para a multiplicidade de realidades vividas em um país vasto como o Brasil.

A fantasia do Brasil como país cujo território e cujas mulheres podem ser explorados foi impulsionada por propagandas incentivando o turismo durante a segunda metade do século XX e por falas como a do presidente Jair Bolsonaro em 2019 (“quem quiser vir aqui fazer sexo com uma mulher, fique à vontade”). Esta ideia reitera um brutal processo de colonização. A objetificação e o apagamento das populações indígenas não são exclusivos do Brasil, mas deixou ali marcas indelévels: séculos depois, indígenas seguem lutando pelo direito à terra. A obra *Indiogene*, *Indigente*, *Indigen-a-te* de **Arissana Pataxó** joga luz sobre um processo de colonização que, sob o pretexto da “civilização”, fez desumanizar indígenas e classificá-los como hipersexualizados e selvagens. A filósofa brasileira Sueli Carneiro resume o impacto deste período na formação do Brasil afirmando que a violência sexual colonial é “o ‘cimento’ de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades”¹.

Pouco tempo após a chegada dos europeus e a subsequente dizimação dos povos indígenas, teve início a maior operação de tráfico humano das Américas: entre os séculos XVI e XIX, quase cinco milhões de africanos foram extirpados de sua terra para serem comercializados, escravizados e brutalmente agredidos. As mulheres africanas e suas descendentes brasileiras foram – e são - vítimas desta violência de forma particular. Há um grande esforço para fazer crer que os horrores sucedidos entre Casa Grande e Senzala tivessem resultado na “democracia racial”, o mito de que a população miscigenada seria fruto de relacionamentos inter-raciais consentidos. Assim, a convivência entre brancos, pretos e mestiços no Brasil seria harmoniosa e o racismo, não praticado. A verdade é que, se somos uma sociedade misturada, isto decorreu do estupro de mulheres negras por uma elite branca dominante.

Existe, até hoje no país, um projeto de embranquecimento da população e genocídio de negros, exemplificado no avanço do HIV sobretudo entre este grupo. Em sua performance *Cura*, **Micaela Cyrino** trata do preconceito e da busca pela cura, não apenas para a doença causada pelo vírus, mas para o estigma e o fato, negligenciado

pelo Estado, de que a população negra é a que mais morre de doenças relacionadas à AIDS.

Há ainda muitas outras instâncias de sofrimento para mulheres negras no Brasil em relação a estereótipos que decorrem diretamente do processo de escravização. Por exemplo, o abominável conceito de “mulata tipo exportação”, presente tanto no imaginário gringo como no endêmico. Ao revelarem seus corpos, sobretudo por meio da dança em eventos como o Carnaval, mulheres negras são apresentadas “não só como objetos sexuais mas como provas concretas da ‘democracia racial’ brasileira”². A obra de **Brenda Nicole**, *Volume 7*, traz uma personagem dançando ao som do funk e do punk com palavras – algumas obscenas – ao fundo. Uma das muitas discussões emergentes das letras e dança com teor sexual refere-se à misoginia: afinal, expressões culturais como o carnaval e o funk liberam as mulheres para que se expressem da forma como quiserem ou objetificam seu corpo?

NATUREZA DOMINADA

Se estes dois episódios traumáticos – colonização e escravidão – forjaram o estereótipo da mulher brasileira sensual e promiscua, ilustram também a noção marxista de História como o processo de objetificação ou domínio da natureza. A relação das mulheres com o processo reprodutivo (e sua exclusão do processo produtivo) fez com que fôssemos reconhecidas – e perseguidas – pela ligação singular com a magia e a natureza, algo “fundamental para a objetificação e a conquista das mulheres pelos homens”³. Esta reflexão está presente no *Alfabeto Cibernético* de **Fernanda Sternieri**, em que a artista se debruça sobre quem éramos antes da linguagem e, portanto, antes da objetificação. Suas tapeçarias aludem aos ofícios têxteis, tradicionalmente femininos. Em uma inversão contemporânea, o vocabulário cibernético lembra grunhidos, como “kkkkk” expressando o riso.

Evidentemente, o fenômeno de objetificação não é exclusivo do Brasil. A culpabilização da mulher, responsável por todos os males, já aparece em Eva e sua maçã. A instalação *W97M/MELISSA*, de **Vitória Cribb**, nos transporta aos anos 1990, quando contas de e-mail pertenciam, majoritariamente, a homens brancos – altos executivos –, alvos fáceis para Melissa, vírus de computador disfarçado de *stripper* que, trazendo uma mensagem sugestiva, espalhou-se facilmente ao instigar os homens. Melissa é uma Pandora do mundo digital, prova de que o avatar da mulher lasciva e calculista segue sendo reproduzido.

IMAGENS DE CONTROLE

Uma das chaves para compreendermos a concretização do estereótipo da mulher brasileira está no conceito de “imagens de controle”, desenvolvido pela socióloga



Micaela Cyrino, *Cura*, 2015, Video recording of performance, 4:42 min.

estadunidense Patricia Hill Collins mais especificamente em relação às mulheres negras – embora afirme que as latinas também estejam sujeitas, em menor escala. Dado que a autoridade para definir valores sociais é uma importante ferramenta de poder, é frequente que estereótipos tenham como objetivo a manutenção do controle e da opressão. Ao objetificar, os homens imediatamente colocam-se como sujeitos enquanto as mulheres tornam-se o Outro (para Simone de Beauvoir, o “segundo sexo”). Neste caso específico, o sujeito, nitidamente masculino e eurocêntrico, cria um estereótipo objetificado que lhe permite controlar a narrativa acerca de determinados corpos e responsabilizar as vítimas: se a mulher brasileira é sensual, presume-se que seu corpo está disponível. Logo, de acordo com esta lógica falaciosa, o fato de ser violentada é culpa dela. A mulher brasileira negra, relegada aos papéis ora de “mulata tipo exportação”, ora de “empregada doméstica”, é objeto de tripla discriminação, como lembra Lélia González.

A identidade nacional pode ser frágil em países onde houve colonização, o que favorece a solidificação da imagem de controle. Grande parte da população desconhece sua ancestralidade: poucas mulheres negras têm informação sobre seus antepassados; as mulheres brancas costumam mencionar sua ascendência europeia, mas nunca são recebidas como tal na Europa. A brasileira, no geral, tem dificuldade de identificar-se como latina – possivelmente por não compartilhar a língua espanhola com a imensa maioria de seus vizinhos. A obra de **Lenora de Barros**, *Procu-ro-me / Procura-se (Wanted / Wanted By Myself)* versa sobre a permanente busca por uma identidade ou validação a partir do olhar externo. Na performance *The Water Fountain*, **June Canedo de Souza**, brasileira radicada nos EUA há mais de vinte anos, responde à perda de identidade após eventos traumáticos como assédio sexual, um lar violento e as agruras da imigração. A performance traz à tona o esgotamento imposto por estas situações.

Se a violência está na gênese da imagem atribuída à mulher brasileira, ela também se coloca como sua pior

consequência. O Brasil está entre os países que mais estupra e mata mulheres; o cenário macabro onde isso frequentemente ocorre é a própria casa. Os sapatos vermelhos presos por uma corrente onde lemos “fica em casa” – frase proferida à exaustão na fase de isolamento pela pandemia de Covid-19 – compõem *There’s no place like home*, de **Camilla D’Anunziata**. Durante esse período, aumentaram os atendimentos por violência doméstica no país. Para muitas mulheres, o lar não é um porto seguro.

Se a casa não garante segurança, tampouco a rua traz proteção. A população LGBTQIA+ é extremamente vulnerável. Mulheres lésbicas sofrem duplamente com a violência e a fetichização de sua sexualidade. Na performance *Cadê minhas irmãs?*, **Benedita Arcoverde** reage ao hediondo dado que mostra o Brasil como o país que mais mata pessoas transgênero em números



Brenda Nicole, *Volume 7*, 2020, Acrylic, spray, oily pastel and enamel paint on canvas, 67 x 39.3 in (detail)

absolutos, embora figure também como o que mais busca vídeos pornográficos com temática transexual, evidenciando a relação íntima entre objetificação do corpo e violência.

A conjuntura das mulheres brasileiras fora do país não é melhor: a fotografia digital *Our Bodies, Ourselves* nasceu da indignação de **Juliana Manara** diante da estatística que mostra que quatro em cada cinco mulheres brasileiras morando em Londres sofreram violência doméstica. Controlar o corpo e a narrativa da mulher é uma forma eficaz de manter sua opressão. Não à toa, a frase “eu amo as mulheres brasileiras” é recebida de forma incômoda por muitas de nós, algo ratificado na escultura em neon *Brazil*, de **Santarosa Barreto**. Embora aparentemente afetuosa, esta afirmação está imbuída de preconceito e corrobora com o conceito de Hills Collins sobre imagens de controle.

A internet é um campo aberto para a disseminação de tais imagens, à medida que também enseja novas representações: as redes sociais são, para quem se aventura a enfrentar os *haters* e a censura, uma oportunidade de romper com as tradicionais figuras das capas de revistas. **Milena Paulina** fotografou dezenas de mulheres gordas que desafiam o padrão da nudez erotizada. *O Grito* é a criação de uma nova identidade contemplando uma gama de pessoas que nunca se viram refletidas no ideal estético. Entretanto, até algoritmos reproduzem imagens de controle: a conta da artista no Instagram é rotineiramente censurada.

Por meio da reunião de doze obras, *Oh, I Love Brazilian Women!* oferece outra perspectiva sobre as diversas experiências e identidades das mulheres brasileiras. Com otimismo, este conjunto de trabalhos pode representar um passo no sentido da liberdade, uma chama que nós – e apenas nós – mesmas carregamos.

Luiza Testa
© apexart 2022

- Sueli Carneiro, “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero,” in *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* ed. Heloisa Buarque de Hollanda (Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019), 313.
- Lélia Gonzalez, *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaíos, Intervenções e Diálogos* (Rio Janeiro: Zahar, 2020) 59.
- Patricia Hill Collins, *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*, trans. Jamille Pinheiro Dias, 1st ed., (São Paulo: Boitempo Editorial, 2019).

Opening Reception: January 14, 6pm - 8pm
291 Church Street
New York, NY 10013

apexart

291 church street new york, ny 10013
t: 212.431.5270

info@apexart.org www.apexart.org

apexart is a 501(c)(3), not-for-profit organization and does not engage in sales or sales-related activities.

apexart is a registered trademark.

apexart’s program supporters past and present include the Milton and Sally Avery Arts Foundation, the Kettering Family Foundation, the Buhl Foundation, Bloomberg Philanthropies, Spencer Brownstone, the Kenneth A. Cowin Foundation, Epstein Teicher Philanthropies, The Greenwich Collection Ltd., William Talbott Hillman Foundation/Affirmation Arts Fund, the Fifth Floor Foundation, the Consulate General of Israel in New York, The Puffin Foundation, the Trust for Mutual Understanding, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, and public funds from the New York City Department of Cultural Affairs in partnership with the City Council. Creative Engagement, supported by New York State Council on the Arts with the support of Governor Andrew Cuomo and the New York State Legislature administered by LMCC, as well as the New York State Council on the Arts with the support of Governor Andrew M. Cuomo and the New York State Legislature.

You can support what we do at apexart.org/support.php

apexart © 2022

ISBN: 978-1-946416-42-1

cover image: Camilla D’Anunziata, *There’s no place like home*, 2020, imitation leather, rubber, cold day, 13.8 x 9.84 in

Benedita Arcoverde
Santarosa Barreto
Lenora de Barros
June Canedo de Souza
Vitória Cribb
Micaela Cyrino

Camilla D’Anunziata
Brenda Nicole
Juliana Manara
Arissana Pataxó
Milena Paulina
Fernanda Sternieri

Oh, I Love Brazilian Women!

curated by Luiza Testa

January 14 - March 12, 2022



apexart - nyc