

E a mulher se fez pintura: a ima(r)gem feminina no mundo das artes, invertendo o olhar.

Tatyana Gonçalves Arruda

Orientação Professora Doutora Cristina Ferreira

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas
Artes da Universidade do Porto em Artes Plásticas

Porto, 2021

Dedico esta tese a todas as mulheres que sofreram algum tipo de violência nessa pandemia.

Às que já tiveram a coragem de enfrentar e deram voz às suas histórias... Mas, principalmente, àquelas que ainda vivem no meio desta mediocridade acreditando que tudo irá mudar um dia!

Um muito obrigada...

Agradecimentos

Este não foi um trabalho que realizei sozinha, pelo contrário, ao longo desta investigação tive a possibilidade e a sorte de ter sido auxiliada e encorajada por muitas mulheres.

A Cristina Ferreira, por ter aceito meu projeto de mestrado e pelos caminhos em que me encorajou e acompanhou me dando disponibilidade e por tudo aquilo que empreendeu no sentido de ser possível.

Às mulheres da minha vida, minha vó Ana, minha mãe Ester, minha irmã Taíssa e minha amiga de vida Pedrina, que sempre me apoiaram e me ensinaram a encarar a vida com perspectivas, mas que sempre acreditaram em mim e me apoiaram nas minhas decisões mesmo que isso implicasse uma maior ausência da minha parte.

Não poderia deixar de agradecer nesta caminhada que também pude contar com a amizade da Gláucia que com suas palavras animadoras e otimistas me encorajaram nos momentos em que as dúvidas, preocupações, desânimo e o cansaço batiam.

A todas, um sincero muito obrigada!

(...) as mulheres, em primeiro lugar, são vistas, descritas e representadas pelos homens. Trata-se em seguida de imaginar as mulheres através desses depoimentos. Isso implica um trabalho de análise crítica e desobstrução da linguagem e das imagens, que faz parte dos métodos atuais de decifração dos discursos e dos quais a história das mulheres é parte integrante nos mais alto ponto. Ela serve-se dos mais contemporâneos materiais e instrumentos para atender a suas próprias necessidades.
(Michelle Perrot)

Resumo

Considerando o ponto de vista dos comportamentos sexistas do qual o feminismo ainda é alvo e as reações misóginas que tentam minimizar a luta pela sua emancipação política, ética e social, apresentados no discurso da perpetuação de sua representação, é de grande urgência entender o feminismo e sua contribuição para os fazeres artísticos das mulheres.

Analisaremos como as linguagens das artes plásticas, pintura e fotografia são promovidas, transformam a imagem das mulheres, desde como se produzem e como se consomem, passando por distintos processos de alienação, transformação e significação. A maneira como iconografias contribuem e dialogam é sistematicamente alicerçada sobre aspectos problematizados da violência contra as mulheres.

É nesse sentido que o artigo é uma contribuição historiográfica para o campo das artes visuais contemporâneas, por meio de estudos e registro de imagens femininas, nos levando à reflexão de como nos situamos, trazendo para o debate o impacto do poder hipnótico da dominação patriarcal que se impõe através de uma violência simbólica às mulheres através das imagens.

Como conclusão, apresentarei como os processos de resistência constituídos por feministas são fundamentais para a construção de mudanças sociais eficazes para a alteração da conservação da violência e do panorama de desigualdade que vivenciamos nas sociedades contemporâneas, e o desejo de uma reapropriação a partir do controle de suas próprias imagens estereotipadas e a recuperação da estética e ética da sua existência.

Palavras-Chave: imagens estereotipadas, imagens de controle, iconografia, mulheres, feminismo, artes visuais.

Abstract

Considering the point of view of sexist behaviors of which feminism is still a target and the misogynist reactions that try to minimize the fight for its political, ethical and social emancipation, presented in the discourse of the perpetuation of its representation, it is of great urgency to understand feminism and its contribution to the artistic doings of women.

We will analyze how the languages of fine arts, painting and photography are promoted, transform the image of women, from how they are produced and how they are consumed, going through distinct processes of alienation, transformation and signification. The way iconographies contribute and dialogue is systematically grounded on problematized aspects of violence against women.

It is in this sense that the article is a historiographical contribution to the field of contemporary visual arts, through the study and registration of female images, leading us to reflect on how we situate ourselves, bringing to the debate the impact of the hypnotic power of patriarchal domination that imposes itself through symbolic violence to women through images.

As a conclusion, I will present how the resistance processes constituted by feminists are fundamental for the construction of effective social changes for the alteration of the conservation of violence and the panorama of inequality that we experience in contemporary societies, and the desire for a re-appropriation from the control of their own stereotyped images and the recovery of the aesthetics and ethics of their existence.

Key words: stereotyped images, control images, iconography, women, feminism, visual arts.

Índice

INTRODUÇÃO	11
a) Questão de investigação e objetivos	11
b) Metodologia	13
c) Motivação e objeto de estudo	14
1. A IMA(R)GEM FEMININA NO MUNDO DAS ARTES COMO DOMINAÇÃO PATRIARCAL	18
1.1. Antecedentes de uma Imagem - Evas e Pandoras	21
1.2. A personificação das Bruxas	26
1.3. A domesticação e aprisionamento	30
1.3. Histerias vinculada às imagens	36
1.4. Tiranias das identidades coloniais	41
1.5. Contemporaneidade e a continuação do Male Gaze	45
2. A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES SURGIDA ATRAVÉS DAS ICONOGRAFIAS	48
2.1. Domesticação da Imagem em Pierre Bourdieu	50
2.2. O corpo violentado fora do quadro	52
2.2.1. Violências cotidianas invisíveis	55
2.3. Linguagem sexista e suas consequência nas Artes	56
2.3.1. Consequência nas Artes Contemporâneas	60
3. REAPROPRIAÇÃO DAS PRÓPRIAS IMAGENS E SUA RECUPERAÇÃO ESTÉTICA E ÉTICA	62
3.1. Os movimentos feministas	63
3.2. Female Gaze	67
3.3. Artistas Feministas Contemporâneas	69
3.3.1. Beth Moysés	70
3.3.2. Rosana Paulino	71
3.3.3. Vanessa Beecroft	73
3.3.4. Paula Rego	74
3.3.5. Ghada Amer	76
3.3.6. Nalini Malani	77
3.3.7. Martha Rosler	78
3.3.8. Teresa Serrano	80
3.3.9. Louise Bourgeois	81

3.3.10. Adrian Piper	82
3.3.11. Nancy Spero	84
3.3.12. Annette Messager	85
3.3.13. Laurie Simmons	86

4. TRABALHO PRÁTICO	88
----------------------------	-----------

CONCLUSÃO	96
------------------	-----------

BIBLIOGRAFIA	99
---------------------	-----------

BIBLIOGRAFIA ONLINE	104
----------------------------	------------

Índice de figuras

Fig. 1 - John Collier, Lilith, 1889, oil on canvas, 194×104 cm.	22
Fig. 2 - Titian, A Queda do Homem, 1550, óleo sobre tela, 240x186cm.....	23
Fig. 3 - Cornelis Cornelisz van Haarlem, Adão e Eva, 1622, óleo sobre tela, 273x220cm.	23
Fig. 4 - Michelangelo Buonarroti, Criação de Eva, com quatro Ignudi, 1510, Teto da Capela Sistina, 4.023x1.340cm.	24
Fig. 5 - Benjamin West, A Expulsão de Adão e Eva do Paraíso de Benjamin West, 1791, óleo sobre tela, 186.8x278.1cm.	24
Fig. 6 - Hendrik Goltzius, Hermes apresenta Pandora ao rei Epimeteu, 1611, óleo sobre tela, 181x 256.8cm.	25
Fig. 7 - Thomas Benjamin Kennington, Pandora, 1908, óleo sobre tela, 166.3x113cm.	25
Fig. 8 - John William Waterhouse, O Círculo Mágico, 1886, óleo sobre tela, 83×127cm	27
Fig. 9 - Henry Fuseli, A Bruxa da Noite que visita as bruxas da Lapônia, 1796, óleo sobre tela, 101.6x126.4cm	28
Fig. 10 - Francisco de Goya, Sabá das Bruxas, 1797-1798, óleo sobre tela, 44x31cm.....	28
Fig. 11 - Frans Francken, A cozinha das bruxas, 1606, óleo sobre tela, 54.5 x 66.5 cm	28
Fig. 12 - (French School), Uma bruxa com chifres, s/data (séc. XIII), óleo sobre tela.	30
Fig. 13 - Hooch Pieter, Suckling Mother and maid, 1670/75, óleo sobre tela, 64x76cm	33
Fig. 14 - Peter Vilhelm, Cantinhos de limpeza para meninas, 1892, óleo sobre tela, 66x51.5cm ..	33
Fig. 15 - Henri, Rolla, 1878, óleo sobre tela, 175x220cm	34
Fig. 16 - Ticiano, The Venus of Urbino, 1534, óleo sobre tela, 119.20x165.50cm	34
Fig. 17 - Édouard Manet, Olympia, 1863, óleo sobre tela, 130x190cm	34
Fig. 18 - Tony Robert-Fleury, Pinel - médecin en chef de la Salpêtrière en 1795, 1876, óleo sobre tela, 114,2×162cm	38
Fig. 19 - Pierre Aristide André Brouillet, Une leçon clinique à la Salpêtrière, 1887, óleo sobre tela, 290×430cm	38
Fig. 20 - Iconografia Fotográfica da Salpêtrière	40
Fig. 21 - Iconografia Fotográfica da Salpêtrière	40
Fig. 22 - Paul Gauguin, Are You Jealous?, 1892, óleo sobre tela, 66x89 cm.....	43
Fig. 23 - Paul Gauguin, Spirit of the Dead Watching, 1892, óleo sobre tela, 116.05x134.62cm....	43

Fig. 24 - Henri Matisse, The Black Shawl, 1917, óleo sobre tela, 139.7 x 102.2 cm	44
Fig. 25 - Henri Matisse, Spirit of the Dead Watching, 1923, óleo sobre tela, 116 x134 cm	44
Fig. 26 - Jean-uste-Dominique Ingres, La Grande Odalisque, 1814, óleo sobre tela, 91x162cm .44	
Fig. 27 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, Odalisque with a Slave, 1839, óleo sobre tela, 72.1 x 100.3 cm	44
Fig. 28 - Jacques Monory, Monophonie 6, 2004, óleo sobre tela, 150 x 156cm	47
Fig. 29 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, Odalisque with a Slave, 1839, óleo sobre tela, 72.1x100.3cm.....	47
Fig. 30 - Pablo Picasso, O sonho, 1932, óleo sobre tela, 130x97cm	58
Fig. 31 - Lucian Freud, Naked Portrait, 1972/73, óleo sobre tela, 61x61cm.....	60
Fig. 32 - Lucian Freud, Girl with a White Dog, 1950/51, óleo sobre tela, 76x101cm.....	60
Fig. 33 - Beth Moyses, Reconstruindo Sonhos, 2014, Mãos Bordadas para a performance.	71
Fig. 34 - Rosana Paulino, Bastidores, 1997, Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30cm diâmetro.....	71
Fig. 35 - Rosana Paulino, Assentamento, 2013, impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura e bordado, Dimensão variável.....	73
Fig. 36 - Vanessa Beecroft, Garota sobre fundo branco, 2018, pintura a óleo e carvão vegetal, 214x183cm.....	74
Fig. 37 - Paula Rego, Mulher-Cão, 1994, pastel seco sobre tela, 120x160cm	75
Fig. 38 - Ghada Amer, Você meu amor, 2011, acrílico, bordado e meio de gel sobre tela, 500x650cm.....	76
Fig. 39 - Nalini Malani, Mulheres das árvores I, 2003, Aquarela sobre papel, 35.9x26.9cm	78
Fig. 40 - Martha Rosler, Semiotics of the Kitchen: An Audition, 2011, cor e som, 9:44 min.	80
Fig. 41 - Teresa Serrano, Glass Ceiling: Stories on Human Rights, 2008, p&b e som, 2:11 min....	81
Fig. 42 - Louise Bourgeois, Mulher Casa, 1947, óleo sobre tela, 91.50x35.50 cm.....	81
Fig. 43 - Adrian Piper, Políticos Autobiográficos #1, 1979.	84
Fig. 44 - Nancy Spero, Thou Shalt Not Kill, placa VI do portfólio Os Dez Mandamentos, 1987, Litografia e tipografia, 60.1x45.3cm	85
Fig. 45 - Annette Messager, Útero-dedo médio, 2017, Tecido, papel machê, tinta e corda, 80x80x13 cm	86
Fig. 46 - Laurie Simmons, A boneca do amor/Dia 27/Dia 1 (Novo em caixa),.....	87

INTRODUÇÃO

*"Não há nada que diferencia a mulher do homem, a não ser pelo fato de termos a
tornado como mais frágeis."
Platão*

a) Questão de investigação e objetivos

A construção social de atributos ou papéis associados do que é ser homem ou mulher é aprendido, internalizado e normatizado por meio de estruturas sociais e culturais, com base nas experiências e mensagens simbólicas ao longo da vida.¹ O estigma pode limitar o que é considerado normal ou aceitável e ser usado para impor estereótipos e normas sociais sobre comportamentos apropriados.

Simone de Beauvoir escreveu em seu livro *O segundo sexo*:

Através de cumprimentos e censuras, de imagens e de palavras, ela [a menina] descobre o sentido das palavras "bonita" e "feia"; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser "bonita como uma imagem"; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos. [...] ²

A violência contra as mulheres se manifesta de muitas formas e uma das mais utilizadas é o poder da representação da imagem feminina como manipulação na construção da hierarquia de gênero. Através das imagens padrões, como a de fragilidade, cuidadora do lar, predestinação à maternidade e ao casamento, acaba-se determinando à mulher sua inviabilização nos espaços ligados à produção cultural e ao conhecimento, tornando-a somente um objeto para sempre agradar e satisfazer o homem.

Como propósito principal desta dissertação, pretendo impulsionar uma reflexão (artística) sobre o lugar das imagens, que instrumentalizam e produzem uma cultura política de gênero marcadamente falocêntrica, nos levando sob o poder

¹ 2020 Human Development Perspectives: Tackling Social Norms - A game changer for gender inequality. Retirado de: <http://hdr.undp.org/sites/default/files/hd_perspectives_gsn.pdf>. Acesso em: 16/06/2020.

² Beauvoir, Simone de (1980). *O Segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

hipnótico da dominação patriarcal. Explorando como as iconografias trazem para as mulheres aspectos problematizados, impondo uma violência simbólica na cultura social, no panorama de desigualdade que vivenciamos até o presente momento. E como os processos de resistência constituídos por feministas são fundamentais para a construção de mudanças sociais eficazes para a alteração da conservação da violência.

O certo é que não há como negar que ainda vivemos num mundo machista, no qual mulheres são oprimidas e vivem em desvantagem em relação aos homens em todas as esferas sociais. As imagens são utilizadas como forma de construção social machista, facilitando as necessidades e vontades masculinas, reproduzindo práticas que reiteram processos de alienação e de subalternidade das mulheres.

É nesse sentido que o artigo é uma contribuição para a historiografia no campo das artes visuais contemporânea, por meio de estudos e registros das imagens através da pintura, fotografia e cinema, trazendo para o debate o impacto do poder da dominação patriarcal, como argumenta John Berger:

As imagens que passam por nossos olhos nos afetam e refletem aspectos da sociedade. A percepção de qualquer imagem é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos. Assim, é possível entender que toda imagem incorpora uma forma de ver. Os nus europeus, por exemplo, pintados como se a mulher estivesse a serviço do desejo do espectador (geralmente masculino), pressupõem um relacionamento desigual presente até hoje na nossa cultura, de que homens e mulheres têm presenças sociais diferentes e agem como tal.³

A dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo pretende analisar como os registros das iconografias femininas realizadas por homens manipularam e trouxeram para a argumentação o impacto do poder da dominação patriarcal, fornecendo evidências de como as imagens foram responsáveis por uma violência explícita e ao mesmo tempo ardilosa cometida contra um grupo social historicamente discriminado: as mulheres. O segundo capítulo nos leva à reflexão sobre o impacto de como essas imagens conduziram e serviram de sustento de ordem discursiva do machismo para a discriminação, violência e marginalização da figura da mulher até os dias de hoje. Se esmera descobrir a complexidade do

³ Berger, John (1972). *Modos de Ver*. Lisboa: Antígona.

pensamento sobre como as imagens são construídas para legitimar elementos operacionais de dominação e processos de subalternização sobre as mulheres para o exercício da violência em nossa cultura visual.

A partir daí, o terceiro capítulo procura explorar os desdobramentos e significados da importância que a auto-representação da imagem nas produções de artistas feministas contribuem e servem de instrumento para uma modificação de valores sociais, culturais e morais da mulher dentro da sociedade. Mais precisamente, o capítulo parte da ideia de que as recuperações das imagens pelas artistas feministas servem como instrumento de ordem discursiva para tratar de problemas enfrentados pelo machismo, na tentativa de estabelecer uma nova relação entre os gêneros, na qualidade de sugerir uma nova relação com as imagens femininas. Tal discussão faz-se importante na medida em que as imagens produzidas pelas autoras feministas constitui-se uma compreensão específica sobre a produção da representação do corpo, gênero e sexualidade da própria imagem.

b) Metodologia

A discussão de toda dissertação é em torno de uma visão e análise imagética aos elementos culturais e de estratégias que instituem um jogo de domínio, intrínseco ao assédio moral e sexual sobre as mulheres. As ilustrações aqui presentes servem como apresentação e interpretação das imagens como forma lógica dos textos, uma tradução chamada de intersemiótica. Fazendo uma análise de como ocorre a correlação entre as imagens, como elas vêm sendo contaminadas umas pelas outras, como elas sobrevivem no tempo e qual a relação de poder que exercem sobre as mulheres, em aspectos sociais que movimentam e carregam nas imagens. Por esse motivo, o tema é importante e de difícil análise, embora possa haver resultados divergentes do problema, é possível e necessário compreender as conexões entre imagem e violência.

Na tradução intersemiótica presente no texto artístico da pesquisa, tento reconstituir um ambiente de formas culturais de violência com as quais a narrativa pictórica dialoga. Assim, a transposição traduz em formas visuais o universo

simbólico com as tramas dos símbolos, fragmento, códigos entram em interação e cooperam na tradução das mensagens em jogo.

O objetivo deste artigo é tratar da tradução intersemiótica como forma produtiva na construção de mensagens na comunicação machista de modo a examinar o intercâmbio em que signos cooperam em diferentes níveis. Parte-se do pressuposto de que a tradução não apenas alimenta o processo de construção de mensagens como também que a intersemiose é sua principal aliada.

Tal é a hipótese de fundo da pesquisa que visa a dimensionar o papel da tradução na produção de mensagens nas imagens, particularmente, no enfrentamento dos desafios da comunicação intercultural contemporânea em que a tradução intersemiótica marca sua presença.

c) Motivação e objeto de estudo

O primeiro desafio a que me lancei quando decidi estudar o feminismo foi a escolha de determinadas perspectivas de análise social (o que implica deixar de lado outras tantas possibilidades). Nesse recorte, optei por destacar a representação da imagem da mulher no mundo das artes, mais especificadamente na pintura.

Outro desafio, que me foi caro, foi o de investigar questões relacionadas à problemática das representações simbólicas que refletem no comportamento violento e machista, e como ele está estruturalmente enraizado em nossa cultura, analisando um constructo cultural produzido por homens, eivados de valores ideológicos que demandam reflexão, uma vez que veiculam visões de mundo, condutas e referenciais que poderão ser acatados ou refutados pelo comportamento da sociedade. Nessa perspectiva, o exame de uma obra de arte voltada para representação das mulheres fomenta o levantamento de uma série de questões sobre violência psicológica.

A elaboração dessa dissertação surge bem antes de desenvolvê-lo. Através de leituras feministas, dos papéis que nos colocaram de inferioridade no que se refere ao sexo masculino, desde a história primitiva até os dias de hoje, e de experiências

cotidianas pessoais e de outras mulheres sobre violência psicológica enquanto algo naturalizado culturalmente.

Comparando o início dos movimentos feministas aos dias atuais, percebemos que a sociedade contemporânea ocidental tem dado alguns passos no processo de igualdade entre os gêneros. As vitórias conquistadas pelas mulheres em todas as dimensões da vida social foram adquiridas sempre por meio de muita luta, perseverança e obstinação. Entretanto, essa realidade é algo recente se comparado ao longo período histórico, de quase 200 anos, em que o sexo feminino viveu aprisionado e silenciado sob a dominação masculina, mas que ainda hoje perdura numa sociedade desigual.

A escrita desse artigo se dá no contexto de confinamento social provocado pela COVID-19, que veio exacerbar a disparidade da desigualdade entre os gêneros. António Guterres⁴, na Conferência de Pequim 25.º, sobre os direitos das mulheres, descreveu a pandemia como uma “guerra oculta contra as mulheres” e alertou que, se não forem tomadas medidas de imediato, “COVID-19 pode apagar uma geração de frágeis avanços em direção à igualdade de género”.

O Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento - PNUD⁵, durante o ano de 2020, analisou 75 países e concluiu que as normas sociais podem ser um obstáculo real, mas invisível, aos objetivos de igualdade de género. O artigo sobre o Índice de Normas Sociais e de Género também revelou que nove em cada dez homens têm uma visão preconceituosa sobre as mulheres.

Esse modelo de discriminação também reflete no mundo das artes. Segundo a historiadora de arte Raymonde Moulin⁶, para o ingresso na carreira artística, as mulheres não sofriam discriminação, mas suas chances de sucesso nos mais altos escalões eram muito menores do que para os homens. As mulheres artistas representavam 42% dos artistas com muito pouca visibilidade, 25% com visibilidade

⁴ António Guterres é engenheiro, político e diplomata português que serve como nono secretário-geral da Organização das Nações Unidas desde 2017.

⁵ 2020 HUMAN DEVELOPMENT PERSPECTIVES: TACKLING SOCIAL NORMS - A game changer for gender inequality. Retirado de: <http://hdr.undp.org/sites/default/files/hd_perspectives_gsni.pdf>. Acesso em: 20/08/2020.

⁶ Moulin, Raymonde (2001). *O mercado da arte: Mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Editora Zouk.

média, e apenas 4% dos artistas com grande visibilidade. Aumentando essa desigualdade ainda mais no período da Covid.

A pesquisa aqui desenvolvida também deriva e se preocupa com a existência de muitas atitudes contra o papel da mulher na sociedade para beneficiar sempre o masculino. Além da disparidade salarial e da dificuldade das mulheres em equilibrar vida profissional e vida pessoal, outros fatores explicitam a hierarquia de gênero, como o machismo estrutural da sociedade através do assédio e violência sexual sofridos diariamente por um número crescente de mulheres em diversos ambientes, privando sua dignidade e ameaçando a igualdade de oportunidades, segundo a socióloga Catherine Marry.⁷

Existem mais mulheres do que homens no mundo - 52% da população mundial é feminina, mas os cargos de poder e prestígio são ocupados pelos homens. Quanto mais perto do topo chegamos, menos mulheres encontramos. Às vezes são os detalhes que me incomodam. A questão de gênero, como está estabelecida hoje em dia, é uma grande injustiça. (Chimamanda Ngozi Adichie)⁸

Outro problema de preocupação na análise do objeto em estudo é a ideia errônea de que a participação feminina na sociedade já alcançou a igualdade pretendida em relação ao homem, nomeadamente, no reconhecimento do seu direito ao voto, à vida social, a uma carreira profissional e à liberdade da sua expressão pessoal. O que facilita para que equivocadamente muitas mulheres e homens se conformem com esta ideia e parem de refletir e lutar contra a realidade em que vivemos.

Consciente destas premissas e com interesse em aprofundar a análise sobre teorias e pensamentos artísticos produzidos por feministas, exploro, no desenvolvimento da pesquisa, o potencial das artes visuais como contributo para a investigação em busca de subverter conceitos que insistem em navegar nas águas profundas e calmas da neutralidade, e do excessivo consenso da violência psicológica com que as mulheres convivem. A pandemia também ajudou a perceber

⁷ Marry, C (2008). *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais*. Rio de Janeiro: Editora FGV. p. 401-419.

⁸ Adichie, Chimamanda Ngozi (2020). *Todos devemos ser Feministas*. Alfragide: D.Quixote.

a importância do feminismo e a arte como papel profusor de uma nova visão de mundo igualitário.

No sentido de uma preocupação perante problemas sociais relacionados a realidades de desigualdade de gênero e elevada taxa de violência psicológica, a escolha do tema dessa pesquisa partiu do interesse em compreender quais medidas as artistas feministas utilizam para lutar contra ficções que naturalizam a desigualdade e a discriminação por meio das mais variadas práticas sociais sexistas através das imagens como metáfora de desejo, controle, violação e dominação. O feminismo nas artes surge como contraposição ao sistema sexista, ao mesmo tempo em que se apresenta como estratégia para lidar com a diversidade.

A pesquisa justifica-se, assim, pela atualidade do tema, especialmente no que diz respeito à compreensão de possíveis estratégias democráticas, à necessária ampliação dos debates ligados à teoria feminista, bem como à representatividade feminina, que se mostra imprescindível na luta pela desconstrução das práticas sociais. Assim, o trabalho é concebido como estudo da relação das mulheres com a criação do sistema simbólico, sua exclusão desse processo e seu esforço para reapropriação da imagem abordando a ascensão da consciência feminista.

1. A IMA(R)GEM FEMININA NO MUNDO DAS ARTES COMO DOMINAÇÃO PATRIARCAL

"Ouso dizer que às vezes você se espanta com minha maneira independente de andar pelo mundo como se a natureza me tivesse feito de seu sexo, e não do da pobre Eva. Acredite em mim, querido amigo, a mente não tem sexo, a não ser aquele que o hábito e a educação lhe dão."
Frances Wright, feminista inglesa, em 1822 (Gay, 1995:306)

A necessidade e o desejo de interagir, documentar, analisar e representar visualmente nosso mundo social é atemporal. Uma das formas de alcance para explicar o mundo e o universo, tanto nas idéias morais e religiosas manifestadas na Bíblia quanto na filosofia e na ciência, foi a capacidade de conceituar e criar grandes sistemas de símbolos que refletiam sobre sua própria existência.

Assim, a construção histórica sempre foi descrita por imagens, funcionando como mecanismo de memória social. Os seres humanos criam símbolos, linguagens e sistemas simbólicos para explicar o significado da sua própria existência. Desde a pré-história podemos encontrar os mais variados processos de representação pictórica.

O caráter visual da arte pictórica, especialmente em sociedades com alto índice de analfabetismo, faz das criações artísticas o maior instrumento de aculturação até meados do século XX (López Cao, 2013).⁹

Trata-se da tradução intersemiótica, definida como tradução de um determinado sistema de símbolos para outro sistema semiótico, como ocorrem nas traduções da linguagem verbal para as artes plásticas e visuais. O filósofo americano Noël Carroll define:

[...] Mas o que é o símbolo? O filósofo pragmatista A. C. Pierce definiu o símbolo como um signo «cujo significado especial ou capacidade de representar adequadamente aquilo que se representa reside apenas no facto

⁹ López-Fernández Cao, Marián (2013). *El mundo del arte, la industria cultural y la publicidad desde la perspectiva de género*. Madrid: Tecnos.

de haver um hábito, uma disposição ou outra regra efectiva que faz com que ele seja assim interpretado. [...] ¹⁰

Até o passado mais recente, as imagens eram realizadas por homens, registrando o que era vivenciado e significativo para eles. As mulheres em posição desfavorável foram impedidas da criação de sistemas simbólicos e contribuição com o fazer história, sendo colocadas sob a autoridade masculina. ¹¹

Assim, a cultura social através das imagens produz e distribui mensagens apenas como um registro parcial, uma vez que omite o passado da metade dos seres humanos, manipulando para que o patriarcado regesse o relacionamento entre homens e mulheres. O que as mulheres vivenciariam ficou negligenciado, bem como a interpretação delas foi ignorada. Elas foram excluídas da iniciativa de criar sistemas simbólicos, filosofias, ciências e leis.

O cânone visual ocidental é uma referência muito importante e é definido como uma arte contada de uma só perspectiva, uma perspectiva eurocêntrica e falocêntrica: a história da arte do homem branco ocidental. As representações de gênero atribuídas historicamente à mulher, ao feminino, são tão antigas quanto a própria história da cultura humana, na religião, na filosofia ou na ciência.

Uma forma de ressaltar e colocar em pauta as contradições e necessidades da mulher dentro da sociedade é pôr seu valor histórico. A própria arte fala-nos da visão e das posições a partir das quais vemos e somos vistos. As mulheres são maioria, mas são estruturadas em instituições sociais como se fossem minoria.

E com a tentativa de controle da dominação masculina sobre a figura feminina, os homens utilizaram as imagens para interpretar e incorporar a manutenção da subordinação das mulheres, reforçando sua representação de uma figura submissa, marginalizada, demonizada, e destruindo sua auto-estima. O sistema patriarcal é a ideologia responsável por manter, doutrinar e nos ensinar que as mulheres são naturalmente inferiores, baseando-se em instituições como a família, a religião e as leis, para sustentar a dominação masculina.

¹⁰ Carroll, Noël (2010). *Filosofia da Arte*. Lisboa: Edições Texto & Gráfica. p.51

¹¹ Lerner, Gerda (2019). *A Criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens*. São Paulo: Cultrix. p. 34.

John Berger (1999), por exemplo, argumenta o quanto a representação das mulheres na arte ocidental solidifica uma imagem feminina de passividade, de submissão a um olhar masculino, tanto do artista quanto do espectador preferencial – “os homens atuam e as mulheres aparecem”. Para ele, o protagonista principal dessas obras, um suposto espectador masculino para o qual a obra é endereçada (tanto como espectador como possível comprador), nunca é pintado. A mulher é o motivo principal do nu como gênero da pintura a óleo europeia, mesmo quando o tema a ser representado é uma alegoria ou história mítica.

Mulheres não crescem como elas mesmas, crescem interpretando uma versão criada que sacrifica sua autenticidade para minimizar o preconceito e a humilhação. A tarefa maior durante seu reconhecimento como mulheres é separar quais partes são elas mesmas e quais são as armaduras que são vestidas para proteção. Parte do processo de se tornar mulher, de sobreviver enquanto pessoa, deve encaixar-se em padrões, aprendendo a performar no que o padrão quer dessas mulheres para não serem violentadas.

Várias teóricas feministas argumentam que a mulher representada é objecto do gaze do homem (o sujeito ativo do olhar).¹²

Os discursos ficcionalizados ao redor da figura feminina podem conter mais implicações e resultados invisíveis do que observáveis de violência corporal. Por essa razão, a própria imagem pode ser uma forma diferente de violência, não só física, mas também mental. Vários processos fisiológicos e mentais parecem ser pré-requisitos para o desenho, um deles é o pensamento simbólico.¹³

O visual baseado no contexto psicológico e mental do corpo sexualizado é marcado não apenas como um fato biológico, mas sim como patrimônio sócio-cultural que é formado principalmente pela ocupação da vida cotidiana. Em outras

¹² Laura Mulvey (1975) desenvolveu o conceito de *male gaze* quando, ao fazer a distinção analítica entre emissão e recepção, analisou o espectador ideal, argumentando que as imagens oferecidas por Hollywood tinham o objectivo de fomentar o prazer visual masculino, que ela “interpreta com os paradigmas da psicanálise, incluindo scopophilia e voyeurismo” (Sturken e Cartwright, 2001: 76). O conceito de *gaze* tem, fundamentalmente, a ver com a relação entre o prazer e as imagens. *Male gaze* é aqui desenvolvido no sentido do poder de quem olha e do desapossamento de quem é olhado (*idem*: 76), salientando-se igualmente a dimensão do olhar colonizador. A este propósito, ver também Berger (1972) e ainda Rose (2005).

¹³ Malone, Michel S. (2015). *A guardiã de todas as coisas - Uma história épica e biográfica da memória humana*. São Paulo: Cultrix. p.75.

palavras, a violência relacionada com a sexualização não tem relação apenas sexual ou física, mas também de causa e efeito devastadores mental e psicologicamente.

Assim, vejamos como as imagens colaboram para fixar e produzir a naturalização da representação temática da violência simbólica de submissão das mulheres.

1.1. Antecedentes de uma Imagem - Evas e Pandoras

Uma das formas de analisar o papel das mulheres na história é olharmos a construção sócio-histórica descrita de uma forma gráfica em Gênesis¹⁴, ao dizer que o homem foi criado à sua imagem e semelhança. Na criação do primeiro ser feminino, a criação e a procriação são atribuídas ao Deus onipotente, cujos epítafios “Senhor” e “Rei” o estabelecem como um Deus masculino, já a sexualidade feminina, a não ser para fins de procriação, passa a ser associada ao pecado e ao mal.

A primeira imagem da mulher que surgiu foi Lilith¹⁵, cujas raízes são encontradas na Epopeia de Gilgamesh¹⁶, mas ela também é mencionada na Bíblia e no Talmud¹⁷. Segundo o Talmud, Lilith foi criada por Deus da mesma forma que Adão – exceto que, em vez do barro, as mãos divinas usaram lodo e fezes para moldá-la. No entanto, por causa de atritos com Adão, essa mulher cansou de ser tratada de forma inferior e, rebelando-se, abandonou o Jardim do Éden e passou a viver no Mar Vermelho na figura do demônio.

¹⁴ Gênesis é o primeiro livro tanto da Bíblia Hebraica como da Bíblia cristã, antecede o Livro do Êxodo.

¹⁵ “Lilith é usualmente derivado da palavra Babilônica/Assíria Lilitu ‘um demônio feminino ou um espírito do vento—’ parte de uma tríade mencionada nas invocações mágicas babilônicas. Nas lendas e encantamentos aramaicos, o nome Lilith aparece como um nome para demônios que assombram o homem à noite e foram responsabilizados pela morte súbita do bebê. Lilake em uma inscrição Sumeriana do ano 2000 a.C. que contém a lenda ‘Gilgamesh e o Salgueiro’. É uma demônia vivendo em um tronco de salgueiro vigiado pela deusa Inanna (Anath) em uma margem do Eufrates. A etimologia do hebreu popular parece derivar Lilith de layl, noite, e ela freqüentemente aparece como um monstro noturno peludo no folclore Árabe.” (Graves e Patai, 1983:68).

¹⁶ Epopeia ou Épico de Gilgamés ou Gilgamexe é um antigo poema épico da Mesopotâmia, uma das primeiras obras conhecidas da literatura mundial.

¹⁷ Talmud é uma coletânea de livros sagrados dos judeus, um registro das discussões rabínicas que pertencem à lei, ética, costumes e história do judaísmo, e um texto central para o judaísmo rabínico.

Lilith, por mostrar um modelo de liberdade e independência, logo foi enquadrada no conceito de malígna e perversa. Sua imagem logo foi substituída pela figura da Eva, criada a partir da costela do homem para substituir a figura sombria e outros demônios femininos. Essa remodelação do maldito serve para refletir as visões de cada geração do papel feminino na sociedade.¹⁸

Na pintura, a representação de Lilith pelo pintor John Collier se concentra no lado demoníaco, como uma mulher sedutora e sensual, símbolo da sexualidade. A retratação da serpente é apoiada ao lado sombrio da personagem e serve como uma antinomia de Eva. Em termos de composição, além de Lilith, tudo fica na sombra, que geralmente assume o papel do mal.

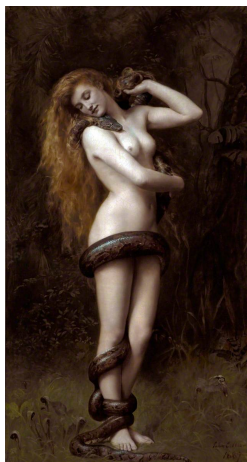


Fig. 1 - **John Collier**, *Lilith*, 1889, óleo sobre tela, 194×104 cm.

A mulher, substituída, passa agora a interpretar a ideia de submissão, dependência, fraqueza, inferioridade e maternidade. As imagens da misoginia destacam a importância e a extensão dessa interpretação peculiar da figura feminina. A ideia da inferioridade feminina foi muito influenciada pela imagem negativa que a tradição judaica havia criado em torno de Eva, um ser pecador, incapaz de resistir à tentação e, por isso, ela precisava da tutela masculina. Pois, convencidos da sua superioridade, desprezavam as mulheres, zombavam do seu sexo, dominavam

¹⁸ Koltuv, Barbara B. (2017). *O livro de Lilith: o Resgate do Lado Sombrio do Feminino Universal*. São Paulo: Ed.Cultrix.

compulsivamente sua conduta arquetipicamente e fomentavam essa imagem da mulher.

A igreja não somente acolhe o olhar sobre o poder masculino sobre a mulher, como também normatiza através de imagens. Isso nos permite afirmar, que há um processo de legitimação social da violência sustentado por uma ideologia e garantido no modo de funcionamento da sociedade. Dessa forma, a segregação das mulheres e suas consequências de longo alcance durante toda história teve sustentação na sua criação feita em Gênesis por meio da construção do olhar.



Fig. 2 - **Titian**, *A Queda do Homem*, 1550, óleo sobre tela, 240x186cm

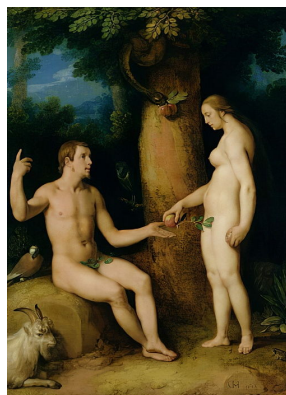


Fig. 3 - **Cornelis Cornelisz van Haarlem**, *Adão e Eva*, 1622, óleo sobre tela, 273x220cm

Para adequar mais compreensivamente nosso olhar e multiplicar esses dogmas, necessitava-se do estímulo de imagens, tendo como referente a “materialidade” do mundo a partir de uma “metafísica” de simbologia divina, conforme a relação entre fontes textuais e a criação de imagens situadas entre a representação pictórica e o que se considerava real.

Com a necessidade de representar visualmente esse ato de ver a criação do mundo, reproduzindo ou mesmo alterando, como também introduzindo uma dimensão conceitual na civilização, coube ao artista a expressão na linguagem pictórica condicionada a satisfazer o imaginário aristocrático e canônico.

[...] Platão julgava que a pintura era exatamente o mesmo que colocar um espelho diante de um objecto. Como o reflexo de um espelho é semelhante ao objecto com que se parece em muitas das suas características visuais, Platão defendia o que aqui chamamos teoria da semelhança. [...]¹⁹



Fig. 4 - **Michelangelo Buonarroti**, *Criação de Eva*, com quatro *Ignudi*, 1510, Teto da Capela Sistina, 4.023x1.340cm



Fig. 5 - **Benjamin West**, *A Expulsão de Adão e Eva do Paraíso* de Benjamin West, 1791, óleo sobre tela, 186.8x278.1cm

Os artistas da época ofereceram representações nefastas para propagar a idéia de desserviço da mulher, sem perceber que ao mesmo tempo destacavam seus medos e desejos. Assim, a figura da Eva representada pictoricamente serviu como reforço no papel secundário da mulher no mundo e ao mesmo tempo trouxe a imagem de mulher fatal.

A arte é um reflexo da sociedade e mostra a mudança de valores. A sexualidade feminina se torna o símbolo da fraqueza e a origem do mal, a do perigo carnal e espiritual. O duplo imaginário feminino é um enigma que perdura no inconsciente e que muitas vezes se manifesta como um pesadelo.

Na Grécia Antiga, o mal personificado em forma de uma bela mulher, por exemplo, vem através do poeta Hesíodo, que revela o mito de Pandora. Zeus²⁰

¹⁹ Carrol, Noëll (2010). *Filosofia da Arte*. Lisboa: Edições Texto & Gráfica, Lda. p.49.

²⁰ Apesar de haver presença feminina na mitologia, é importante acentuar que, a deusa que representa a inteligência surgiu da cabeça de Zeus. Isto demonstra a visão de que o pensamento e a inteligência pertenciam à figura masculina.

presenteava a humanidade com uma virgem esteticamente deslumbrante, uma sedutora irresistível, mas sua verdadeira intenção era punir os mortais que haviam sido beneficiados por Prometeu, traidor de Zeus.



Fig. 6 - **Hendrik Goltzius**, *Hermes apresenta Pandora ao rei Epimeteu*, 1611, óleo sobre tela, 181x 256.8cm



Fig. 7 - **Thomas Benjamin Kennington**, *Pandora*, 1908, óleo sobre tela, 166.3x113 cm

De acordo com a narrativa da mitologia grega a raça humana vivia na riqueza, felicidade e paz, não havia pobreza, nem doença, nem velhice e nem dor, a terra produzia tudo que os homens precisavam, sem necessitar de esforço e trabalho. Mas, Pandora, representada por uma mulher, é responsável pela desgraça da humanidade, por ter disseminado o mal no mundo dos mortais porque não soube controlar sua curiosidade.

Toda essa cultura da mulher temperamental e irracional que resulta na catástrofe do mundo, se encontram em vários aspectos e que trazem no inconsciente moldando um pensamento comum: a mulher como grande culpada de tudo, até hoje presente na nossa cultura e em tantas outras.

Artistas como Ticiano Vecellio produziram diversas obras de caráter privado no quattroceto italiano utilizando a temática mitológica do rapto heróico como forma de exemplificar a posição da mulher na sociedade.

Tedeschi²¹ considera que, tanto o discurso de matriz filosófica grega, quanto o da moral cristã medieval são fundamentais para se compreender tais representações construídas ao longo da história sobre o feminino. Os discursos se alinham na representação do feminino como símbolo do mal e como um objeto à mercê e controle do homem.

1.2. A personificação das Bruxas

Nesse contexto, a maldição bíblica de Eva definiria mais do que qualquer coisa o que era a mulher. No auge da Idade Média, a Igreja criava também a Inquisição²², com a universidade exclusivamente masculina, preparando o terreno institucional, mas sobretudo ideológico e o desejo do controle no exercido pela disputa de poder.

Dessa forma, criaram a imagem das bruxas, que nada mais eram do que as “médicas”, sacerdotisas dos pobres, mas também eram as mulheres que tiveram a sexualidade livre, ou seja, as bruxas são as mulheres que não se adequaram às normas sociais e incomodavam os dogmas da Igreja.²³



Fig. 8 - **John William Waterhouse**, *O Círculo Mágico*, 1886, óleo sobre tela, 83×127 cm

²¹ Tedeschi, Losandro Antonio (2008). *História das mulheres e as representações do feminino*. Campinas: Curt Nimuendajú. p.144.

²² Inquisição eram instituições dentro do sistema jurídico da Igreja Católica Romana cujo objetivo era combater a heresia, blasfêmia, bruxaria e costumes considerados desviantes. Violência, tortura, ou a simples ameaça da sua aplicação, foram usadas pela Inquisição para extrair confissões dos hereges.

²³ Anchieta, Isabelle (2020). *Imagens da Mulher no Ocidente*. São Paulo: edUsp.

A doutrina da Igreja afirma que homens e mulheres foram criados de forma significativamente diferentes, e apenas os homens poderiam fazer a mediação entre o divino. A mulher era filha e herdeira direta de Eva, a fonte do pecado original e um instrumento de tentações diabólicas, uma das piores heresias. Às mulheres, por essa razão, era negado o igual acesso ao aprendizado e, conseqüentemente, a capacidade de interpretar o sistema de crenças religiosas.²⁴

O simbolismo da ideia do que era ser uma bruxa está alegoricamente explicito na pintura de Waterhouse, pois vemos uma mulher criando uma poção em uma caldeira enquanto traça um círculo de fogo ao seu redor e na outra mão segura uma foice dourada, na presença de alguns corvos, de um sapo e outros elementos nos dão pistas sobre várias ordens secretas.

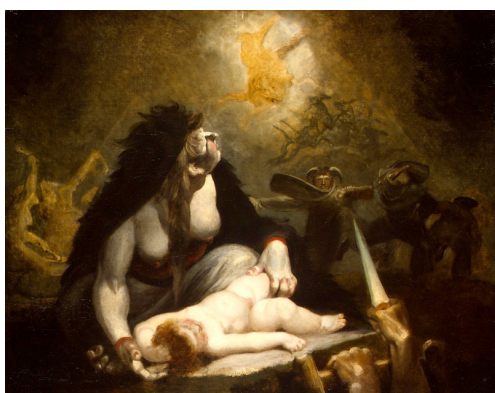


Fig. 9 - **Henry Fuseli**, *A Bruxa da Noite que visita as bruxas da Lapônia*, 1796, óleo sobre tela, 101.6x126.4cm



Fig. 10 - **Francisco de Goya**, *Sabá das Bruxas*, 1797/98, óleo sobre tela, 44x31cm

A pintura de Henry Fuseli, ilustra uma representação de Hécate, rainha das bruxas, que na cena está prestes a sacrificar uma criança. Acreditava-se que esta senhora cavalgava no ar à noite, e era associada a pesadelos²⁵. Já na tela "Sabá das

²⁴ Lerner, Gerda (2019). *A criação do patriarcado - História da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: cultrix.

²⁵ Iborio, Esteban (2018). *La bruja de la noche visitando las brujas de Lapônia*. Retirado de: <<https://historia-arte.com/obras/la-bruja-de-la-noche-visitando-las-brujas-de-laponia>>. Acesso em: 06/07/2020.

Bruxas”, representado por Goya, mostra um ritual de aquelarre²⁶, em que bruxas anciãs e novas se alimentavam de crianças, e o próprio simbolismo do demônio apresenta-se ao centro da composição.

As obras enfatizam os ideais de Santo Agostinho de Hipona e São Tomás de Aquino, representantes da Igreja, sobre a ideia de que as mulheres poderiam ter relações sexuais com o diabo, tanto por prazer quanto para gerar novos demônios.²⁷ Assim, por conta de seu caráter maligno, a mulher deveria ser disciplinada ou até mesmo sacrificada, pelas normas da Lei Canônica. O pensamento religioso desenvolveu uma forte misoginia estrutural, encontrando-se, assim, uma religião masculinizada ao extremo, tanto do ponto de vista teológico quanto institucional.



Fig. 11 - **Frans Francken**, *A cozinha das bruxas*, 1606, óleo sobre tela, 54.5x66.5cm

A constante repetição dessas imagens denegridas reforçava as bases da polarização da imagem feminina que modelariam não apenas mentalidades e gostos, mas muito concretamente todo o aparato jurídico, político, econômico e médico, justificando a subsequente exclusão das mulheres dos lugares de poder.

²⁶ Aquelarre, também conhecido como Sabá das Bruxas ou Sábado das Bruxas é uma reunião daqueles que praticam bruxaria e outros ritos associados.

²⁷ Júnior, Hilário Franco; Cardini, Franco (2010). *Os três dedos de Adão: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Edusp.

Portanto, a Igreja Católica criou um corpus teórico por meio das expressões pictóricas com grande carga visual e simbólica, facilitando a internalização de alguns discursos, legitimando a violência contra as mulheres, causando terror, perseguição e a condenação à morte. As imagens visuais trouxeram o mesmo poder das imagens mentais.

O patrocínio das imagens tem uma relação direta com disputas sociais por reconhecimento. Essa desvaliação simbólica das mulheres em relação à divindade torna-se uma das metáforas fundamentais da civilização ocidental.

A partir disso, as mulheres ficavam conhecendo as suas novas obrigações sociais e as punições caso não cumprissem. A caracterização da bruxa foi criada para que o resto das mulheres se enquadrassem nesses novos moldes sociais e, de fato, muitas mulheres aprenderam a lição. À medida que as caças às bruxas avançaram, as mulheres tiveram que aceitar a liderança dos homens e a citação da condição e lugar da mulher designada no mundo.

O retrato de Katharina Guldenmann sem autor conhecido (fig. 12) representa a mãe de Kepler encarcerada por feitiçaria que foi executada na fogueira acusada de bruxaria em 1620, após decisão de Lutherus Einhorn, um magistrado da Alemanha, que na época lançou uma série de julgamentos de bruxas.²⁸



Fig. 12 - **(French School)**, *Uma bruxa com chifres*, s/data
(séc. XIII), óleo sobre tela.

²⁸ Connor, James A. (2004). *Kepler's Witch: An Astronomer's Discovery of Cosmic Order Amid Religious War*. San Francisco: Harper.

O rebaixamentos sucessivos da condições feminina em todos os âmbitos da vida social, política, econômica e cultural foram agravados ao longo dos séculos posteriores à Idade Média. Ao longo de três séculos, milhares de mulheres se tornaram a personificação do “inimigo no meio de nós” e do mal absoluto.

Como os artistas eram os produtores de imagens sobre bruxas e conviviam entre esse público controlador, conseqüentemente, as suas obras, mesmo que de maneira implícita e discreta, fomentaram a misoginia, principalmente por estarem envolvidos nesse debate sobre a crise na crença cristã.²⁹

Mais do que isso, esses artistas precursores da imagem da bruxa, segundo Linda Hults, serviram-se desse mito, que utiliza a figura feminina associada a uma natureza perigosa e descomedida, a fim de desenvolverem suas faculdades da imaginação e trazer para seus trabalhos o máximo de suas habilidades. “As imagens da bruxaria participam do relacionamento duplamente antifeminista e recíproco da criatividade artística masculina e o mal feminino.”³⁰

1.3.A domesticação e aprisionamento

A perseguição das bruxas, na verdade, preparou o terreno para o confinamento das mulheres ao trabalho doméstico não remunerado. Foi isso que legitimou a subordinação das mulheres aos homens dentro e fora da família. As mulheres passam, desse modo, a ser um recurso permanentemente explorado.

As mulheres ficaram excluídas entre si com sua retirada do meio público e sua restrição para o meio privado de forma manipulada e forçada. Sua tirada de um lugar independente e a transformação em mulheres dependentes, por si só, já é considerado um processo violento. Pois, além de terem sido retiradas do seu lugar social e econômico, também gerou-se um sentimento psicológico de desvalorização

²⁹ Hults, Linda C. (2011). *The Witch as Muse : Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press. p. 26.

³⁰ Ibidem, p.26 “*Witchcraft images participate in the doubly antifeminist, reciprocal relationship of male artistic creativity and feminine evil*”.

das mulheres, que passaram a ser enxergadas pelas comunidades como pessoas inúteis.

Viver uma vida inteiramente privada significava, acima de tudo, estar privada de coisas essenciais a uma vida verdadeiramente humana: estar privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação “objetiva” com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida.³¹

A desvalorização simbólica das mulheres em relação à divindade tornou-se uma das metáforas fundamentais da civilização ocidental. A outra metáfora fundamental é oferecida pela filosofia de Aristóteles, que pressupôs e admitiu que as mulheres eram incompletas e defeituosas, uma espécie totalmente diferente da do homem³². Segundo a visão de Aristóteles, a mulher é mais frágil, chora com mais frequência, é mais apta à inveja, a lamentações, à injúria, tem menos pudor e não é confiável; o homem é naturalmente mais inteligente e mais racional. Logo, um trabalho físico, que depende do corpo, pouco qualificado e pouco mecanizado, escravo de paixões e desejos, é perfeitamente atribuído à mulher, que é naturalmente inferior e melhor quando domesticada pelo homem.³³

O papel exercido pelas mulheres gregas e romanas se assemelhava ao dos escravos, uma vez que realizavam tão somente atividades manuais, que, na visão do homem livre, não tinham grande valor. As mulheres nessa sociedade eram proibidas também de utilizarem transportes públicos e obrigadas a se locomoverem a pé.

É com a criação desses dois constructos metafóricos que se estabelecem os alicerces dos sistemas de símbolos da civilização ocidental, instituindo com firmeza o patriarcado como realidade e como ideologia. E o sacramento do matrimônio destaca-se como uma das principais fontes de interesse para representar as ações e questões de obrigações do feminino, sob o discurso distorcido biologicamente de

³¹ Arendt, Hannah (2010). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 71.

³² Lerner, Gerda (2019). *A Criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens*. São Paulo: Cultrix. p. 44

³³ Tedeschi, Losandro Antonio (2008). *História das mulheres e as representações do feminino*. Campinas: Curt Nimuendajú. p.144.

natureza, impondo como natural que as capacidades reprodutivas e de cuidado estejam sob a responsabilidade da mulher.

A dona-de-casa se tornaria a base de um conceito de feminilidade e que deveria se tornar a definição do valor real do que é ser uma mulher. Impondo uma imagem moralizante, doce, cuidadora do lar e instrumental para reprodução, tendo como base principal o sentido de que cumpre excelentemente as funções da família. O ambiente “natural” era exclusivamente o lar, onde deveria gerar e educar seus filhos, devendo ser submissas ao seu cônjuge, prestando-lhe total fidelidade.

A mulher domesticada passar a ser uma mão de obra explorada fundamental na vida das sociedades, ao proporcionar seu funcionamento e reprodução, transformando-a num apêndice da casa e do marido, de dedicação e responsabilidade exclusiva na criação dos filhos, e, conseqüentemente, levando a sua retirada dos espaços públicos. Esse discurso ideológico perdura há séculos, o que acentuou a divisão de papéis entre homens e mulheres.



Fig. 13 - **Hooch Pieter**, Suckling Mother and maid, 1670/75, óleo sobre tela, 64x76 cm



Fig. 14 - **Peter Vilhelm**, Cantinhos de limpeza para meninas, 1892, óleo sobre tela, 66x51.5 cm

Assim, imagens, metáforas e símbolos manifestaram de maneira a incorporar as relações patriarcais à civilização ocidental. Na pintura, a imagem da mulher é diversas vezes representada limpando a casa, preparando o jantar e cuidando dos filhos, deixando tudo limpo e impecável para quando seu marido chegar. O artista retrata uma situação fiel do modelo que deveria ser uma mulher-mãe-santa, tendo

como foco conter sexualmente as vontades e as aspirações femininas, para a preservação dos valores impostos pela moral patriarcal.

Em contraste a essa imagem de virtuosidade da “mãe-de-família”, identificada com a moralidade, estava a figura da prostituta, identificada com a imoralidade, construindo uma concepção da mulher permeada por imagens contraditórias. A historiadora Margaret Rago afirmou que o perfil da prostituta foi construído em oposição ao da dona-de-casa e vice-versa. A prostituta, como o estereótipo que deveria ser evitado a todo custo pelas outras mulheres, e a dona-de-casa, como aquilo que a prostituta nunca seria.³⁴

A prostituição não é um problema apenas relativo à condição e à dignidade das mulheres, ela questiona, como refere Nencel, o posicionamento e as práticas da sexualidade masculina, as atitudes e as imagens, os papéis e as representações dos homens acerca da mulher e, sobretudo, os seus estereótipos e preconceitos sexistas.³⁵

A prostituição era considerada um “mal necessário” dentro dessa sociedade de gostos burgueses. Os homens eram desculpabilizados nos seus impulsos, enquanto as mulheres-prostitutas eram estigmatizadas como símbolos de degradação e desmoralização. Segundo Silvia Federici, o sexo só pode surgir como forma reprodutiva a serviço da procriação e da regeneração do trabalhador assalariado masculino, como meio de pacificação e compensação social pela miséria da existência cotidiana.³⁶

Este quadro, intitulado *Rolla*, de 1878, foi inspirado num poema de Alfred Musset que descreve o encontro entre um homem e uma prostituta adolescente, Marie. O realismo da cena – um quarto de hotel, o sexo já consumado, as roupas dela jogadas no chão e seu corpo adormecido e nu sobre a cama sendo observado pelo

³⁴ Rago, Margaret (2008). *Os prazeres da noite*. São Paulo: Paz e Terra.

³⁵ Nencel, Lorraine (1994). *The secrets behind sexual desire: the construction of male sexuality in Lima, Peru*. Etnofor. p.59-75.

³⁶ Federici, Silvia (2018). *O Ponto Zero da Revolução: Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista*. São Paulo: Editora Elefante.

amante. Vemos como o artista traz para a pintura de tema do corpo feminino que revela uma complexidade da intertexto-visualidade.

Grande parte dos primeiros trabalhos de Gervex baseava-se em mitos e histórias, que na maioria das vezes eram apenas uma desculpa para pintar mulheres nuas. *Rolla* não é exceção. Ele foi bem apreciado pelo Salon de Paris, mas eles descartaram a obra *Rolla* com base no fato de ser "imoral". Contudo, o escândalo resultante significava que quando a pintura finalmente foi exibida pouco depois, as multidões se apressaram a vê-la.



Fig. 15 - **Henri Gervex**, *Rolla*, 1878, óleo sobre tela, 175x220 cm

Essa mundivisão patriarcal, reforçada pela ideologia religiosa e a construção das imagens e estereótipos femininos por alguns pintores, explorou, na sua vasta produção, as duas imagens femininas: a da "rainha do lar" e a da "mulher da vida". As iconográficas trazem consigo teorias contextuais específicas, tomando como ponto de partida questões relacionadas à ideologia, à classe, ao gênero, ao colonialismo, etc.

Ticiano produziu diversas obras de caráter privado utilizando a temática mitológica do rapto heróico como forma de exemplificar a posição da mulher na sociedade. A pintura de "A Vênus de Urbino", retrata uma mulher nua refletindo uma figura semelhante a uma deusa. Em Vênus vê-se conceitualmente a propagação no desafio ao patriarcado. Enquanto "Olympia" mostra uma mulher nua que parece

realista e natural. Na década de 1860, Olympia era um nome associado às prostitutas de Paris.

No quadro de Manet, observa-se a empregada de Olympia descrita como uma mulher africana que traz flores para Olympia, provavelmente de um dos clientes regulares, mas ela ignora. Por outro lado, a empregada de Vênus carrega peles no ombro, que poderia ser interpretado como um presente de casamento. O cachorro está deitado perto da perna de Vênus, simbolizando a fidelidade. Em Olympia, o cachorro é substituído por um gato, criatura associada à promiscuidade noturna. Além disso, Olympia retratou a objetificação das mulheres, pintando a prostituição e a mulher escravizada, mesmo a pintura tendo sido criada 15 anos após a abolição da escravidão na França.



Fig. 16 - **Ticiano**, *The Venus of Urbino*, 1534, óleo sobre tela, 119.20x165.50cm



Fig. 17 - **Édouard Manet**, *Olympia*, 1863, óleo sobre tela, 130x190cm

Os problemas de interpretação da representação da mulher na pintura, a partir de uma visão masculina, reproduzem as atitudes sociais referentes às mulheres e ecoam o preconceito preservado em outras fontes históricas, construindo, assim, a imagem da mulher e seus respectivos significados de feminilidade, a da mulher-'puta', vista como objeto de prazer, e a da mulher-esposa-mãe, assumida como figura virtuosa e protetora.

A esta dicotomia de imagens não é estranha a própria concepção dominante nas artes, no sentido de contrapor os códigos dominantes do comportamento feminino, especialmente a elaboração de oposições binárias entre as mulheres, por

um lado, honradas, trabalhadoras, virtuosas, bem comportadas e, por outro lado, degeneradas, indolentes, viciadas, mal comportadas.

Nesta ótica, as imagens podem oferecer um importante testemunho para o trabalho em história. No caso da prostituta e da dona-de-casa, estas se movimentam num campo significacional rico e cheio de metamorfoses, na confluência de várias questões, como a sexualidade, o cuidado de si, o domínio do corpo, a maternidade, entre outros temas que estão no centro dos debates sobre a condição feminina até os dias de hoje, pois, as tarefas domésticas e o cuidado dos filhos ainda continuam sendo responsabilidade quase que exclusivamente da mulher.

1.3. Histerias vinculada às imagens

Com um largo salto histórico e cultural, a violência contra as mulheres não desapareceu com o fim das caças às bruxas, sua domesticação e nem com a denegação da prostituta. Pelo contrário, no auge do movimento eugenista³⁷, a “promiscuidade sexual” feminina foi retratada como doença mental e era punida com internação em hospitais psiquiátricos ou esterilização. Época na qual o monitoramento interno dos corpos femininos adquiriu maior força de uma regra moral.

Mesmo casada, a mulher, durante séculos, sofreu constantemente forte interferência e seguia as normas dos teólogos moralistas. Além disso, a Igreja possuía uma aliança com a medicina, que, de maneira significativa, surtia impactos fortes no domínio do papel social da mulher, se prolongando por séculos até os dias de hoje.

O discurso médico acabava por confirmar superstições mesmo perante fatos científicos contraditórios³⁸, e por isso se parte da descrição do corpo feminino como uma cópia defeituosa do corpo do homem, para a crença de uma natureza frágil

³⁷ Eugenia é um termo criado em 1883 por Francis Galton (1822-1911), significando “bem nascido”. Galton definiu eugenia como “o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente”. O movimento eugenista agia sob a ideia de controle social que pode melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações, seja física ou mentalmente.

³⁸ Berriot-Salvadore, Evelyne (1994). *Un corps, un destin: La femme dans la médecine de la Renaissance*. Paris: Honoré Champion.

sujeita às desordens provenientes dos seus órgãos reprodutivos. O discurso científico legitima o lugar dado à mulher, que é a maternidade. “Em nome de um determinismo natural, o pensamento médico confina então a feminilidade ideal na esfera estreita que a ordem social lhe destina: a mulher, sã e feliz, é a mãe de família, guardiã das virtudes e dos valores eternos”.³⁹

A psicanálise surge trazendo à tona aquilo que sendo considerado escândalo nos comportamentos “atípicos” femininos é assinalado como uma perturbação mental, servindo como um indicador de conturbação da ordem social e, por consequência, o motivo de sua castração, reclusão e exclusão do espaço público, legitimado pela classe médica.

A representação pictórica executada por Tony Robert-Fleury em 1876 nos conta muito sobre o fascínio com o corpo feminino degenerado na França dos anos 1870, e a histeria nessa época era considerada uma epidemia. O quadro é o elo mais claro entre a *Salpêtrière*⁴⁰ no século XVIII e no século XIX, entre o espaço desordenado do asilo e o hospital-escola racional.



Fig. 18 - **Tony Robert-Fleury**, *Pinel - médecin en chef de la Salpêtrière en 1795*, 1876, óleo sobre tela, 114,2×162cm

³⁹ Ibidem p.444.

⁴⁰ O Salpêtrière era originalmente uma fábrica de pólvora, mas, em 1656, sob a direção de Luís XIV, foi convertido em um hospício para mulheres pobres de Paris, como parte do Hospital Geral de Paris. Servia como prisão para prostitutas e local de detenção para mulheres com deficiência de aprendizagem, doenças mentais ou epiléticas.

O médico psicanalista Jean-Martin Charcot trabalhou por anos na La Salpêtrière. Em 1881, conseguiu, com os necessários apoios políticos, fundar a primeira disciplina de doenças nervosas, criando seu próprio conceito neurológico de histeria, ao diferenciá-la da epilepsia. Charcot usou a sugestão hipnótica por meio da qual era possível presentificar o ataque de uma histeria experimental, como também lhe atribuiu identidade visual, teorizando e visualizando a doença tanto em fotografias como em ilustrações. O neurologista tornou-se uma celebridade internacional.⁴¹

O quadro, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (A lição de Charcot), de Brouillet, exposto em 1887, em Paris, interpreta a paciente desfalecida, apoiada pelo médico assistente, enquanto Charcot, ao lado, discorre sobre a sintomatologia histérica, que ele diferenciou de outros quadros neurológicos. A mulher encontra-se com o torso nu, imagem sensual, enquanto os médicos, todos vestidos, assistem à famosa aula, também frequentada por Freud durante a sua estada em Paris em 1885.



Fig. 19 - **Pierre Aristide André Brouillet**, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, óleo sobre tela, 290×430cm

A desordem da cena do pátio, de Robert-Fleury, foi substituída por um clínico discursando sobre hipnose e histeria para um grupo de ouvintes masculinos arrebatados. O espetáculo assustador e lamentável da loucura furiosa tem sempre o

⁴¹ Foucault, Michel (2008). *O nascimento da clínica*. São Paulo: Forense Universitária.

poder de agitar violentamente o coração do público, e a multidão pára diante deste quadro, assim como se reúne na rua quando há um acidente.⁴²

Didi-Huberman, em seu texto “a invenção da histeria”⁴³, procurou estudar no sentido dessa imagética o que viabilizou a emergência desse discurso visual. Para Huberman, o teatro do poder de fabricar as taxonomias⁴⁴ de corpos em sofrimento se expressava por meio do forçar e repetir os sintomas numa espécie de desequilíbrio automimético, em que os pacientes (atrizes) aguardavam o momento tanto de sua encenação para interpretar os sintomas (voltar a padecer) quanto para retornar, depois da crise com hora marcada, a seus estados normais.

Para impor seu ponto de vista, além da representação teatral em sala de aula, Charcot considerava a fotografia um sistema representativo distinto dos demais e reconhecia seu valor de indícios ao autenticar a existência de seu referente, mesmo que fossem necessários recursos cênicos para realizá-la, colocando o corpo feminino em aparatos visuais diante da expectativa de um registro e de um tratamento inventado da histeria e conceituando o grande ataque estético, tomando profunda indagação quanto às condições da criação do departamento de serviço fotográfico da *La Salpêtrière*.

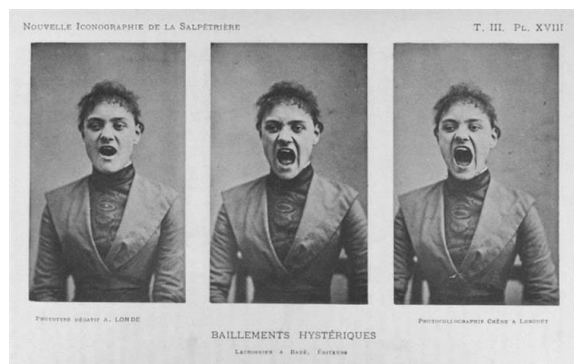


Fig. 20 - Iconografia Fotográfica da Salpêtrière



Fig. 21 - Iconografia Fotográfica da Salpêtrière

⁴² ‘Le spectacle effrayant et lamentable de la folie furieuse a toujours le pouvoir de remuer violemment le coeur du public, et la foule s’arrête devant cette peinture, comme elle s’amasse dans la rue, lorsque arrive un accident’. Retirado de: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2666353821000060>>. Acesso em: 18/08/2020.

⁴³ Didi-Huberman, Georges (2015). *Invenção da histeria - Charcot e a iconografia fotográficas de Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto.

⁴⁴ *Taxonomia* é a disciplina biológica que define os grupos de organismos biológicos com base em características comuns e dá nomes a esses grupos. Retirado de: <<https://dicionario.priberam.org/nosologia>>. Acesso em: 27/08/2020.

As imagens das histerias pertencem, necessariamente, à temporalidade da pose, ou seja, estamos diante do sentido do gesto e da teatralização tanto dos sentimentos quanto da experiência clínica.⁴⁵ Paradigma da pintura em geral e de uma visualidade, Charcot objetivava criar um convincente equivalente visual de uma experiência – experiência clínica para o médico e mística para os artistas. O conceito de loucura mediante a fabricação de imagens tomou proporções gigantescas expondo a mulher à humilhação, bem como colocando-a na marginalidade, constituindo um factor de exclusão social.

Nesse sentido, as imagens das históricas de La Salpêtrière foram resultado da expressão de temporalidade simultânea da dialética de uma estrutura histórica (o corpo para a imagem e para o desejo) e de uma estrutura perversa (o corpo como instrumento para o conhecimento médico).

Para Foucault, a construção dos sujeitos se dá por meio dos discursos que carregam efeitos específicos de poder. As imagens e documentos sobre a produção iconográfica e a prática clínica da Salpêtrière representaram visualidade paradigmática que vai além da que se refere ao teatro, à fotografia e até ao nascimento da clínica, conforme o estabelecido por Foucault.⁴⁶

Pode-se dizer que a sociedade produz imagens, discursos visuais do feminino, seja através de qualquer meio de comunicação, que são reflexos e resultados de uma ideia socialmente enraizada relativa à feminilidade, e essas imagens difundidas de forma massiva produzem e estabelecem modos de pensar o feminino nas sociedades. Na verdade, essas imagens influenciam tanto a auto-concepção feminina, quanto o modo como a sociedade aprende a pensar o que é ser mulher. Isto se dá porque o visual é central na construção da vida social nas sociedades contemporâneas ocidentais, ou seja, as imagens são visões do mundo. Assim, as imagens nos dizem como devemos nos comportar, como devemos tratar a aparência, como devemos esperar ser vistos e principalmente tratados pelos outros.⁴⁷

⁴⁵ Didi-Huberman, Georges (2015). *Invenção da histeria - Charcot e a iconografia fotográficas de Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto.

⁴⁶ Ribeiro, Renato J. (1989) *Recordar Foucault: Os textos do Colóquio Foucault*. São Paulo: Ed. brasiliense.

⁴⁷ Ibidem.

A histeria, por muitos anos, representou diagnóstico de doença atribuída unicamente às mulheres, ligada à ideia de insatisfação sexual, ao descumprimento nos deveres atribuídos ao feminismo, como serem boas donas de casa, cuidar da beleza para conseguir um bom marido, como informa a historiadora Maria Concepta Padovan.⁴⁸

A organização social está baseada na moralidade e religiosidade expressadas através da família. Assim, a loucura foi sendo traçada como a desobediência dos padrões estabelecidos, no que se referia a aspectos físicos (aparência), pensamentos e comportamentos. A problematização voltou-se para a atuação da mulher no meio urbano, tido como “potencial superfície de emergência da loucura”, de forma que a desobediência dos trajetos destinados, numa relação direta com os papéis sociais traçados para elas, fossem associados a uma das formas de loucura da época. A atuação de uma mulher considerada “rebelde” mediante uma ideologia de vida que lhe era imposta e foi tomada como as principais causas de seu internamento, além das formas que a sociedade utilizou para lidar com elas.⁴⁹

A cultura recobre com uma série de valores, na Teoria Genealógica de Michel Foucault, e vê a loucura como algo que não tem “essência” própria, mas um sentido que lhe é conferido por determinados grupos sociais em cada período.

1.4. Tiranias das identidades coloniais

Já foi dito que toda a exclusão pressupõe alguma inclusão. As mulheres deviam seguir certas regras de conduta: ações, palavras, gestos, pensamentos, sentimentos que poderiam ou não realizar. Em contrapartida, aos homens, o mundo a ser conquistado.

Os aspectos do direito colonial através de algumas percepções eurocêntricas naturalizadas influenciaram pinturas oitocentistas. Os homens detendo o monopólio da representação elegeram, na maioria das vezes, as mulheres a um papel de

⁴⁸ Maria Concepta Padovan é doutoranda em História pela Universidade Federal de Pernambuco.

⁴⁹ Padovan, Maria Concepta (2009). “*Demônios da Rua*” e “*Anjos do Lar*”: a Mulher, o Espaço Urbano e a Loucura no Recife das Décadas de 1930-1945. ANPUH - XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772005_77475bfacaaf499d3d85ef1bee5d010d.pdf> Acesso em: 30/08/2020.

passividade, retratando-as como exibicionistas ao seu olhar.⁵⁰ Ao passo que a figura feminina devesse “alimentar um apetite, não ter um próprio”, como apontado por John Berger⁵¹.

O prazer visual é considerado domínio dos homens. De fato, os museus e as galerias de arte do passado refletem, quase em exclusivo, o ponto de vista masculino, estão cheios de nus femininos e quase não se encontra o seu equivalente masculino.

O modernismo na pintura, que significou uma ruptura com padrões técnicos em termos estéticos e formais, não rompeu, no entanto, com a violência do olhar (gaze) masculino e do olhar colonizador. Poder-se-ia mencionar os trabalhos de Gauguin, Matisse, Ingres, entre outros.

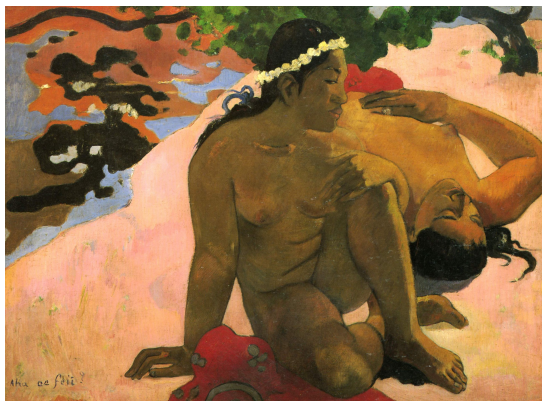


Fig. 22 - **Paul Gauguin**, *Are You Jealous?*, 1892, óleo sobre tela, 66x89cm

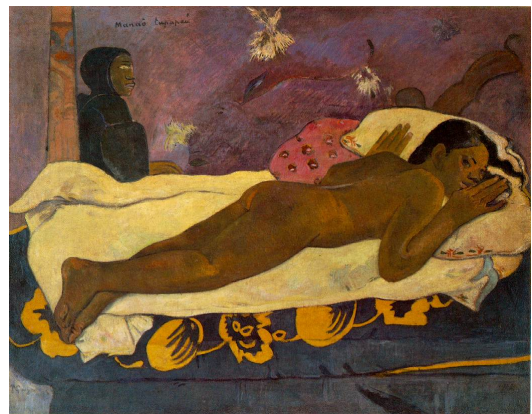


Fig. 23 - **Paul Gauguin**, *Spirit of the Dead Watching*, 1892, óleo sobre tela, 116.05x134.62cm

Ao chegar em uma das ilhas do arquipélago de dominação Francesa em que a capital apresenta-se com uma população colonizada pelos Franceses, Gauguin fez questão de retratar as nativas do Tahiti. É pelo olhar sobre as mulheres que ele revela: “Segundo as regras de estética europeias, no seu todo ela não era muito bonita. Mas era bela. Todos os seus traços ofereciam uma harmonia rafaélica no

⁵⁰ Mulvey, Laura (2019). *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. Londres: Reaktionbooks. p. 14-16.

⁵¹ Berger, John (2018). *Modos de ver*. Lisboa: Ed. Antígona.

ponto de encontro das curvas, e a sua boca tinha sido moldada por um escultor que fala todas as línguas do pensamento e do beijo, da alegria e do sofrimento”.⁵²

No quadro, *Are You Jealous?*, Gauguin se baseou em um episódio da vida real durante sua estadia no Tahiti, que ele descreveu mais tarde no diário *Noa Noa*⁵³: “Na praia duas irmãs estão deitadas depois do banho, nas graciosas poses de animais descansando; elas falam do amor de ontem e das conquistas de amanhã. A lembrança as faz brigar: “O quê? Você está com ciúmes?”. Gauguin intitulou o quadro em língua taitiana, “Aha Oe Feii?”, no canto inferior esquerdo da tela.

Os quadros das “*odalisças*” de Matisse detalham suas viagens às colônias então francesas no norte da África, mas “onde todos os artistas brancos se reúnem em busca de aventura, experiência, para fazer arte em lugares agora abertos aos europeus”⁵⁴, olhando para a violência subjacente de tais imagens e representações. Se desenvolve o esforço colonial em todo o corpo feminino, escondendo esteticamente a violência logo abaixo da superfície.

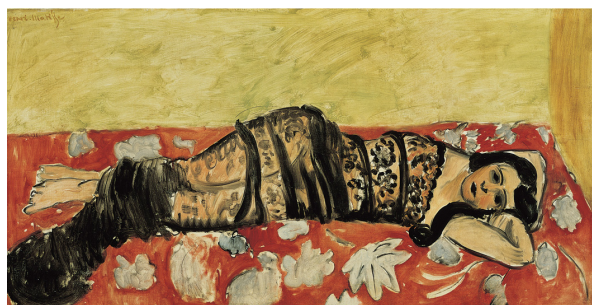


Fig. 24 - **Henri Matisse**, *The Black Shawl*, 1917, óleo sobre tela, 139.7x102.2cm



Fig. 25 - **Henri Matisse**, *Spirit of the Dead Watching*, 1923/24, óleo sobre tela, 116.05x134.62cm

⁵² Gauguin, Paul (2004) *Noa Noa Voyage de Tahiti*. Lisboa: Assírio & Alvim.

⁵³ Ibidem p. 41.

⁵⁴ Caldwell, Ellen C. (2018). *The Colonialist Gaze of Matisse's Odalisques*. Retirado de: <<https://daily.jstor.org/the-colonialist-gaze-of-matisse-odalisques/>>. Acesso em: 15/10/2020.

A pintura explora fantasias sexualizadas de mulheres em locais estrangeiros, mas também convida os telespectadores a terem prazer nesses desejos. Assim, repetidamente, Matisse proclama a “arte como um espaço de calma e beleza - uma poltrona para um homem de negócios cansado”⁵⁵. No mundo da arte, para significar simplesmente “uma figura feminina nua reclinada”, o fetiche, sinal do movimento do flâneur.

Na mente de um espectador francês do início do século XIX, o tipo de pessoa para quem esta imagem foi feita, as odaliscas teriam evocado o ideal da serventia da mulher escrava do harém. Nesse contexto, Ingres, apesar de nunca ter viajado ao Oriente, inspirou-se em relatos de viajantes e outras imagens, expostas em livros e diários⁵⁶, daí os traços ocidentais da modelo e a ausência de seu nome no título da obra, acrescida com tintas de um exotismo nebuloso e distante. De fato, a sexualidade para uma cultura francesa cada vez mais velada e seu apego pelo “objeto” mulher abrem uma fissura entre a metrópole e as colônias.

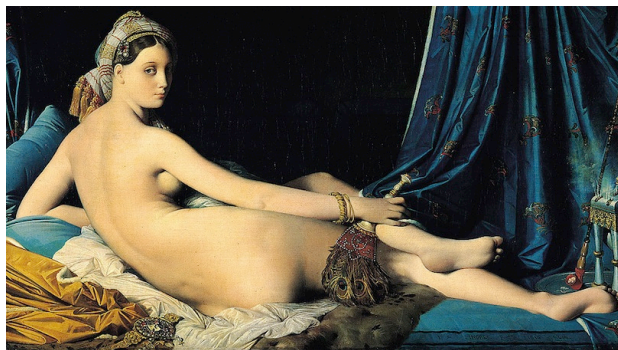


Fig. 26 - **Jean-Auguste-Dominique Ingres**, *La Grande Odalisque*, 1814, óleo sobre tela, 91x162 cm

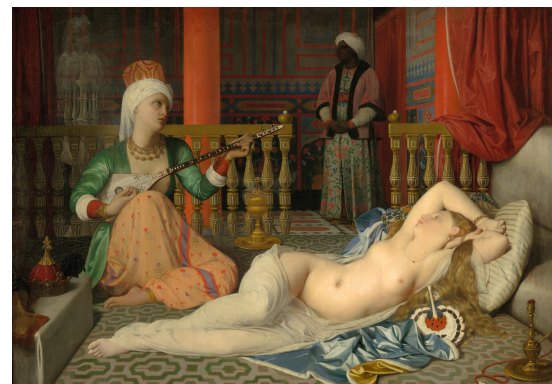


Fig. 27 - **Jean-Auguste-Dominique Ingres**, *Odalisque with a Slave*, 1839, óleo sobre tela, 72.1x100.3 cm

Esta mulher deitada sobre um divã oferece sua nudez e tem seu rosto virado para nós. O título da obra, significando “mulher de harém”, assim como os acessórios orientais que a cercam sugerem o Oriente sensual. Mas essa mulher é também discreta pois ela apenas mostra as costas e uma parte de um seio. O

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Farthing, Stephen (2011). *1001 Paintings you must see before you die*. London: Quintessence. p. 408.

tema do nudismo, importante no Ocidente, está sobretudo ligado à mitologia depois da Renascença, mas Ingres o transpõe aqui para outro lugar geográfico.⁵⁷

Através de representações de domínio, as manifestações artísticas criavam um espaço autorizado de discurso. A cultura europeia validou-se, frequentemente, a si mesma, traçando linhas divisórias entre ela e outros povos, reafirmando seu domínio nesses territórios distantes.⁵⁸ Enquanto esses pintores são enaltecidos, considerados mestres por seus aspectos técnicos e formais, a sexualidade feminina fica em silêncio.

Outra vez a divisão dos papéis masculino e feminino gera uma força social, o que era banido dos domínios do “eu” era enviado para o território do “outro”, a reafirmação da superioridade do homem. Ser odalisca, concubina e mesmo, afortunadamente, mãe de um dos filhos do sultão, configurava as relações de poder dentro do harém. Assim, nas condutas colonialistas e locais, diversas mulheres vivenciavam ambiguidades entre os poderes locais e ocidentais, colaborando e fomentando os estereótipos de gênero, perpetuando, assim, o machismo.

1.5. Contemporaneidade e a continuação do Male Gaze

Não foi apenas no passado que o público masculino se deleitou com o corpo feminino, representando-o da forma condicionada de ser: submisso, objeto de apreciação e aprisionado a um conceito ideal, como podem comprovar os inúmeros exemplos ao longo da história da pintura. Mesmo hoje este tema está presente em vários pintores.

Uma das diferenças é que hoje a arte se encontra ainda mais diluída no cotidiano. O surgimento de novas tecnologias, fotografias e filmes, caracterizou a sociedade contemporânea pela proliferação de imagens mecânica e eletronicamente (re)produzidas. A imagem da mulher deixou de estar apenas vinculada às paredes

⁵⁷ Do original: *Cette femme allongée sur un divan est offerte par sa nudité et son visage tourné vers nous. Le titre de l'oeuvre, signifiant "femme de harem", ainsi que les accessoires orientaux qui l'entourent suggèrent l'Orient sensuel. Mais cette femme est aussi discrète parce qu'elle ne montre que son dos et une partie d'un sein. Le thème du nu, majeur en Occident, était surtout lié à la mythologie depuis la Renaissance, mais Ingres le transpose ici dans un ailleurs géographique.* Retirado de: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/une-odalisque>>. Acesso em: 13/11/2020.

⁵⁸ Said, Edward W. (2011). *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 144-145.

dos museus e passou a ser encontrada também nos produtos dos diversos meios de comunicação, povoando ruas e os outros espaços públicos e privados, mas ainda sob a construção de um olhar masculino.

Os anúncios publicitários, tanto na televisão quanto na web, são um dos mais fortes exemplos. A fotografia de moda, uma indústria dominada maioritariamente por homens, controla a difusão da narrativa estabelecendo, muitas vezes, uma perspectiva que transforma as mulheres em objetos e como inferior, muito semelhante ao que ocorre nas pinturas.



Fig. 28 - **Jacques Monory**, *Monophonie 6*, 2004, óleo sobre tela, 150 x 156cm

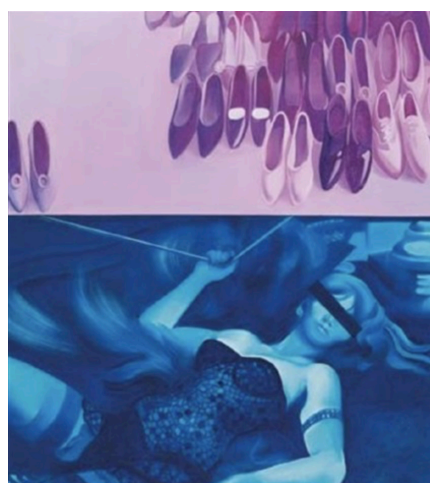


Fig. 29 - **Jacques Monory**, *Exercice de style no 3*, 1967, óleo sobre tela, 100x100cm

Susan Sontag argumenta que uma câmera é como uma arma predatória, uma sublimação⁵⁹ da arma: “Fotografar pessoas é violá-las, por vê-las como elas nunca se veem, por ter conhecimento delas que elas nunca podem ter; transforma pessoas em objetos que podem ser possuídos simbolicamente”.⁶⁰

Diana Fuss afirma que a fotografia pode representar a ciência mais perfeita da abjeção.⁶¹ O olhar da câmera fotográfica é sistemático, não aleatório: ele realiza

⁵⁹ Freud explica que 'a sublimação é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no direcionamento do instinto para um objetivo diferente e remoto do da satisfação sexual; neste processo, o acento recai sobre o desvio da sexualidade' (1914) p. 94.

⁶⁰ Sontag, Susan (2012). *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores. p.14.

⁶¹ Fuss, Diana (1995). *Identification Papers: Readings on Psychoanalysis, Sexuality, and Culture*. Londres: Routledge.

práticas de observação, vigilância e prazer visual. Julia Kristeva, define como aquela fronteira onde sujeito e objeto se afastam, se confrontam, entram em colapso e começam de novo. É o equivalente psíquico da transformação mecânica da fotografia de sujeitos em objetos.⁶² Uma relação quase inteiramente controlada pelo indivíduo por trás das lentes.

Assim, o cinema serve como aparato de divulgação de ideologia e o espectador é mero consumidor passivo. Por muitos anos, as produções cinematográficas foram exercidas exclusivamente por homens, financiadas por homens, que produzem roteiros predominantemente com o olhar masculino sob uma mulher que deve se adaptar aos gostos e desejos masculinos. O feminino é tornado como glamour no cinema e em propagandas embelezadas.

[...] a realização da espectralidade [spectatorship] (olhar focado [gaze], olhar de relance [glance], práticas de observação, vigilância e prazer visual devem ser tanto problemas quanto são as várias formas de leitura (deciframento, decodificação, interpretação, etc.) [...] a experiência visual e a literacia visual podem não ser suficientemente explicadas pelo modelo da textualidade.⁶³

O mundo cinemático dos filtros azuis criado pelo pintor Jacques Monory (1929 - 2018), no qual o sofrimento e a morte de mulheres é fetichizado, é apenas um exemplo bastante condensado dessa permanência.⁶⁴

Segundo Garrard, os artistas exibem o nu feminino, com o apelo erótico do nu, sublinhado pela presença dos dois velhos lúbricos, cuja inclusão foi tanto iconograficamente justificada como pornograficamente eficaz.⁶⁵

Enfim, as imagens acabam sendo veículos de eliminação ou reforço de posturas de subserviência ou submissão das mulheres em relação às posturas de dominação masculinas e androcêntricas, a perpetuação da violência patriarcal.

⁶² Kristeva, Julia (1982). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia: University Press. p.79.

⁶³ Mitchell, W.T.J (1994). *Picture Theory*, p.16. Chicago: The University of Chicago Press.

⁶⁴ Dupuy, Philippe (2020). *The commentary and drawings*. Retirado de: <https://www.fg-art.org/users_uploads/editor/source/histoire_EN-web.pdf>. Acesso em: 02/12/2020.

⁶⁵ Broude, Norma; Garrard. Mary D. (1982). *Feminism and art history: questioning the litany*. New York: Harper & Row.

2. A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES SURGIDA ATRAVÉS DAS ICONOGRAFIAS

“Se repetimos uma coisa várias vezes, ela acaba por se tornar normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela acaba por se tornar normal. Se só os meninos são escolhidos como delegados da turma, então a dada altura todos nós vamos achar, ainda que inconscientemente, que só um menino pode ser delegado da turma. Se só os homens ocupam cargos de chefia nas empresas, começamos a achar ‘normal’ que esses cargos de chefia só sejam ocupados por homens”
(Chimamanda Ngozi Adichie)⁶⁶

As imagens como representação visual perpassam todas as áreas e segmentos da sociedade, democratizaram-se nas nossas vidas. Representam mais do que um recurso estético no sentido alegórico, assumindo um papel decisivo na construção de significados. Sendo a representação do mundo em que vivemos, surgem como construtoras da nossa identidade, a medida dos desejos da sociedade.

Como as organizações do mundo se dão através de prismas, que são prévias, essas antecedências ocorrem fundamentalmente como nós organizamos a cena do mundo. E ao organizar essas cenas organizamos o mundo por meio de nossos olhares.

O artista faz escolhas o tempo todo, segundo seu juízo de valor e possibilidades técnicas: seu olhar sempre é arbitrário. Este olhar pode ser entendido como “o que define a intencionalidade e a finalidade da visão”⁶⁷, onde o artista escolhe o que deve ser, ou não, captado por seu olho, referências e conhecimento.

Nas artes não encontramos a neutralidade ou a inocência, pois ela é, antes de tudo, um recorte de uma realidade que se apresenta, um ponto de vista escolhido, uma intenção. Ao eleger um tema mais apropriado, o artista está instaurando modelos de representações⁶⁸, que interferem na mensagem passada. Ele parte da

⁶⁶ Adichie, Chimamanda Ngozi (2020). *Todos devemos ser Feministas*. Alfragide: D.Quixote.

⁶⁷ Aumont, J. (2014). *A imagem*. Coimbra: Texto & Grafia, p.59.

⁶⁸ Lopes, Ivana Nicola (1999). *Simulacros de representação*. Artexto: Revista do Departamento de Letras e Artes, vol. X, Rio Grande, FURG, p.63.

realidade que vê, mas a reconstrói, como a retratação continua do corpo feminino, sendo que as mulheres estão quase sempre ausentes nas regras da sociedade.⁶⁹

O homem está ausente das imagens, mas é seu discurso, sua visão, sua posição de dominação que dão significado às imagens. O artista individual não se expressa simplesmente, mas é, ao invés disso, o utilizador privilegiado da linguagem de sua cultura, que preexiste a ele como uma série de códigos reforçados historicamente, sinais e sentidos que ele manipula ou até transforma, mas nunca pode existir fora deles.⁷⁰

A narrativa cultural e a pintura constroem e influenciam mentalidades e percepções de comportamentos, alegando consensos, procurando organizar a sociedade sob uma certa hierarquia de ações e, por vezes, punições. As imagens servem de modelos de conduta social.

Nossa comunicação se manifesta, sobretudo, por meio de seu caráter imagético. Como explica John Berger⁷¹, é inicialmente através do ato de *ver* que estabelecemos nosso lugar no mundo. A criação de padrões visuais e a objetificação da mulher se inserem nesse contexto. As imagens revelam os desafios das mulheres no seu tempo e espaço.

O olhar, mais do que uma operação da física, sensorial, é um modo de organização da cena do mundo por meio de prismas socioculturais. O olhar machista é esse olhar que aprova, que olha a cena do mundo e organiza essa cena.

Não obstante, pode ser valioso ter em mente o que Betterton chama de "atração sedutora da fantasia"⁷², ou seja, as obras promovidas de um ponto de vista masculino devem ser avaliadas de forma ainda mais crítica, pois não reproduzem a realidade. Em vez disso, elas "usam códigos específicos para produzir seus

⁶⁹ Tickner, J. Ann. (2019). *Peace and security from a feminist perspective*. Oxford: Handbooks.

⁷⁰ Parker, Rozsika e Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. New York: I.B.Tauris. p. 116.

⁷¹ Berger, John (2018). *Modos de ver*. Lisboa: Ed. Antígona.

⁷² Betterton, Rosemary (1987). *Looking On, Images of Femininity in the Visual Arts and the Media*. London: Pandora Pr. p.222.

significados", que regularmente "atuam em todo um espectro de atitudes opressivas".⁷³

Com um histórico de repressão e a exigência do decoro feminino ocidental, o objetivo maior da mulher era: casar. Daí decorriam outros: cuidar de seu marido e filhos, preocupar-se com a moda e com o corpo. Enfim, na maioria dos casos, tornar-se "insígnia do homem"⁷⁴. As mulheres existiam quase atemporalmente, onde foram isoladas da vida social e apenas os homens eram agentes das transformações ocorridas na sociedade. A imagem do feminino nas sociedades ocidentais foi subjugada aos interesses masculinos.

Podemos afirmar que vivemos dentro do mundo-imagem, de uma série de mundos visuais, paralelos ao mundo real e constituídos através da linguagem visual que tem uma influência em nossas vidas cada vez maior que a própria realidade.⁷⁵

Assim, fica claro que as imagens das mulheres não dizem respeito necessariamente como elas se comportam ou são de fato, mas sim como a sociedade aprendeu a pensar que elas se comportam ou devem se comportar. Com isso, a sociedade acaba colocando a mulher numa situação bastante covarde, injusta e difícil.

2.1. Domesticação da Imagem em Pierre Bourdieu

O patriarcado persiste porque serve a uma função psicológica, e o "olhar masculino" influenciou na sua continuidade na sociedade. A naturalização e fetichização da violência de gênero na cultura visual contemporânea tem na arte um de seus temas permanentes, são imagens que permitem a manutenção, através de ferramentas de violência simbólica, da "dominação masculina", como teorizada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu na década de 1990.

⁷³ Coward, Rosalind (1983). *Patriarchal precedents: sexuality and social relations*. London Boston: Routledge & Kegan Paul. p. 145.

⁷⁴ Corbin, Alain (1991). *O segredo do indivíduo*. In: PERROT, Michelle (org). História da vida privada 4. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras. p. 449.

⁷⁵ Acaso, María (2009). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: La Catarata. p.34.

Segundo Bourdieu a dominação masculina também se dá por uma violência simbólica⁷⁶. Trata-se de uma violência imperceptível, invisível, porque ela está dentro das categorias de entendimento, da forma como concebemos o mundo. Essa violência se dá através da comunicação que tratamos como natural, como certo, então parece que essa violência é algo muito natural.

As estruturas de poder patriarcais são reforçadas, as representações vêm com discursos legitimadores da inferioridade “natural” impostos a elas. Os códigos das imagens dão a ver, assim, o corpo educado, generificado, sexuado e viabilizado, afim de garantir que esse modelo funcione dentro do modo do patriarcalismo.

A violência no campo simbólico vai legitimando a violência que vai acontecer nas práticas, ela legitima as condutas. Temos certos tipos de práticas que definem alguns símbolos, dando significado para as coisas, que são incorporados mentalmente e determinamos como lógico, como algo natural.

Os símbolos que vão dar primazia ao patriarcado, como futilidade ou infantilidade, são relacionados às mulheres, e os símbolos que denotam sobriedade, competência, profissionalismo e virilidade são relacionados aos homens. E esses símbolos estão enraizados na nossa maneira de pensar e conceber o mundo, de tal forma que as próprias mulheres vão compreender e aceitar a dominação. Ao conhecer a dicotomia desses símbolos, as mulheres vão reconhecê-los e se colocar nessa submissão.

Ao historicizar o que parece natural, tanto as estruturas do pensamento quanto a dominação masculina, muitas vezes não são contestadas, e o homem torna-se a medida de todas as coisas, androcentrismo. Segundo Bourdieu, o homem vai constituir uma espécie de nobreza⁷⁷, é como se existisse uma espécie de casta superior.

A partir dessa naturalização e da incorporação habitual dos valores expressos neles, passa a haver o delineamento daquilo que Bourdieu denominou como dominação masculina, que nada mais é que o máximo estrutural.

⁷⁶ Bourdieu, Pierre (2012). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

⁷⁷ Ibidem.

2.2. O corpo violentado fora do quadro

Tal como já afirmado, a historiografia feminista na arte apontou para como o engendramento do fazer artístico concedeu ao corpo feminino um lugar tão recorrente quanto específico nos sistemas que atendiam às necessidades, aos desejos e às fantasias masculinas.

Os homens podem ser manipuladores através da coerção física ou psicológica, e é possível moldar arbitrariamente as suas opiniões por meio de uma distorção deliberada e organizada da informação, mas, numa sociedade livre, não o é por persuasores ocultos, como a imagem.

As representações das mulheres são na verdade mercadorias. Na imagem é apenas aparecer, ser vista, sem nada fazer, trazendo consigo um componente erótico, reforçando por traços de disponibilidade, que tanto atendem a desejos sexuais quanto aos de poder, pois a sociedade faz o homem acreditar que só será homem de verdade se conseguir dominar uma mulher e uma mulher só se sentirá forte e desejada se imitar essas imagens. Com a mercantilização, essas fantasias eróticas e de poder ganham nova dimensão e se tornam elementos-chave para uma sociedade da banalização da violência.

A arte é usada para legitimar e auratizar o poder, especialmente daquele que não se legitima por si, mas precisa dela para subsistir. O poder prestigia a arte que o prestigia, ele dá poder a quem e ao que lhe dá mais poder. Disso resulta a implicação da desvalorização social da mulher e um grande nível de “generalização” que transforma a história geral de muitas mulheres, fazendo-nos refletir sobre a violência contra a mulher, ainda tão presente na contemporaneidade. Toda essa problemática é vivenciada modernamente pela mulher em todas as partes do mundo, conforme observações de Françoise Gaspard.⁷⁸

As principais vítimas ainda são mulheres de várias idades, raças e nacionalidade. São elas as que mais sofrem com problemas como mortalidade

⁷⁸ Françoise Gaspard é socióloga e perita da ONU a respeito das principais violações aos direitos das mulheres no mundo.

materna, violência doméstica, escravidão moderna, tráfico de pessoas, prostituição, turismo sexual, estupro, mutilação genital, casamento forçado e precoce, falsa igualdade política e profissional.

A voracidade do olhar sexista, patriarcal, homofóbico, foi exercida devorando corpos sem que houvesse uma redistribuição imaginária e irreal dos sujeitos de que obtêm o poder, ou seja, os que olham e que consomem dos que não têm o poder, que são vistos e que são mercadorias de olhares.

A consequência desse olhar que toma a mulher como inferior, objeto desejante, mulher/imagem, domina o objeto e o desejo de fantasiar o desejo. Essa moralidade ditatorial imposta socialmente por fazer uso de sua sexualidade fora do molde insere nesse contexto razões para que a violação física e psicológica ocorra.

Nesse contexto, a dominação sobre uma minoria aparece de forma atípica: aqui, a figura feminina, subjugada, é exaltada por seu dominador, ela é insumo e parte fundamental para a consolidação de vertentes artísticas diversas, mas a sua atuação é predominantemente passiva.

A representação relacionada às mulheres, especificamente no campo da semiótica, trata-se de um dos mais importantes fatores da construção das identidades femininas. São estas ferramentas de manipulação que legitimaram e naturalizaram a violência, na qual muitas vezes as mulheres não conseguem identificar e perceber o que vivem, justamente por não se acharem no direito de se sentir incomodadas com certas situações. O poder do homem está relacionado com sua capacidade de silenciar as mulheres, segundo Mary Beard⁷⁹, um imenso poder de manipulação sobre as mulheres.

Com efeito, para todos os homens que pintaram, esculpiram, gravaram [...] e para todos aqueles que esperaram que lhes mostrassem a imagem da mulher, o seu corpo, objeto de desejo, e sujeito que inspira o terror, 'a mulher' foi evidentemente o tema por excelência.⁸⁰

⁷⁹ Mary Beard é professora de clássicos na Universidade de Cambridge e estudiosa da civilização romana antiga.

⁸⁰ Duby, Georges (1992). *Imagens da Mulher*. Porto: Ed. Afrontamento. p.19.

A objetivação das mulheres nada mais é do que fruto das fantasias masculinas, um produto e uma prática instituidora de redes de força de gênero e de sexualidade⁸¹. As pinturas estariam inextricavelmente atravessadas por vetores de uma lógica de dominação colonial e de gênero, cumprindo um papel político fundamental na manutenção dos discursos emergentes sobre as diferenças humanas no século XIX.⁸²

A persistência das discriminações contra as mulheres revela marcas profundas deixadas por uma cultura que implica na noção do valor da mulher como ser humano. Segundo Luiza Barros.⁸³

Não é a violência que cria a cultura, mas é a cultura que define a violência. Ela é que vai aceitar violências em maior ou menor grau a depender do ponto em que nós estejamos enquanto sociedade humana, do ponto de compreensão do que seja a prática violência ou não.

A submissão da mulher diz respeito a uma questão cultural. O poder patriarcal se prende às relações familiares, de geração ou conjugais. No pensamento patriarcal, o homem deve ser agressivo, racional, forte, ativo, seguro e objetivo. Já a mulher deve ser afetiva, carinhosa, ingênua, passiva e sensível.

Nessa unidade básica da sociedade, o dominador é o homem, perpetuando os valores de dominação e de opressão sobre a mulher. A violência psicológica é manifestada cotidianamente, em suas múltiplas facetas, e, em geral, é naturalizada como uma reação normal do indivíduo frente a agentes estressores.

As formas pelas quais a violência é simbolizada na materialidade da língua e do discurso produzem um dizer de denúncia da agressão e do abuso.

⁸¹ Parker, Rozsika e Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

⁸² Pollock, Griselda (2003). *Vision and Difference*. Inglaterra: Taylor & Francis Ltd. p. 135.

⁸³ Doutora em Sociologia pela Universidade de Michigan e ex-ministra da Secretaria de Política de Promoção da Igualdade Racial do Governo Dilma.

2.2.1. Violências cotidianas invisíveis

Em um desdobramento desse tipo de atitude que atribui violência contra a mulher, temos algo que ficou conhecido como *gaslighting*⁸⁴, uma manipulação psicológica que faz a vítima acreditar que está com a mente confusa, ou que determinado evento não ocorreu, ou aconteceu de forma diferente da que ela se recorda, são táticas para abalar e confundir até que esta acredite que enlouqueceu, entre outras coisas.

Gaslighting é uma espécie de jogo de manipulação psicológica no qual o equilíbrio mental da mulher é colocado em questão a fim de interditar sua fala. Dito de outro modo, trata-se de uma forma de abuso em que a mulher é tachada de louca, simplesmente por ser mulher.

A intenção desse agressor é associar a agredida à imagem forjada de uma mulher classificada pelo que se entende como "histérica", "neurótica", e assim fazer com que sua palavra perca todo crédito social. *Gaslighting* não é simplesmente brigar com alguém e insultar "sua louca!", é algo muito mais profundo. Trata-se de quando o homem se aproveita da confiança do ambiente íntimo, doméstico, para agir abusando psicologicamente da mulher.

Na esteira do *gaslighting* há outros estereótipos de comportamentos masculinos tão recorrentes que foram nomeados. Assim, temos o *manterrupting*, quando um homem interrompe constantemente uma mulher, de maneira desnecessária, não permitindo que ela consiga concluir qualquer frase ou raciocínio que esteja desenvolvendo, sempre interrompendo sua fala.

Existe também o *slut-shaming*, uma expressão de origem não muito clara, mas que tem o sentido aproximado de "chamar de puta". É o tipo de prática até mais cotidiana, que julga o comportamento sexual de uma mulher a partir de suas roupas, jeito de falar, maquiagem etc. É uma prática abusiva de censura à sexualidade, com consequências ainda piores, porque traz em si velado o entendimento de que "há

⁸⁴ O termo se origina da peça teatral *Gas Light* de 1938, na qual é colocado em cena um marido que, através de manipulação psicológica, tenta convencer a sua esposa - e os que a cercam - de que ela é desequilibrada. Uma das suas estratégias é diminuir a quantidade do gás que alimenta as luzes da casa, fazendo com que essas fiquem mais fracas. Quando a mulher menciona as luzes enfraquecidas, ele afirma que não há nada de errado com a iluminação. É daí que se origina o nome da peça teatral.

mulheres que se comportam como putas e, por isso, são responsáveis por sofrerem violência sexual”.

Outra forma de violência é o *mansplaining*, situação na qual um homem se dedica a explicar algo óbvio a uma mulher, de forma didática, como se ela não fosse capaz de entender. O termo é uma junção de “*man*” (homem) e “*explaining*” (explicar).⁸⁵ Também podemos citar o *bropropriating*, situação na qual um homem se apropria da mesma ideia, texto ou criação de uma mulher e se aproveita para tomar os créditos daquilo como se fosse dele. O termo é uma junção de “*bro*” (de brother, irmão, mano) e “*appropriating*” (apropriação). E, finalmente, o *manspreading*, ou *man-sitting*, a prática de homens sentarem-se nos transportes públicos com as pernas abertas, ocupando mais que um assento e forçando a mulher que esteja ao seu lado a se encolher.⁸⁶

Como já afirmado, o poder simbólico pode ser tão invisível – e potente – que quem lhe é submisso nem sequer percebe que o é e, por vezes, reproduz o discurso da opressão que lhe atinge também. Desses tipos de violência psicológica a maior dificuldade, aqui, seria provar em juízo a prática e seus efeitos nocivos à vítima da violência.

A partir desse postulado, pensar a identidade hoje é retornar às questões da reprodução desse pensamento. A mulher, tema principal da pintura a óleo europeia, é retratada como um reflexo das supostas relações de inferioridade e dos sentidos de naturalização na violência de gênero estrutural da sociedade patriarcal.

2.3. Linguagem sexista e suas consequência nas Artes

No mundo das artes sabemos que as mulheres tiveram espaços reduzidos ou quase nulos. Quando analisamos alguns artistas masculinos venerados, vemos também mulheres sendo usadas e abusadas na pintura e também em suas vidas reais. Ao lado de várias obras de artistas brancos heterossexuais, existem várias denúncias de crimes sexuais desses patriarcas insistentes.

⁸⁵ Solnit, Rebecca (2017). *Os homens explicam tudo pra mim*. São Paulo: Cutrix.

⁸⁶ Jacilene Maria Silva (2019). *Feminismo na atualidade a formação da quarta onda*. Recife: publicação independente.

Como a vida do pintor Hans Hoffman, que possuía uma escola de verão na *Provincetown* que era um “harém”, onde Hoffman agia de forma assediadora com suas alunas.⁸⁷ Também era mestre em comentários machistas. Na obra da pintora Lee Krasner, Hoffman afirmou que a pintura dela era tão boa que não parecia ter sido feita por uma mulher.⁸⁸

O escultor David Smith tinha uma complicada relação com sua esposa, a escultora Dorothy Dehner. Smith tinha mudanças de humor frequentemente agressivas, em uma explosão de raiva fez com que Dehner fugisse de Bolton Landing⁸⁹, tendo que voltar depois que Smith foi atrás dela. Em 1950, Smith teve outro surto de raiva e a escultora decidiu que seu marido já havia batido com demasiada frequência. Ela carregou sua caminhonete e partiu para Nova Iorque para estreitar sua própria carreira como pintora. Smith deu meia volta e se casou com uma de suas jovens alunas.⁹⁰ Como resultado da pressão a que Dehner foi submetida, ela foi incapaz de perseguir sua paixão pela escultura até depois do divórcio deles.⁹¹

Outro artista, pintor e fotógrafo hiper-realista acusado de assédio sexual foi Chuck Close, que convidava suas alunas de Yale para seu estúdio para se despirem. As que se recusavam a tirar a roupa recebiam cem dólares e eram mandadas embora. As que ficavam, ele fazia perguntas invasivas sobre suas genitais e sobre a vida sexual delas enquanto posavam nuas.⁹²

Considerado um mestre e venerado por muitos, Picasso também foi outro abusador de mulheres. Das que tiveram um relacionamento duradouro com ele, duas

⁸⁷ Gabriel, Mary (2018). *9th Street Women: Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement That Changed Modern Art*. Bostn: Little, Brown and Company.

⁸⁸ Chadwick, Witney (2020). *Women, Art and society*. London: Thomas and Hudson. p. 302.

⁸⁹ Na primavera de 1940, o casal fez sua residência permanente em uma fazenda em Bolton Landing, hoje um Bairro no estado de Nova Iorque.

⁹⁰ Wisostzki, Paula (2016). *Dorothy Dehner and World War II: Not Just Life on the Farm Archives of American Art Journal* 55.1: 4-25. Web Dorothy Dehner: Sixty Years of Art. p. 8.

⁹¹ Marter, Joan (1993). *Dorothy Dehner: Sixty Years of Art*. New York: Katonah Museum of Art. p.4.

⁹² Sayej, Nadja (2018). *Chuck Close: how to deal with an artist accused of sexual harassment*. Retirado de: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/15/chuck-close-art-sexual-harassment-pafa>>. Acesso em: 31/10/2020.

morreram por suicídio, duas tiveram colapsos nervosos e uma escapou e escreveu sobre isso.⁹³

Picasso era um cafajeste e pintava como um cafajeste, deixando a maioria de suas amantes em confusão emocional.⁹⁴ No quadro *O Sonho*, Picasso se envolveu com a modelo Marie-Thérèse Walter, quando ainda estava casado com Olga Khokhlova. Ao tempo em que o quadro foi pintado, o artista teria 51 anos e sua modelo 22. Reparando bem de perto na pintura, é possível reparar a forma de um pênis que se projeta sobre o rosto da modelo adormecida. O enlevo erótico da figura adormecida e a vibração das cores ao fundo não se deixam capturar por conceitos como “misoginia” ou “objetificação”.⁹⁵



Fig. 30 - **Pablo Picasso**, *O sonho*, 1932, óleo sobre tela, 130×97cm

A neta de Pablo Picasso, Marina Picasso⁹⁶, teve uma infância traumática e miserável. “Ele nunca deu nada a todos nós quando estava vivo. Tivemos uma vida muito dura, vivendo perto da miséria”. Picasso chamava as mulheres de “máquinas de

⁹³ Gilot, Françoise (1990). *Life with Picasso*. Boston: Little brown book group.

⁹⁴ Herwig, Malte (2016). *The Woman Who Says No: Françoise Gilot on Her Life With and Without Picasso*. Canadá: Greystone Books.

⁹⁵ Olivier, Fernande (2001). *Loving Picasso: The Private Journal of Fernande Olivier*. Nova York: Harry N. Abrams.

⁹⁶ Marina é a filha do filho de Picasso, Paulo, que nasceu do primeiro casamento do pintor com a bailarina russa Olga Khokhlova.

sofrer". Ele as desejava, mas seu desejo as transformava em mero objeto, um homem possessivo.⁹⁷

Outro pintor que mesmo interessado em temas de muitas formas e tipos diferentes tornou-se sujeito a questões sobre a adequação do olhar masculino e como as mulheres são olhadas, além dos abusos coloniais, como já visto, foi Gauguin. Ele abandonou sua esposa e cinco filhos para se tornar "primitivo" no Caribe e no Pacífico Sul, se casou com uma adolescente jovem de 13 anos e morreu de sífilis aos 55 anos. O colonialismo europeu em seu melhor momento.⁹⁸

Não foi apenas no passado que os "grandes" artistas masculinos se deleitaram e abusaram do sexo feminino. Mesmo hoje esta violência está presente em vários pintores. Dois pintores contemporâneos, escolhidos entre outros vários possíveis, em cujos trabalhos é possível reconhecer o *male gaze* e o olhar colonizador, são Lucien Freud e Balthus.



Fig. 31 - **Lucian Freud**, *Naked Portrait*, 1972/73, óleo sobre tela, 61×61cm



Fig. 32 - **Lucian Freud**, *Girl with a White Dog*, 1950/51, óleo sobre tela, 76x101cm

Conhecidas por seus estudos de nus femininos, as obras de Freud contrastavam com o crescimento do movimento feminista e a mudança de atitude da sociedade em relação a ele, especialmente na década de 1970. Lucian Freud admitiu

⁹⁷ Picasso, Marina (2002). *Picasso, mi abuelo*. Barcelona: Plaza & Janés.

⁹⁸ Spence, David (2004). *Grandes Artistas. Vida e Obra*. São Paulo: Melhoramentos. p. 245.

ter 14 filhos de 12 mulheres diferentes. Ele pode ter sido pai de 30 filhos, mas não se sentiu culpado. Freud disse que já são mulheres aos 16 anos de idade.⁹⁹

As meninas¹⁰⁰ de Balthus aparecem como que a oferecer-se distraidamente. Ele é uma espécie de bonecreiro que as expõe ao olhar do predador sexual. Estes nus de meninas na puberdade contêm um erotismo latente, dirigido ao espectador subentendido. A parte genital das meninas está escondida, mas só parcialmente, chamando assim atenção para ela. Apesar de escândalos que suas obras acusavam, a pintura foi admirada por artistas, escritores e poetas masculinos da intelectualidade, como Camus, Saint-Exupéry e Malraux.¹⁰¹

O olhar desses pintores é, portanto, definitivamente ativo e violento. Retrata mulheres como mercadorias, portanto, é fundamental argumentar contra a falácia de que essas imagens de sujeitos femininos feitas por homens são de alguma forma libertadoras ou empoderadoras. Como tal, o patriarcado dita um tipo estereotipado de representação e o disfarça com uma máscara feminista.

2.3.1. Consequência nas Artes Contemporâneas

Em 2017, mais de 500 mulheres no mundo da arte, artistas, curadoras, responsáveis de museus e galeristas subscreveram uma carta aberta denunciando sobre o assédio e sexismo dentro das artes, em que reivindicava “não seremos mais silenciadas”.¹⁰² Muitas instituições e indivíduos com poder na arte, preservam normas sexistas, opressivas e prejudiciais na prática da retórica da equidade, criando um

⁹⁹ Gayford, Martin (2007). *Lucian Freud: marathon man*. Retirado de: <<http://https://www.telegraph.co.uk/culture/3668104/Lucian-Freud-marathon-man.html>>. Acesso em: 08/12/2020.

¹⁰⁰ Teresa sonhando, 1938; A lição de guitarra, 1934; Rapariga com gato, 1937; Retrato de André Derain, 1936, Alice ao espelho, 1933.

¹⁰¹ *Albert Camus* foi um escritor, filósofo, romancista, dramaturgo, jornalista e ensaísta franco-argelino. *Saint-Exupéry* popularmente conhecido como Antoine de Saint-Exupéry foi um escritor, ilustrador e piloto francês, terceiro filho do conde Jean Saint-Exupéry e da condessa Marie Foscolombe. Malraux, na sua condição de ministro da cultura, chega mesmo a convidá-lo para director da Academia Francesa em Roma. Retirado de: <http://en.wikipedia.org/wiki/Balthus#life_and_work>. Acesso em: 08/12/2021.

¹⁰² Ryan, Lisa (2017). *Female Artists Sign Letter Condemning Sexual Harassment in the Art World*. Retirado de: <<https://www.thecut.com/2017/10/female-artists-not-surprised-sexual-harassment-letter.html>>. Acesso em: 10/12/2020.

ambiente de aceitação e cumplicidade em muitos abusos ilegais e de assédio. O título da carta é extraído de um extrato de uma peça de Jenny Holzer, que é citado na carta: *"Abuse of power comes as no surprise"*.

Dentre as autoras da carta estão as artistas Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Rosemarie Trockel, Heather Phillipson, Phyllida Barlow, Cecily Brown, Helen Marten, Julie Mehretu, Laurie Anderson, Lynn Nottage, Dominique Gonzalez-Foerster e a diretora do Museu Serralves, Suzanne Cotter. Todas confessaram que sofreram algum tipo de assédio, como terem sido "apalpadas, infantilizadas, desprezadas, ameaçadas e intimidadas por aqueles que estão em posições de poder que controlam o acesso aos recursos e oportunidades".¹⁰³

Mulheres que trabalham com arte querem agora denunciar os abusos que ocorrem frequentemente e internacionalmente. A carta aberta apela às instituições de arte para combater a desigualdade e o abuso, e remover os infratores das posições de poder. "Suas ações não serão mais um segredo, sussurradas entre nós por medo da ostracização, da fuga profissional e da recriminação", lê-se na carta: "Onde vemos o abuso de poder, resolvemos falar".

Essa manifestação ajuda a compreender que após tantos milénios de silenciamento, existe a necessidade, ainda, e desejos de reapropriação da imagem pela mulher.

¹⁰³ Brewer, Jenny (2017). *Artists including Cindy Sherman and Jenny Holzer call out sexual harassment in the art world*. Retirado de: <<https://www.itsnicethat.com/news/not-surprised-female-artists-protest-sexual-harassment-open-letter-art-301017>>. Acesso em: 10/12/2020.

3. REAPROPRIAÇÃO DAS PRÓPRIAS IMAGENS E SUA RECUPERAÇÃO ESTÉTICA E ÉTICA

"Eu uso minha própria imagem construída como um veículo para questionar ideias sobre o papel da tradição, a natureza da família, monogamia, poligamia, relações entre homens e mulheres, entre mulheres e seus filhos e entre mulheres e outras mulheres - enfatizando os problemas e as possíveis soluções"
(Carrie Mae Weems - artista ativista)

A representação da figura feminina na pintura tem como reflexão de que essas imagens são produzidas exclusivamente para o prazer e consumo masculino, ou seja, a imagem é assim produzida a favor do contexto patriarcal, frequentemente colocando em cena o poder e a supremacia dos homens sobre as mulheres.

A mulher existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado.¹⁰⁴

Nos textos anteriores, foram apresentadas questões da construção de um olhar que integra e denuncia uma cultura de violência contra as mulheres, uma cultura que está presente de modo subliminar na convivência social através das imagens. O olhar masculino, como é, coloniza o corpo feminino, explorando-o e violentando-o. Portanto, a subjugação das imagens se torna a norma, um conjunto de valores que é aceito como natural em um sistema de crenças patriarcais.

O fato de que as histórias das artistas femininas terem ficado sem registro no passado tornou-as perdidas para nós agora. Além disso, as obras de muitas dessas artistas permaneceram em coleções privadas, tornando mais difícil encontrar a arte das mulheres em instituições culturais públicas. Por esta razão, é necessário recontextualizar as contribuições das mulheres.

¹⁰⁴ Mulvey, Laura (2019). *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. Londres: Reaktionbooks.

Mudar o foco para as representações das imagens do feminino por mulheres artistas permite uma interpretação diferente. O uso do próprio corpo como forma de poder do seu corpo e sobre o seu corpo constitui uma forma de luta contra o uso do corpo feminino como apenas objecto de desejo masculino.

Com novas percepções do corpo feminino, e questionando padrões vigentes, as mulheres vêm buscando ocupar seu lugar de fala há muito tempo. As mulheres devem, então, recuperar sua autoimagem convertendo “uma forma de subordinação em uma afirmação”, como propõe a filósofa e feminista, Luce Irigaray.¹⁰⁵

Impossível falar do outro, com um discurso no corpo do outro, que possam ser outros, noutra lógica que não seja do Mesmo, essa lógica totalitária que pretende dizer o todo, sem diferenças.¹⁰⁶

Parecer “mulher” não significa apenas trazer diferentes tipos de experiências para a produção de imagens, mas sim uma tentativa consciente de transformar as condições sob as quais tais imagens são produzidas e compreendidas.¹⁰⁷

Para isso, serão apresentadas e analisadas algumas intervenções artísticas realizadas por feministas, que abordam o modo como ocorre a violência contra as mulheres e os mecanismos da reapropriação das próprias imagens, mostrando também como a arte pode constituir-se como processo de desconstrução de um olhar que integra uma cultura de violência contra as mulheres.

3.1. Os movimentos feministas

Ao longo da história as mulheres não aceitaram com facilidade os altos níveis de exploração dessa ordem de mundo patriarcal, por terem sido transformadas em “seres sociais” obedientes e silenciosas. A reação a essa subjugação que as mulheres

¹⁰⁵ Joaquim, Teresa (2006). *As causas das mulheres: a conformidade infiguravel*. Lisboa: Livros Horizonte. p. 51.

¹⁰⁶ Ibidem. p. 50.

¹⁰⁷ Burns, Janet MC (1993). *Looking as Women: The Paintings of Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker and Frida Kahlo*. Netherlands: Atlantis, p. 25 - 46.

sofreram e sofrem ocorrem às grandes transformações sociais através dos Movimentos Feministas.

O Movimento Feminista tem caráter militante, que visa dar a voz à mulher, denunciar uma sociedade que ainda é machista e vê a mulher como um ser “inferior”, e principalmente, afirmar a necessidade de que ela atue como veículo de conscientização e de esclarecimento do público contra os estereótipos socialmente construídos da feminilidade, para se libertar da espécie de “prisão social”.

O Feminismo surge como uma contestação e reclamação do direito ao corpo próprio, considerado uma importante corrente político cultural crítica não só nas representações da imagem, mas suas consequências nas violências psíquicas sociais de uma forma geral. O Feminismo é a despatriarcalização de uma identidade cultural, que busca desenvolver competências de atenção e empatia com o outro.

A dicotomia entre a imagem e as expectativas das mulheres como centradas na família e moralidade e a dos homens em sintonia com a economia, a política e o sucesso social tornou-se confusa ao longo dos séculos. As noções de feminilidade, padrões de beleza e violências relacionadas ao gênero também foram ativamente contestadas por artistas, fotógrafas e cineastas que começaram a permear a cultura visual a partir dos anos 1960.¹⁰⁸

Somente com o surgimento da segunda onda do feminismo nas décadas de 1960 e 70, o retrato das mulheres e os contextos em que eram exibidos no meio artístico começaram a se afastar sistematicamente de estereótipos profundamente enraizados. A crítica feminista da violência contra as mulheres desoculta os mecanismos da sua reprodução, mostrando também que a arte pode constituir como processo de desconstrução de um olhar que integra uma cultura de violência contra as mulheres.

Pode-se dizer, de certa forma, que, na história da arte, os primeiros trabalhos dedicados a pensar a relação entre as imagens e o feminino foram produzidos em consonância com a emergência, nos anos de 1970, de um movimento político nas

¹⁰⁸ Taes, Sofie (2021). Portrait of a lady: Women in early 20th-century photography, film and advertising. Retirado de: <<https://www.europeana.eu/en/blog/portrait-of-a-lady?fbclid=IwAR1sC7jPDuHN2TAck0ZEEs-ZnwvzVGb5JVMZdNg5n3Fa-XbKV4dmrwYsM2Q>>. Acesso em: 13/01/2021.

artes que atualmente conhecemos por *arte feminista* – cujo termo, de fato, é tão difuso como pouco tangenciável.

As feministas da segunda onda ampliaram o debate da primeira onda para discutir temas como violência doméstica, sexualidade, representação e direitos reprodutivos. Foi durante as décadas de 1970 e 1980 que teóricas como Mulvey¹⁰⁹, Doane¹¹⁰, Irigaray¹¹¹ e Cixous¹¹² publicaram seus ensaios mais inovadores, que se engajaram nessas mudanças políticas e sociais.

Ao serem pioneiras nesta crítica há quase 50 anos, as artistas feministas ajudaram a forjar a transição de estratégias culturais modernistas para estratégias culturais pós-modernistas. Elas criticaram a idéia de que a arte era separada da sociedade e além da política e do poder, e se comunicaram propositadamente com audiências através de vídeo, performance, intervenções no espaço público, mídia mista, instalação, arte do correio, cartazes, fotografia e colagem.

O feminismo é, na sua diversidade, a única prática social que aborda e sublinha as questões da diferença sexual. “O feminismo é um movimento para acabar com o sexismo, a exploração sexista e a opressão.”¹¹³ Os movimentos feministas nos dão esperança e uma visão para um futuro melhor em um mundo em desmoronamento.

¹⁰⁹ Laura Mulvey é uma teórica do cinema feminista da Grã-Bretanha. Suas teorias incluem a psicanálise e o feminismo. Sua teoria, publicada em 1975, sobre a objetivação sexual da mulher na mídia, mais conhecida como a teoria “The Male Gaze”, retrata provas claras de misoginia no cinema. Abriram os olhos de muitos, algo que as pessoas simplesmente aceitavam foi finalmente questionado. Embora a teoria de Mulvey tenha ajudado a identificar as questões de gênero no cinema, as mulheres continuam sendo retratadas hoje como era em 1975. Esta desigualdade reforça a antiga e ultrapassada idéia de “os homens fazem o olhar, e as mulheres devem ser olhadas”.

¹¹⁰ Mary Ann Doane é pioneira no estudo de gênero no cinema. Doane é mais conhecida por sua coleção de ensaios *Femmes Fatales: Feminismo, Teoria do Cinema, Psicanálise*. Os ensaios deste livro examinam as formas pelas quais as mulheres são mal representadas e alienadas nos filmes. A *femme fatale* é a figura de um certo mal-estar discursivo, um potencial trauma epistemológico. Para sua característica mais marcante, talvez, é o fato que ela nunca é realmente o que parece ser. Ela abriga uma ameaça que não é inteiramente legível, previsível, ou administrável. Ao assim transformar a ameaça do mulher em segredo, algo que deve ser revelado de forma agressiva, desmascarado, descoberto.

¹¹¹ Luce Irigaray é uma pensadora interdisciplinar cujos trabalhos se dividem entre filosofia, psicanálise e linguística. Sua tese de doutorado, *“Espelho da Outra Mulher”* seguiu-se nas ideias acerca das diferenças sexuais e de sua crença na existência de uma diferente subjectividade feminina.

¹¹² Hélène Cixous no livro *“A mulher recém-nascida”* apresenta o conceito de *écriture féminine*, explorando os modos como a sexualidade feminina e o inconsciente moldam seu imaginário, sua linguagem e sua escrita. Através de suas leituras de relatos históricos, literários e psicanalíticos, explorando o que está escondido e reprimido na cultura, revelando o inconsciente da história.

¹¹³ Hooks, Bell (2020). *Teoria Feminista: Da Margem ao Centro*. Lisboa: Orfeu Negro. p. 50.

Imagine viver em um mundo onde todos nós podemos ser quem somos, um mundo de paz e possibilidades. Uma revolução feminista sozinha não criará esse mundo; precisamos acabar com o racismo, o elitismo, o imperialismo. Mas ela tornará possível que sejamos pessoas - mulheres e homens - autorrealizados, capazes de criar uma comunidade amorosa, de viver juntas, realizando nossos sonhos de liberdade e justiça, vivendo a verdade de que somos todas e todos 'iguais na criação'. Aproxime-se.¹¹⁴

A sociedade ser negligente em termos de conhecimentos feministas era compreensível no início da primeira onda, quando o conhecimento sobre o passado das mulheres era escasso, mas na década de 1980, mesmo com a abundante disponibilidade de excelentes trabalhos acadêmicos sobre o assunto, a distância entre conhecimento histórico e a alteração no comportamento social persiste.

Em 1980 Lucy Lippard, foi uma das primeiras críticas de arte a defender a “desmaterialização” em ação na arte conceitual e foi uma das primeiras defensoras da arte feminista. Argumentou que a arte feminista não é “nem um estilo nem um movimento”, mas sim “um sistema de valores, uma estratégia revolucionária, um modo de vida”.¹¹⁵

A terceira onda do feminismo, a partir dos anos 1990, clama pela legitimação de novos modelos de identidade, examina os blocos de construção da cultura e da identidade, procurando explicar como as relações de poder, incluindo as que naturalizam a desigualdade de gênero. Ela ilumina e cria caminhos para uma maior justiça social e equidade.

Neste âmbito, é sabido o quanto os estudos feministas têm se debruçado sobre como o gênero opera como organizador do social. Há décadas, a história da arte feminista e a prática da arte feminista têm aperfeiçoado as ferramentas para analisar um dos meios mais poderosos das relações de poder e transmitindo valores dominantes: nossa cultura de imagem.

A abordagem feminista em história de arte pressupõe a ideia de que a diferença sexual é um elemento essencial no entendimento da criação, conteúdo e

¹¹⁴ Hooks, Bell (2018). *O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

¹¹⁵ Lippard, Lucy (1976). *Eva Hesse*. New York: New York University Press.

avaliação da obra de arte. Nem arte nem artistas, de acordo com o ponto de vista feminista, podem ser entendidas/os fora do seu contexto. Os desafios feministas têm dois campos: por um lado, reconhecer e documentar a discriminação das mulheres enquanto artistas e sujeitos de arte; por outro lado, narrar a forma como as historiadoras de arte feministas têm sido agentes na recolha de informação acerca da contribuição das mulheres, tanto como artistas, mecenas ou clientes.¹¹⁶

3.2. Female Gaze

Um dos contributos importantes das feministas para o debate e reflexão sobre a história da arte é a denúncia da forma como os homens nos olham e interpretam ao longo da história.

A ausência feminina por muitos séculos nas artes é também reflexo de ausência como espectadora, para ela se identificar ou obter prazeres visuais¹¹⁷ da imagem que lhe é apresentada. Esse fato veio a contribuir para os aspectos de violência física e simbólica/psicológica por parte dos homens, através da construção de um olhar dominador.

Esse aspecto cultural da onnipresença geral do olhar diretamente ligado aos interesses do patriarcado perdurou ao longo dos séculos. A representação da figura feminina, em comparação à masculina, ao longo dos séculos, foi predominantemente ínfima na pintura, não ocupando um lugar de centralidade e visibilidade na produção artística como os homens ocuparam.

A necessidade da apropriação das imagens que fazem parte da nova cultura visual, para explicarmos as regras da existência humana e do mundo em que vivemos, faz-nos reflectir no modo de como elas nos influenciam e manipulam a nossa vida.

¹¹⁶ Adams, Carol J. (2012). *A política sexual da carne: a relação entre o carnivorismo e a dominação masculina*. São Paulo: Alameda. p. 79.

¹¹⁷ Mulvey, Laura (2019). *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. Londres: Reaktionbooks.

Em um artigo, a historiadora Joan Kelly fala sobre a nova “dupla visão” do conhecimento, pois quando usamos um dos olhos para enxergar, nossa visão tem alcance limitado e nenhuma profundidade. Ao adicionar a visão do outro olho, nosso alcance aumenta e a percepção da profundidade é aplicada. Somente quando os dois olhos enxergam juntos é que obtivemos o total alcance da visão e a noção e acessibilidade do que está além. A visão patriarcal é “bidireccional”, adicionando a visão das mulheres, ela torna-se “tridimensional”.¹¹⁸

Afinal, não somos só uma, a visão feminista é essencial para o processo transformador. É um longo processo de luta pelas representações fidedignas, adequadas ou, pelo menos, respeitosas de quem somos e de quem gostaríamos de ser.

A busca do olhar feminino visa investigar as nuances e os problemas da vida cotidiana que afetam particularmente a mulher, como por exemplo, a violência, os padrões de beleza impostos, esteriótipos, sexualidade, entre outros. Atualmente esses transtornos são largamente investigados e discutidos por inúmeras artistas da atualidade que priorizam o conceito embutido na obra ao seu aspecto matérico.

As artistas feministas se apresentam como uma fenda social, dentro da qual se revelam novas “possibilidades de vida”¹¹⁹, olhar o mundo pelo que ele é, e como devemos nos situar nesse mesmo mundo, através da imagem da mulher feita por mulheres. Nesse enlaçamento entre arte e vida podemos pensar a prática artística de inúmeras mulheres artistas enquanto uma estética feminista da existência que se posiciona diante da vida de maneira crítica e propositiva, que se afirma múltipla e ganha materialidade e visualidade na crítica cultural feminista que emana das imagens.

¹¹⁸ Kelly, Joan (1986). *Women, History, and Theory*. Chicago: University of Chicago Press. p.221.

¹¹⁹ Bourraiaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

3.3. Artistas Feministas Contemporâneas

Desde o seu surgimento no início dos anos 1960, a Arte Feminista continua sendo uma das formas de arte política mais relevantes de nosso tempo.

O feminismo no século XXI é multifacetado, abrangendo muitas questões e perspectivas complexas e, portanto, não pode ser reduzido a um único assunto, estilo ou agenda. As artistas feministas continuam a desafiar radicalmente o social, o cultural e normas políticas no que se refere às mulheres e, em particular, às mulheres artistas, a fim, de reativar nossa imaginação política, afetiva, corporal e existencial.

Esse feminino que foi reprimido por muitos anos é fundamental na liberação da imaginação das mulheres a capacidade crítica/inventiva caracterizando o movimento feminista como um todo. As feministas representam uma mudança dramática na forma como fazemos as representações. Elas simbolizam de certa forma a alteração de como pensamos sobre a arte e o valor ético e cultural que lhe foram atribuídos as mulheres, e como nós, nos posicionamos em relação ao patriarcado.

A arte das feministas reflete sobre política da representação: o olhar feminino através das imagens, investigando o próprio olhar feminino. Levando em consideração uma gama diversificada de fontes, com a intenção de examinar a aparência das mulheres, evitando os estereótipos convencionais de feminilidade. Se auto-representar é manifestar a própria voz e, portanto, é motivado internamente de forma subjetiva e conceitual.

Assim como não existe uma única vertente feminista, mulheres negras lutam pelas suas peculiaridades, da mesma forma que as mulheres LGBTQ+ e indígenas, por exemplo. Os projetos dessas artistas procuram transmitir a natureza heterogênea, intergeracional e de gênero das práticas feministas nos dias de hoje.

A recuperação histórica das artistas mulheres, o uso do corpo de forma autônoma, a desconstrução de estereótipos, a incorporação de atividades estritamente relacionadas ao universo feminino, como o bordado e a costura, assim como a utilização de elementos pouco valorizados ligados ao cotidiano, e a preocupação combinada com as questões de gêneros, raças, etnias e classes sociais, são algumas das linhas que costuram os trabalhos das artistas a seguir.

3.3.1. Beth Moysés

Beth Moysés é artista brasileira com reconhecimento internacional e aponta questões sobre o que é ser/estar mulher ao desnaturalizar as violências cotidianas do patriarcado, um constante movimento de espelho e reflexo das questões existenciais.

Sua produção artística é utilizada como dispositivo para problematizar o que nos acontece e enxergar o que deveria ser intolerável, bem como procurar os germens de vida que possam descolonizar o pensamento e o desejo. Usando a arte como estratégia de luta e resistência.

A artista relata que é de seu cotidiano doméstico, quando criança, que começou a observar as relações amorosas e familiares marcadas pela desigualdade entre homens e mulheres.¹²⁰ Já na juventude, assume que o seu fazer artístico em que reúne a paixão pela arte com viés político e ressalta: “quero colaborar para as mudanças necessárias. Quero que as pessoas cresçam, quero que as pessoas tenham mais solidariedade umas com as outras e que as relações afetivas se transformem também”.¹²¹

No início da carreira, a artista adiciona objetos do universo dito feminino à tela, como luvas, meias de seda e pedaços de tule, e abusa da tinta branca. Ao retirar os objetos da tela, observa os vazios. Depois, abandona a tela para experimentar o branco e coleciona vestidos de noiva. Desde 1990, o vestido de noiva torna-se, de forma concomitante, tema e matéria-prima, já que é um artefato que a artista considera como “abrigos da memória”, carregados de “memória afetiva”.

É com e a partir dos vestidos de noiva que a artista convoca as mulheres a repensarem os ideais românticos do casamento e da família, que muitas vezes torna-se barreira à denúncia da violência. Suas obras dedicam-se a mostrar o avesso das narrativas românticas do casamento, evidenciando o que está ali, debaixo do véu: os espinhos, as marcas, as cicatrizes da violência.

¹²⁰ Sbardelotto, D.; Dias, Taís R.; Loponte, Luciana G.; Betker, C. (2020). *Violência #emcasa: por que tremem as mulheres?*. Retirado de: <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=2872>>. Acesso em: 04/06/2021.

¹²¹ Moreau, A. (2014). *Entrevista com Beth Moysés*. Retirado de: <<https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>>. Acesso em: 04/06/2021.



Fig. 33 - **Beth Moyses**, *Reconstruindo Sonhos*, 2014, Mãos Bordadas para a performance.

3.3.2. Rosana Paulino

Rosana Paulino é artista brasileira que trabalha com as problemáticas sociais, questões sobre o que é viver mulher não branca, ao expatriarem as violações habituais e históricas do projeto colonial, trazendo a necessidade de desnaturalizar os marcadores de gênero e raça/cor/etnia. Seus trabalhos já alcançaram projeção nacional e internacional no cenário artístico.

Em seu fazer criativo, há combinações que vão desde as memórias da infância, quando brincava com o barro no fundo de casa, fotos de família e de desconhecidos, até os elementos ordinários da vida doméstica e das religiões de matrizes africanas.

No trabalho “Bastidores” de 1997, a artista apresenta uma sequência de fotos de mulheres negras que foram estampadas no tecido e emolduradas por bastidores, artefato utilizado para a confecção do bordado. As mulheres têm bocas, garganta e olhos costurados grosseiramente. Na qualidade de pesquisadora, questiona qual o lugar das mulheres negras na sociedade brasileira. Sua obra tem a audácia de “gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca”¹²²

A costura na poética da artista é uma das estratégias de resistência. É um elemento que caracteriza o universo doméstico, feminino e privado. O artesanato e

¹²² Paulino, R. (2019). *A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.



Fig. 34 - **Rosana Paulino**, *Bastidores*, 1997,
Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30cm diâmetro.

as artes têxteis já foram sinônimos da arte feita por mulheres, logo, sem valor no sistema colonial, capitalista e patriarcal. Embora o bordado e a costura possam remeter à delicadeza, aqui é a linha e a agulha que se juntam para calar a voz das mulheres negras e definir até onde e quando se pode ir.

No trabalho "Assentamento", a artista acrescenta ao corpo da mulher nua ora um coração que sangra, ora um feto no ventre, ora raízes saindo dos pés e da cabeça. São linhas que provocam a pensar sobre a brutalidade do projeto colonial, que condenava pessoas ao cativeiro, o futuro de violência das crianças nos ventres das mães e, ainda, o enraizamento dos corpos e suas conexões com a terra e com as divindades.

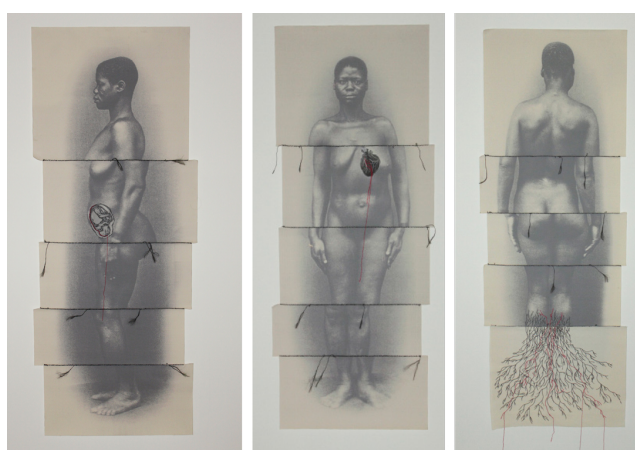


Fig. 35 - **Rosana Paulino**, *Assentamento*, 2013, impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura e bordado, Dimensão variável.

O ato de costurar remete a disposição da artista em cuidar e reparar uma “ferida impossível de curar imposta entre um ser humano e seu lugar de origem, entre mim e o verdadeiro lar: a tristeza essencial”.¹²³ Embora a origem seja uma ferida marcada pela tristeza, a todo o momento a artista (re)conta a história. A arte e suas linhas podem colaborar para inventar outro presente.

É com ousadia que a poética de Paulino insiste em produzir deslocamentos no que está naturalizado na subjetividade feminina. As obras trazem os marcadores de desigualdades – cor de pele e vagina –, que ao se juntarem num mesmo corpo potencializam as vulnerabilidades e demarcam provocações de mulheres silenciadas de inúmeras formas.

3.3.3. Vanessa Beecroft

A artista Vanessa Beecroft realiza trabalhos relacionados com o culto feminino, nos quais questiona os padrões estéticos da sociedade contemporânea. Suas obras exaltam o corpo feminino e, ao mesmo tempo, fazem crítica ao estereótipo e à valorização de um padrão de beleza. Sua arte teve grande influência da anorexia enfrentada por ela na juventude, quando, inclusive, escreveu um diário alimentício entre os anos de 1983 e 1993, relatando suas experiências.

Nas obras de Beecroft, existe um plano simbólico que envolve o corpo e a “falta de corpo”, enquanto objeto. O corpo nu é retratado massífico e petrificado, não se espera nada além da submissão, uma crítica a contemplação estética do corpo e também a reprodutibilidade das imagens do corpo, com sua multiplicidade de superfícies e aparências.

As imagens do despir feminino fazem entender como a sociedade caminha em termos de valores culturais que acabam por tratar de questões sociais da mobilidade, representação, olhares e discursos que perpassam as construções imagéticas do corpo feminino, onde há uma tensão do interior com o exterior.

¹²³ Bidaseca, K. (2016). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Buenos Aires: Clascol. p. 82.

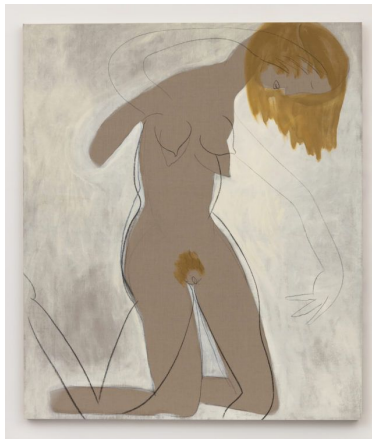


Fig. 36 - **Vanessa Beecroft**, *Garota sobre fundo branco*, 2018, pintura a óleo e carvão vegetal, 214x183cm.

3.3.4. Paula Rego

As pinturas de Paula Rego possuem uma narrativa esteticamente forte. Seus quadros emanam uma grande força impressiva que remete para temáticas emocionalmente turbulentas, mostram sofrimento impiedoso e a decisão de sobreviver das mulheres.

Sua preocupação e questionamento se dão em relação ao papel que tradicionalmente é imposto à mulher, mostrando a vida e seus recantos menos evidentes, explorando a ordem da privacidade, menos a tristeza e mais dor, menos as paixões e mais as taras humanas, menos a liberdade e mais a exploração à violência.

Ela retrata as contradições humanas, seu desnorteamento frente à falta de soluções. Trata-se de uma leitura crítica, que propõe aspectos impiedosos da pressão social e pública sobre as mulheres. Mas, ao mesmo tempo, esses quadros e instalações não julgam, deixam esse trabalho para o espectador, que, desavisado, pode muito bem imaginar meras cenas íntimas familiares e entre homens e mulheres.

Paula Rêgo, porém, juntamente com as pesquisas mais recentes sobre violência doméstica e sexual, alerta a todos para o fato de que o perigo, por vezes,

mora literalmente ao lado. Casas de família são também alcovas e nem mesmo a diferença de gerações basta para proteger crianças e mulheres. A série de quadros de Paula Rego é também educativa, pois nos possibilita refletir sobre a importância da relação da mulher e a sociedade.

Em 1994, Paula Rego realiza a série de pinturas em pastel intitulada Mulher-Cão, que marca o início de um novo ciclo de mulheres fortemente simbólicas, representadas sozinhas, mas aparentemente escravizadas a algum parceiro ausente ou imaginário.¹²⁴



Fig. 37 - **Paula Rego**, Mulher-Cão, 1994, pastel seco sobre tela, 120x160cm

Sua pinturas revelam através das imagens das mulheres com pernas torneadas e musculosas dando a ideia sistemática de que elas devem ser fortes. Mulheres animalizadas, com a ferocidade de quem quer morder. “Ela tem a força para saltar e morder, porque ela está presa”¹²⁵. Não havia ali uma fronteira entre o humano e o animal e o animal e o humano – recurso estético para mostrar um mundo desumanizado. Neste ponto, vale ressaltar que essa “não fronteira” provoca a conexão horror/belo, obrigando a sociedade a refletir acerca das imagens do corpo e da política do corpo.

¹²⁴ Bradley, Fiona (1997). *Paula Rego: A Retrospective*. Londres: Tate Publishing.

¹²⁵ Rego, Paula (2011). *É assim Paula Rego*. Entrevista concedida a Paulo Magalhães, da TVI. Retirado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=mH8OCT1-lIg>>. Acesso em: jan/2021.

3.3.5. Ghada Amer

Ghada Amer, natural do Egito, surge ocupando um território que tem sido negado às mulheres historicamente, ganhando o feminino o seu próprio lugar num campo dominado por homens, através da prática da costura e do bordado em obras artísticas.

Apresentando várias mulheres a masturbar-se, lascivas, pornográficas, confrontando o homem enquanto dominador convencional, incitando à tolerância e à tentação. As figuras retratadas não são nem agressivas nem violentas, apenas estão entregues ao seu próprio prazer, não pretendendo sequer seduzir o espetador, que se pressupõe masculino.

Suas questões de identidade e de gênero apresentam-se como ilusórias e/ou progressivas e intercambiáveis, trabalhando a ideia da sexualidade em que o gênero não é um dado, mas é escolhido e construído assim como o são outros componentes da nossa identidade humana.

Amer apresenta imagens de partes isoladas do corpo, penduradas em grupos que não constituem um corpo, mas um mix de corpos: velhos e jovens, nutridos e indiferentes, despertos e em repouso, masculinos e femininos, fragmentados, presos à parede com um pedaço de corda, revelando um carácter traumático da sexualidade e da perda do self no ato de sexo. Falou-se sobre o sexo não ter idade, cor ou raça, de não residir numa parte limitada do corpo, nem especificamente nos órgãos genitais.

Suas pinturas, muitas vezes combinando pincéis e bordados, são infundidas com preocupações como a submissão das mulheres à tirania da vida doméstica, sexualidade e prazer, e a incompreensibilidade do amor, compartilhando uma vida na tela, criando uma sequência de interpelações. Amer aborda de forma franca e pessoal a mística e o impasse entre o olhar ocidental e o Islã, convidando-nos a examinar a tolice da guerra e da violência.



Fig. 38 - **Ghada Amer**, *Você meu amor*, 2011, acrílico, bordado e meio de gel sobre tela, 500x650cm

3.3.6. Nalini Malani

Nalini Malani, artista indiana, emerge como uma voz provocatória e feminista, seu trabalho reflete a sociedade em que vive, mas também a global. Amplamente conhecida pelas suas pinturas e desenhos, é uma artista preocupada com questões sociais, conferindo protagonismo às marginalizadas através de histórias visuais (animações, nomeadamente) que exploram temas como o feminismo, a violência, as tensões raciais e os legados pós-colonialistas.

Malani já afirmou: “Quando eu vejo ou leio alguma coisa que captura a minha imaginação, tenho a necessidade de reagir através de um desenho ou de desenhos em movimento. Não exatamente na sua forma mimética mas mais como uma ‘Memória Emoção’. Sinto-me como uma mulher com pensamentos e fantasias que são disparados da sua cabeça. Cada um deles pode conter ideias diferentes e não parecerem ser da mesma pessoa. Cada uma dessas vozes na minha cabeça precisa portanto de uma diferente caligrafia.”¹²⁶

¹²⁶ Nalini Malani: Utopia!? Retirado de: <https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/2012-nalini-malani/#_msocom_1>. Acesso em: 11/05/2021.



Fig. 39 - **Nalini Malani**, *Mulheres das árvores I*, 2003,
Aquarela sobre papel, 35.9x26.9cm

Amplamente considerada a pioneira da arte em vídeo na Índia, seus trabalhos são caracterizados pela expansão da superfície pictórica no espaço circundante, culminando em uma narrativa visual em camadas que toma a forma de desenhos efêmeros de parede, jogos de sombras, instalações, trabalhos de projeção múltipla e teatro.

3.3.7. Martha Rosler

Em seu trabalho em vídeo, fotografia, performance, escrita crítica e ficção, Martha Rosler constrói análises sociais e políticas incisivas sobre os mitos e realidades de uma cultura patriarcal. A artista cria em suas obras um olhar crítico à imagética cultural e desestabiliza não somente as retóricas femininas historicamente arraigadas, mas também a própria noção de 'mulheridade' como categoria identitária estável, coerente, natural e universal. Uma formulação de estratégias artísticas representativas antiessencialistas que evoquem criticamente evitando a reificação da categoria, do sujeito e das estruturas heteronormativas que sustentam o termo.



Fig. 40 - **Martha Rosler**, *Semiotics of the Kitchen: An Audition*, 2011, cor e som, 9:44 min.

Rosler, comentando sobre seus trabalhos, afirma que “quando a mulher fala, ela nomeia sua própria opressão”.¹²⁷ Questionando a relação da corporação, do estado e da família, a informação da mídia e do indivíduo, pública e privada, ela expõe a opressão internalizada que está subjacente a fenômenos culturais como a objetivação da mulher. Trabalhando com figuras de donas de casas em obras que tangem temáticas feministas, a necessidade de se intervir nas imagens ou objetos originais (com montagens, justaposição, fotografia etc.) para intensificar o efeito desestabilizador da apropriação, visa transformar a forma como eles são geralmente apreendidos e explicitar essas representações como construtivos culturais representativos.

Em 2003, Rosler anunciou uma chamada aberta para uma restauração ao vivo de sua peça de vídeo seminal de 1975, “Semiótica da Cozinha”. Vinte e seis mulheres participaram de uma apresentação rotativa do roteiro. Em um conjunto repleto de utensílios culinários, as participantes foram gravadas e “transmitidas” em monitores de televisão por toda a galeria Whitechapel Gallery em Londres, através de transmissão ao vivo. Na terminologia simbólica da cozinha, ela faz hipóteses, transforma a mulher em um sinal do sistema de produção de alimentos e aproveita a subjetividade.

¹²⁷ Rosler, Martha Rosler (2006). Biography. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20060923065355/http://www.eai.org/eai/biography.jsp?artistID=476>>. Acesso em: 09/05/2021.

3.3.8. Teresa Serrano

Teresa Serrano, radicada na Cidade do México e em Nova York, tem trabalhado nas artes interdisciplinares, incluindo escultura, instalações, vídeo, cinema e arte ao vivo, desde 1989.

No México, os direitos das mulheres ainda faltam e o machismo prevalece em todas as classes sociais. As mulheres vêm conquistando alguns direitos, mas a grande maioria dos responsáveis são homens. As mulheres trabalham, ajudam na manutenção de suas casas, cuidam e educam seus filhos e possuem diplomas profissionais e empregos, mas seus salários na maioria dos casos, são menores do que os de seus maridos, apesar de trabalharem no mesmo nível.

No trabalho "Glass Ceiling: Stories on Human Rights", Teresa faz uma metáfora para o efeito "Teto de Vidro", conceito popularizado na década de 1980. É a ideia de que as mulheres são impedidas de subir acima de um determinado nível em suas carreiras ou no mundo dos negócios devido à desigualdade, sexismo e discriminação de gênero.

No vídeo, uma mulher tenta subir a chamada escada corporativa, sendo impedida por um homem que constantemente a "freia" com um laço, atrasando sua subida para que ele possa passar por ela. Quando ela consegue chegar ao topo da escada, o homem a trancou do lado de fora. Ela recorre a quebrar a porta de vidro com sua bolsa, deixando seu sucesso ou fracasso ambíguo. É um teto de vidro porque geralmente não é uma barreira visível, e uma mulher pode não saber de sua existência até atingir a barreira. Em outras palavras, não é uma prática explícita.



Fig. 41 - **Teresa Serrano**, *Glass Ceiling: Stories on Human Rights*, 2008, p&b e som, 2:11 min.

Para destacar a natureza desenfreada desse tipo de discriminação e para demonstrar isso como uma experiência quase universal para as mulheres, Serrano tomou a decisão de vestir a mulher com um traje de negócios genérico e uma máscara, despersonalizando-a. Como artista, experimentei este tipo de discriminação, infelizmente não só por parte dos homens, mas também de outras mulheres, pois também existe misoginia entre mulheres.¹²⁸

3.3.9. Louise Bourgeois

A feminilidade é inseparável da domesticidade. A dona-de-casa tornou-se uma espécie de anjo que merecia ser reconhecido por suas funções naturais: as capacidades reprodutivas e de cuidado se tornariam a base de um conceito de feminilidade que deveria se tornar a definição e o valor da mulher.

E aqui entra Louise Bourgeois e sua *Woman-House*, uma pintura a óleo onde a artista desenha um corpo sem cabeça, afogado pelo peso de uma casa de bloco que só expõe os atributos de um físico feminino.

A artista expressa a ambivalência entre a agorafobia, provocada pelo confinamento, refletindo na cor vermelha ameaçadora que a envolve e a claustrofobia, que inevitavelmente envolve uma mulher quando seu lugar de realização pessoal é delimitado por quatro paredes que a isolam de tudo o mais. Um contraste de sintomas quase tão grande quanto as contradições de uma sociedade que ousa chamar a mulher-criança e despossuída de algo de "amante".

[...] precisam viajar para escapar do cotidiano, afastando-se o mais possível, sensação de caminhar acima do solo, como trinta centímetros sem equilíbrio, claustrofobia, agorafobia...¹²⁹

Nestas pinturas Bourgeois usa sua própria história pessoal junto com as questões de feminilidade, psicanálise e comunicação, uma representação da

¹²⁸ Glass Ceiling: Sexism and Discrimination in the working world. Retirado de: <<http://imaginingequality.globalfundforwomen.org/content/glass-ceiling>>. Acesso em: 22/01/2021.

¹²⁹ Friedman, Betty (2020). *A Mística Feminina*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

abolição da identificação das mulheres em casa e na família, aludindo a insatisfação e a falta de realização das mulheres que iniciaram carreiras como donas de casa e mães.



Fig. 42 - **Louise Bourgeois**, *Mulher Casa*, 1947, óleo sobre tela, 91.50x35.50 cm

3.3.10. Adrian Piper

Adrian Piper é uma artista conceitual de primeira geração, que começou a exhibir seu trabalho internacionalmente aos 20 anos de idade e se formou na Escola de Artes Visuais em 1969. Piper também foi a primeira professora afro-americana no campo da filosofia. Ela introduziu as questões de raça e gênero no vocabulário da arte conceitual e conteúdo político explícito no Minimalismo. Em 2000, ela expandiu o vocabulário da arte conceitual para abranger conceitos filosóficos hindus. Sua arte está em muitas coleções.

Piper se considera uma feminista, de acordo com esta definição, porque trabalha para alcançar um estado de coisas feminista em suas relações pessoais e profissionais com outras mulheres, com observações baseadas em sua experiência pessoal. "Demos o primeiro passo em direção ao feminismo nos anos 1920 e o segundo nos anos 1960. Mas ainda estamos competindo uns com os outros pela aprovação e pelas recompensas dadas pelos homens. Ainda estamos subordinando nossas relações familiares, sociais e profissionais umas com as outras às nossas

relações familiares, sociais e profissionais com os homens. E ainda estamos avançando nossos estreitos interesses pessoais com os homens às custas de nosso bem-estar e interesses mais profundos um no outro.”¹³⁰

De 1978-1980, ela criou os Auto-retratos Políticos Autobiográficos n°s 1, 2 e 3, que incorporaram as próprias experiências difíceis da Piper como um criança de raça mista aprendendo a operar entre seu bairro do Harlem Negro e a escola privada, em sua maioria branca, para a qual foi enviada por seus pais. Ela descreve sua identidade confusa:

...eu nunca simplesmente disse que eu era negra [eu era], porque me sentia tola e como se estivesse cooperando com algo, ou seja, a experiência negra, que eu não tive. Eu tive a Experiência Cinza.¹³¹

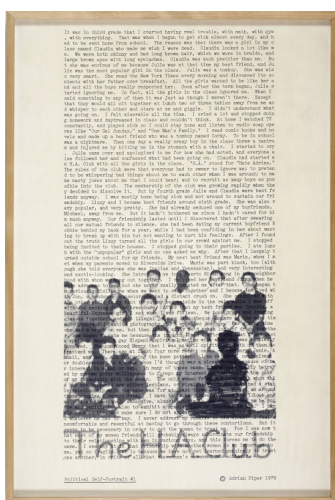


Fig. 43 - **Adrian Piper**, *Políticos Autobiográficos #1*, 1979.

¹³⁰ Piper, Adrian (2001). *Feminist Artist Statement*. Retirado de: <https://www.brooklynmuseum.org/easca/about/feminist_art_base/adrian-piper>. Acesso em: 25/02/2021.

¹³¹ Farver, Jane (1987). *Adrian Piper: reflections 1967-1987*. Nova York: Library of Congress Catalog.

3.3.11. Nancy Spero

A artista e ativista feminista americana Nancy Spero produziu um corpo radical de trabalho que enfrentou a opressão e a desigualdade ao mesmo tempo em que desafiou as ortodoxias estéticas da arte contemporânea. Suas obras expressivas são caracterizadas por sua interpretação figurativa das questões sociopolíticas e culturais, muitas vezes enfrentando diretamente o racismo, a violência e o sexismo no espaço contemporâneo.

Entre as primeiras artistas feministas, Spero se baseou em representações arquetípicas das mulheres através de várias culturas e épocas, em uma tentativa de remontar a própria história a partir de uma perspectiva que ela chamou de “mulher como protagonista”. Ao longo de sua prática, ela mudava regularmente os equilíbrios de poder e desenvolvia novas narrativas feministas em espaços que de outra forma não existiriam. “Sempre procurei expressar uma tensão na forma e no significado para alcançar uma veracidade”¹³², ela havia dito de sua obra.



Fig. 44 - **Nancy Spero**, *Você não mata*, placa VI do portfólio *Os Dez Mandamentos*, 1987, Litografia e tipografia, 60.1x45.3cm

As pinturas, esculturas e instalações de Spero estão firmemente inseridas na tradição modernista, utilizando referências como os sarcófagos egípcios antigos e as

¹³² Moma (2019). *Nancy Spero: Paper Mirror*. Retirado de: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5046>>. Acesso em: 12/05/2021.

técnicas de gravura para proporcionar uma visão crítica da vida contemporânea. Para ela, as escolhas de material, forma e assunto sempre foram políticas.

Spero apropriou-se da linguagem de “crueldade” do poeta francês Antonin Artaud para evocar sua autodescrita “perda de língua” como uma artista feminina em um mundo de arte dominado pelos homens. Colocando fragmentos de texto ao lado de figuras femininas derivadas de uma vasta gama de fontes através da história, Spero sondou a relação de gênero entre linguagem e poder.¹³³

3.3.12. Annette Messager

Provavelmente, seu feminismo militante e o uso de objetos e materiais cotidianos - animais de pelúcia, luvas, almofadas, lã, tecidos ou cordas - geralmente pouco valorizados, podem ser algumas das razões pelas quais instituições ou espaços privados não tiveram um grande interesse em seu trabalho.

Com claras influências do Surrealismo, *art brut*, da cultura popular ou do mundo das crianças, a artista é como uma espécie de “etnólogo” que investiga o universo feminino através de seus vestígios ou restos. Todo seu trabalho artístico plural e ambivalente está ligado a uma leitura combativa de gênero.

Ao longo de sua carreira, Messager reivindicou a representação fragmentada do corpo feminino como um aspecto básico de sua oposição frontal à ordem estabelecida e às visões machistas de gênero.

Para mim o corpo feminino é uma figura muito definida de liberdade individual e coletiva, uma imagem vingativa de um corpo próprio com seus desejos e prazeres, com uma sexualidade específica.¹³⁴

A artista vem fazendo desde 2016 uma série de esculturas, desenhos e papel de parede, com as quais ela denuncia o sexismo, racismo e homofobia de grande parte da sociedade contemporânea. A obra explora as áreas mais insignificantes de

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ 360 Grados (2018). “Púdico - Público”, de Annette Messager en el IVAM. Retirada de: <https://youtu.be/8uWR_cP6pi4>. Acesso em: 08/06/2021.

suas realidades femininas mais íntimas. Uma intimidade que não é compreendida se a separamos de uma leitura política que a contextualiza e a molda, um grande vindicador na representação fragmentada do corpo feminino como um aspecto básico e natural de sua oposição contra a ordem estabelecida e a visão machista do gênero.



Fig. 45 - **Annette Messager**, *Útero-dedo médio*, 2017,
Tecido, papel machê, tinta e corda, 80x80x13 cm

3.3.13. Laurie Simmons

Há mais de quatro décadas, a artista americana Laurie Simmons vem construindo imagens que exploram diversas estratégias pelas quais nós humanizamos os objetos e reificamos os corpos femininos.

Em 1976, Simmons começou a fotografar mini bonecas em cenários construídos com papelão e mobiliados com pequenos objetos de plástico. A ideia era, através do uso da iluminação, da perspectiva e da escala, provocar uma confusão conceitual entre o artifício e a realidade. Ao longo de sua trajetória é o processo de construção de estereótipos de gênero que dominaram o imaginário americano no meio do século 20 e que, de certa maneira, ainda encontram ecos na contemporaneidade. Entre eles, destaca-se aquele que confina a mulher em uma posição de objeto de consumo, troféu do casamento burguês, ídolo inerte do ambiente doméstico, materializado nas séries "*Early black and whites*" de 1976 e "*Early color interiors*" de 1978.

As obras dialogam também com uma longa tradição da pintura ocidental de associar o feminino aos ambientes domésticos e aos espaços fechados, tradição que encontra na pintura holandesa do século 17 algumas de suas manifestações mais memoráveis.

Para a série *"The love doll"* de 2009-2011, Simmons encomendou uma boneca sexual japonesa e registrou o primeiro mês dela em sua casa. Marcadas pela perfeição e por uma semelhança aflitiva com mulheres reais, esse objeto se torna um dispositivo poderoso na construção da tensão entre ficção e realidade. Não se trata do mundo de plástico de suas primeiras fotografias, mas do mundo real, da escala humana. A série atualiza de forma contundente uma discussão sobre os ideais femininos de perfeição fantasiados em uma cultura patriarcal. A boneca sexual confere uma concretude poderosa aos arquétipos da mulher passiva, dócil e obediente.



Fig. 46 - **Laurie Simmons**, *A boneca do amor/Dia 27/Dia 1 (Novo em caixa)*, 2010.

Simmons se apropria dos códigos estéticos das imagens de modelos mulheres "de verdade", os corpos esguios, esculturais e imóveis, acompanhados de rostos sem expressão, dando-nos a impressão de estarmos diante de corpos inorgânicos. Os cenários de plástico são deixados de lado, o ambiente é expandido e a artificialidade dos bonecos contrasta com a realidade do espaço. Este corpo inerte, que é também o corpo da boneca, do manequim, da estátua é, via de regra, um corpo feminino, e, justamente por isso, em seu silêncio, ele pode se tornar tão eloquente a respeito dos mitos de gênero presentes em nossa cultura.

4. TRABALHO PRÁTICO

*"A única forma de chegar ao impossível, é acreditar que é possível."
(Lewis Carroll - livro Alice no País das Maravilhas)*

Até iniciar os fichamentos para desenvolver esse trabalho, pensei muito sobre a personagem de "Alice", de Lewis Carroll. Se Alice já não é mais a mesma desde seu retorno à vigília, posso dizer que também estou bem diferente. Meu mergulho na escrita desta pesquisa foi um reencontro acadêmico e social, uma abertura de horizontes para novas leituras e novas pesquisas. Por essa empreitada, abri um leque de temas que pretendo continuar estudando as demais obras do campo feminista nas artes e seu contributo para um sociedade mais igualitária.

Fazer uma comparação com a personagem "Alice" não é mera coincidência, pois a principal reflexão aqui proposta é a de que a personagem tem embutido em suas tramas o autoconhecimento, que se desenvolve num processo doloroso e angustiante, fazendo com que eu revisitasse minhas memórias como mulher.

Há que se considerar na investigação a história das transformações do corpo feminino, eivados de valores ideológicos e que demandam reflexão, questionamento e tomada de postura crítica, vez que veiculam visões de mundo, condutas e referenciais, como questões ligadas à problemática de gênero.

As primeiras obras refletem sobre como o patriarcado foi instituído na sociedade e acabou se expressando com a escolha das imagens femininas e dos diferentes elementos presentes nas pinturas. As condições culturais são agentes compositivos para o padrão exposto nas representações eróticas, além da forma como aqueles corpos eram vistos e comercializados e a sobreposição masculina como causadora dessas condições. Esses fatores possibilitam entender que os valores e costumes se manifestam em toda expressão humana.



Taty Arruda, *Ima(r)gem feminina 1*, 2020, óleo sobre papel, 29×42 cm.



Taty Arruda, *Ima(r)gem feminina 2*, 2020, óleo sobre papel, 29×42 cm.

A pretensão do trabalho desenvolvido é levantar a discussão a respeito da forma como o pensamento patriarcal sempre esteve presente como agente definidor dos valores e percepções coletivamente aceitas e compartilhadas por nossa sociedade através da imagem.



Nesse segundo trabalho, apresento uma série de cinco fotografias híbridas como forma de representar os limites do corpo no esforço de libertar-se dos preconceitos étnicos e de gênero no âmbito da arte.

As fotografias foram executadas a fim de transmitir uma oscilação entre a “invisibilização” e a falta do (re)conhecimento das mulheres na história. Como resposta aos museus que ainda controlam sua participação, comportamentos, pensamentos e corpos.

Mesmo com a ampla visibilidade das mulheres nas redes sociais e canais de mídia, como também a crescente inserção no mercado, uma parcela considerável da produção de mulheres ainda sofre uma ação de congelamento, é preciso continuar nossa luta.

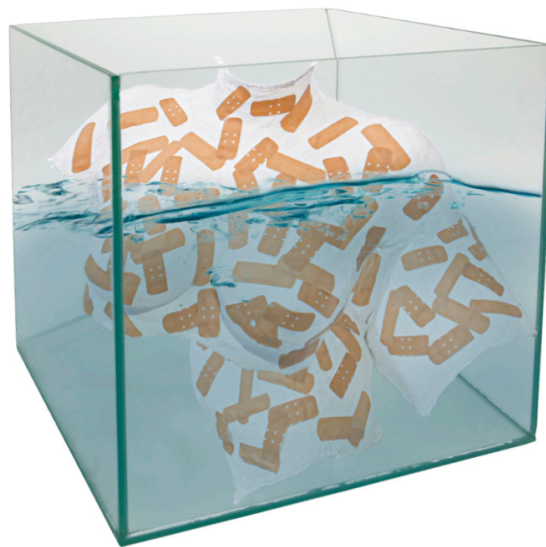


Taty Arruda, *Invisibilizadas*, 2020, gelo sobre papel fotográfico, 116×84 cm.

Meu foco, nesse sentido, é a imagem do feminino, explorando as questões do eu e as questões da alteridade e da existência, mergulhando entre mundos conscientes e inconscientes, esse espaço intermediário no cruzamento da realidade empírica e da imaginação, ordem e desordem, materialismo e espiritualidade, determinismo e liberdade.

Misturando histórias pessoais com preocupações coletivas de figuras femininas, uso a imagem da mulher e da água como um local de projeção para a fantasia e o desejo. Os trabalhos trazem à tona “questões e sutilezas”, além de representar as vulnerabilidades e crise social.

Inerentes aos aspectos, à criação artística do nosso tempo, sejam eles representação idealizada para uma percepção cotidiana e água, servindo como conduítes através dos quais delineio narrativas, tais como o confronto com pausas desta natureza do nosso cotidiano e o impacto que têm sobre o comportamento das mulheres e sobre o curso da nossa vida.



Taty Arruda, *Meu corpo não é ferida*, 2020, acrílico sobre gesso e água e vidro, 50×50 cm.

Nesse trabalho utilizo molde em gesso do meu próprio corpo, emprego ataduras em pintura afim de criar uma narrativa da violência. Quando esse “corpo” é submerso em água, a matéria empregada na obra vai se desfazendo, dando atenção total aos pensamentos e emoções, mas também uma conscientização dos momentos que muitas vezes são ignorados, pois aquela imagem vai se desfazendo e ninguém nota.



Taty Arruda, *Históricas*, 2021, fotografia e tinta acrílica sobre vidro, diversos tamanhos.

Oferecendo uma visão alternativa dos espaços da feminilidade, esse quarto trabalho apresenta cenas repletas de narrativa profunda, cuja a construção é marcada por referências ao livro “Alice Através do Espelho”, de Lewis Carroll.

Pressionada para tomar uma decisão importante, é no espelho que Alice encontra suas respostas. A metáfora? É olhando para ela mesma, para todos os seus conceitos, medos, angústias, que ela encontrará respostas em sua imaginação. Ao se olhar no espelho e deixar refletir, Alice entra numa jornada para combater tudo aquilo que a impede de dar o próximo passo.

Aqui emprego no trabalho objetos do cotidiano da mulher doméstica e uma metáfora do alimento como representatividade da imagem da mulher como objeto adquirido para satisfazer somente as necessidades masculinas. Assim, como Alice, a liberdade que encontra navegando nas águas, explorando o mundo desconhecido

da época, não é a que têm vivendo em sociedade. Do outro lado do espelho os valores do mundo são outros, entrando em contato com noções pessoais que não se conhecia.

Em todo processo artístico me aproprio do componente “água” como um elemento da lavagem, pois tem a capacidade de limpeza, estabelecendo relações com limpeza das imagens das mulheres, centrada nas perspectivas feministas, mas também uma conscientização dos momentos que muitas vezes ignoramos, a ressignificação do o que é violência sexual e psicológica.

As mulheres têm uma ligação profunda com a água. A água foi matriz no nascimento, a água é nutriz, pois precisamos beber água para nutrir os nossos órgãos e ela é contida em todos os alimentos, ela é motriz do nosso sistema circulatório. No nosso dia a dia somos seres de água, vivendo dos movimentos da água dentro de nós. É importante trazer essa memória de volta, pois o cuidado com a água não é só em relação ao uso da água, mas como um elemento da natureza que é capaz de propiciar a nossa vida.



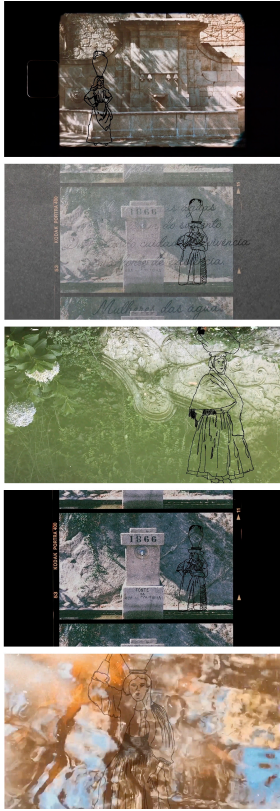
Taty Arruda, *Marinhas d'agua*, 2021, *acrílico sobre tela*,
65 x 81 cm.



Considerada símbolo sagrado de diversas religiões e crenças, a água tem um papel importante na história de divindades femininas. Das lendas amazônicas às religiões africanas, as mulheres divinas em sua maioria possuem tal vínculo com o elemento. Mais conhecida como a deusa do amor e da sexualidade, Afrodite também foi reverenciada na Antiguidade por sua forte relação com o mar. Ou seja, em muitas civilizações que não sabiam umas das outras, as divindades femininas são representadas pelo elemento água.

A mensagem que quero passar no vídeo poesia é sobre esta cultura que prefere decidir sobre o que é feito ao corpo das mulheres, em vez de ouvir o que estas estão tentando comunicar, quando sabem daquilo que precisam, sentem e querem. A água é silenciosa e delicada, mas também fugidia. E corre, escorre e não se consegue parar o seu curso. Ela arranja sempre forma de jorrar, encontra algures

uma brecha, um buraco e quando contida durante tempo demais, rebenta com a barragem.



Taty Arruda, *Vídeo Poema - Mulheres das Águas*, 2021, frames.



Desenvolvidos especificamente no contexto deste projeto, os trabalhos incluem vídeo, instalação, iluminação e, principalmente, pinturas. Afim de mudar o foco para as representações das imagens do feminino que abordam o modo como ocorre a violência contra as mulheres e os mecanismos da reapropriação das próprias imagens, mostrando também como a arte pode constituir-se como processo de desconstrução de um olhar que integra uma cultura de violência contra as mulheres. Considerando os símbolos estabelecendo relações com limpeza das imagens das mulheres.

CONCLUSÃO

Este artigo consiste essencialmente na visão e análise imagética dos elementos culturais e de estratégias que instituem um jogo de domínio, intrínseco à violência moral e sexual sobre as mulheres. Aqui se refletiu sobre algumas formas de uso e abuso dos papéis da mulher no mundo da pintura e a forma de violência no olhar, mas que muitas vezes não são identificadas mas nem por isso menos violentas.

Foi feita uma análise da interpretação das imagens como forma lógica de tradução intersemiótica, fazendo uma análise de como ocorre a correlação entre as imagens, como elas vêm sendo contaminadas umas pelas outras, como elas sobrevivem no tempo e qual a relação de poder que exercem sobre as mulheres, em aspectos sociais que movimentam e carregam nessas imagens.

A cultura visual é tratada com tendências modernas de sexualização no contexto do corpo e associadas à violência baseada no gênero, tanto como uma questão comum na vida cotidiana, e como uma característica da sociedade contemporânea em que todos nós vivemos.

Esta associação traz sem dúvida uma noção considerável e complicada em termos de fazer análise através de interpretações e abordagens, apresentando uma visão geral das teorias a respeito do olhar masculino.

Na primeira parte da análise, foi dado o enfoque historiográfico e motivos para a construção da imagem da mulher como um objeto ao olhar masculino na pintura para a sociedade, os cânones e tradições de imagens de sexualidade e subjetividade do patriarcado na criação e na representação da figura feminina.

A necessidade desse artigo é de chamar a atenção para a forma como a mulher tem sido recebida no âmbito artístico e para as maneiras como tem sido observada na sociedade. Esse padrão que se arrasta há séculos e confirmado esteticamente pelas artistas atuais.

Na segunda parte da pesquisa, apresentei o sentido das imagens, repensando nos conceitos da representação do corpo e como a sexualização das mulheres na pintura têm andado a par de uma certa prática de machismo e violência.

Aqui se refletiu sobre como algumas formas de violência no olhar vem muitas vezes representadas nos papéis da mulher no mundo da pintura, junto a uma certa prática de machismo e que ainda persiste nos tempos atuais, enfatizando que devemos observar qualquer forma de discriminação sexual e violência psicológica.

Não será possível reverter o passado, tal como não será possível recuperar a informação relativa às mulheres que a história deixou esquecidas. Apenas vamos a tempo de repensar a nossa atitude face aos artistas contemporâneos. Reconhecendo que as mulheres têm vindo a reivindicar e a assumir o seu lugar na arte, as questões da paridade ainda não estão resolvidas, fazendo lembrar da importância de um percurso de conscientização coletiva, pois uma sociedade que vive na negação, ou até mesmo na glorificação da história patriarcal, não permite que nossas imagens sejam recriadas.

No terceiro momento do estudo, como parte de uma nova consciência do pluralismo cultural, mostro como as mulheres artistas contribuíram e vêm contribuindo com críticas significativas. Entendendo que essas mulheres como antepassadas em um corpo feminino tentador que fascina e assusta, são capazes de criar uma invocação e celebração das visões submissas que resistem e seguem na luta da autoimagem, e que este questionamento da representação e violência cultural foi feito, em larga medida, e continua a ser feito, por artistas.

A pesquisa trata de mostrar obras de mulheres, afim de afirmar na força desse conjunto a potência feminina na arte contemporânea. Ao longo dos séculos houve um apagamento da mulher na arte, e agora não estamos mais no tempo de pedir licença, de reivindicar, mas de afirmar algo que já é. As mulheres nunca produziram tanto, mas ainda faltam referências femininas na história da arte.

Acredito que é importante focar e falar sobre as artistas feministas enquanto a crítica e a historialização da arte contínua, com a esperança de que no futuro, o fato de uma artista ser uma mulher não a coloque imediatamente na categoria de "artista mulher", e que seu gênero não nos proporcione inerentemente uma lente com a qual

possamos ver seu trabalho, que ela possa ter a neutralidade que os artistas masculinos possuem, na tentativa de abertura para outros modos de sentir, pensar e ser/estar, ao buscar a clareza entre sombras quando a ética social é do fazer desaparecer o discurso de corpos racializados e generificados.

A questão da violência de gênero é importante em todo mundo. É fundamental que comecemos a sonhar e a planejar um mundo diferente, um mundo mais justo, um mundo de homens e mulheres mais felizes, mais autênticos e sem violência, tendo no feminismo um movimento para mudança de pensamento.

Por esse motivo, o tema é importante e de difícil análise, embora possa haver resultados divergentes do problema, é possível e necessário compreender as conexões entre imagem e violência.

BIBLIOGRAFIA

- Acaso, María (2009). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: La Catarata.
- Adams, Carol J. (2012). *A política sexual da carne: a relação entre o carnivorismo e a dominação masculina*. São Paulo: Alaúde.
- Adichie, Chimamanda Ngozi (2020). *Todos devemos ser Feministas*. Alfragide: D.Quixote.
- Amâncio, Lígia (1994). *Masculino e Feminino - A Construção Social da Diferença*. Porto: Edições Afrontamento.
- Arendt, Hannah (2010). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Aristóteles (2004). *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultura.
- Aumont, J. (2014). *A imagem*. Coimbra: Texto & Grafia.
- Beauvoir, Simone (2016). *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Berger, John (2018). *Modos de ver*. Lisboa: Ed. Antígona.
- Berriot-Salvadore, Evelyne (1994). *Un corps, un destin: La femme dans la médecine de la Renaissance*. Paris: Honoré Champion.
- Betterton, Rosemary (1987). *Looking On, Images of Femininity in the Visual Arts and the Media*. London: Pandora Pr.
- Bíblia Cristã, *Antigo Testamento*, Gênesis.
- Bidaseca, K. (2016). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Buenos Aires: Clascol.
- Bradley, Fiona (1997). *Paula Rego: A Retrospective*. Londres: Tate Publishing.
- Brandão, Junito de Souza (1986). *Mitologia Grega*. 2a ed. RJ: Petrópolis: Vozes, v.1.
- Birman, Joel (2003). *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34.
- Brites, R (2020). *Síndrome da impostora: Por que nunca nos achamos boas o suficiente?*. São Paulo: Planeta.

- Bourdieu, Pierre (2012). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bourraiaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Butler, Judith P (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Burns, Janet MC (1993). *Looking as Women: The Paintings of Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker and Frida Kahlo*. Netherlands: Atlantis
- Chadwick, Witney (1990). *Women, Art and society*. London: Thomas and Hudson.
- Collier, Ada Langworthy (2020). *Lilith*. Belgica: e-artnow.
- Connor, James A. (2004). *Kepler's Witch: An Astronomer's Discovery of Cosmic Order Amid Religious War*. San Francisco: Harper.
- Corbin, Alain (1991). "O segredo do indivíduo", in Michelle Perrot (org). *História da vida privada*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras.
- Coward, Rosalind (1983). *Patriarchal precedents: sexuality and social relations*. London Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Cruz, Angélica; Magalhães, M. José (2009), "Susana e os Velhos: tema recorrente na arte e na vida", in Anabela Correia e Eduarda Coquet (coords.), *Diálogos com arte*. Braga: CESC - Universidade do Minho.
- Duby, George; Perrot, Michelle (1990). *História das mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento.
- _____ (1992). *Imagens da Mulher*. Porto: Ed. Afrontamento.
- Farver, Jane (1987). *Adrian Piper: reflections 1967-1987*. Nova York: Library of Congress Catalog.
- Federici, Silvia (2017). *Calibã e a bruxa*. São Paulo: Editora Elefante.
- _____ (2018). *O Ponto Zero da Revolução: Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista*. São Paulo: Editora Elefante.
- _____ (2019). *Mulheres e caça às bruxas*. São Paulo: Editora Boitempo.
- Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité*. v.I. Paris: Gallimard.
- _____ (1988). *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.

- _____ (2008). *O nascimento da clínica*. São Paulo: Forense Universitária.
- Friedman, Betty (2020). *A Mística Feminina*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- Fuss, Diana (1995). *Identification Papers: Readings on Psychoanalysis, Sexuality, and Culture*. Londres: Routledge.
- Giddens, Anthony (1993). "Amor, compromisso e o relacionamento puro". in _____. *As transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP.
- Graves, R. e Patai, R. (1983). *Hebrew myths. The book of Genesis*. New York: Greenwich House.
- Hearn, Jeff (1996). *Men's violence to known women: historical, everyday and theoretical construction by men*. In Barbara Fawcett et al. (eds.), *Violence and gender relations: theories and interventions* (pp. 22-37). London: Sage Publication.
- Hochschild, A. e Machung, A. (2012). *The Second Shift: Working Families and the Revolution at Home*. New York: Ed. Penguin Books.
- Hooks, Bell (2018). *O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- _____ (2020). *Teoria Feminista: Da Margem ao Centro*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Hults, Linda C. (2011). *The Witch as Muse : Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Kelly, Joan (1986). *Women, History, and Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Koltuv, Barbara B. (2017). *O livro de Lilith: o Resgate do Lado Sombrio do Feminino Universal*. São Paulo: Ed.Cultrix.
- Kristeva, Julia (1982). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia: University Press.
- Joaquim, Teresa (2006). *As causas das mulheres: a conformidade infiguravel*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Jones, Amelia (2007). "1970/2007: O legado da arte feminista", in *A Batalla dos Xéneros*, Catálogo da Exposição de 13 de Setembro a 9 de Dezembro 2007 no Centro Galego de Arte Contemporánea. Junta de Galicia.

- Júnior, Hilário Franco; Cardini, Franco (2010). *Os três dedos de Adão: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Edusp.
- Lauretis, Teresa de (2000). *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madri: Ed.Horas.
- Lerner, Gerda (2019). *A Criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens*. São Paulo: Cultrix.
- Loponte, Luciana Gruppelli (2002). *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. Florianópolis: Revista Estudos Feministas. Vol.10 n.2
- Marry, C (2008). *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Marter, Joan (1993). *Dorothy Dehner: Sixty Years of Art*. New York: Katonah Museum of Art.
- Matos, M. I. e Borelli, A (2012). *Espaço feminino no mercado produtivo*. São Paulo: Contexto.
- Mitchell, W.T.J (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moreira, Maíra Marcondes (2019). *O feminismo é feminino? A inexistência da mulher e a subversão da identidade*. São Paulo: Editora Annablume.
- Moulin, Raymonde (2001). *O mercado da arte: Mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Editora Zouk.
- Mulvey, Laura (2019). *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. Londres: Reaktionbooks.
- Nencel, Lorraine (1994). *The secrets behind sexual desire: the construction of male sexuality in Lima, Peru*. Etnofo.
- Nochlin, Linda (2016). *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. São Paulo: Edições Aurora.
- Parker, Rozsika e Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. New York: I.B.Tauris.
- Paulino, R. (2019). *A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.
- Perrot, Michelle (2007). *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto.
- Picasso, Marina (2002). *Picasso, mi abuelo*. Barcelona: Plaza & Janés.

- Pollock, Griselda (2003). *Vision and Difference*. Inglaterra: Taylor & Francis Ltd.
- Radycki, Diane (2013). *Paula Modersohn-Becker: a primeira artista feminina moderna*. Londres: Yale Press.
- Sabat, Ruth (2005). "*Imagens de gêneros e produção da cultura*". in Susana Bornéo Funck; Nara Widholzer (Orgs.). *Gênero em discursos na mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc.
- Solnit, Rebecca (2017). *Os homens explicam tudo pra mim*. São Paulo: Cutrix.
- Wollstonecraft, M (2015). *Reivindicação dos direitos das mulheres*. Tradução e notas de Andreia Reis do Carmo. São Paulo: Edipro.

BIBLIOGRAFIA ONLINE

- 2020 Human Development Perspectives: Tackling Social Norms - A game changer for gender inequality. Retirado de: <http://hdr.undp.org/sites/default/files/hd_perspectives_gsni.pdf>. Acesso em: 16/06/2020.
- 360 Grados (2018). "Púdic - Público", de Annette Messager en el IVAM. Retirada de: <https://youtu.be/8uWR_cP6pi4>. Acesso em: 08/06/2021.
- Brewer, Jenny (2017). Artists including Cindy Sherman and Jenny Holzer call out sexual harassment in the art world. Retirado de: <<https://www.itsnicethat.com/news/not-surprised-female-artists-protest-sexual-harassment-open-letter-art-301017>>. Acesso em: 10/12/2020.
- Caldwell, Ellen C. (2018). The Colonialist Gaze of Matisse's Odalisques. Retirado de: <<https://daily.jstor.org/the-colonialist-gaze-of-matisse-odalisques/>>. Acesso em: 15/10/2020.
- Dupuy, Philippe (2020). The commentary and drawings. Retirado de: <https://www.fg-art.org/users_uploads/editor/source/histoire_EN-web.pdf>. Acesso em: 02/12/2020.
- García, Mariángeles (2018). Las mujeres olvidadas de la Bauhaus. Retirado de: <https://www.yorokobu.es/mujeres-bauhaus/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br> Acesso em: 08/12/2020.
- Gayford, Martin (2007). Lucian Freud: marathon man. Retirado de: <<http://https://www.telegraph.co.uk/culture/3668104/Lucian-Freud-marathon-man.html>>. Acesso em: 08/12/2020.
- Glass Ceiling: Sexism and Discrimination in the working world. Retirado de: <<http://imaginingequality.globalfundforwomen.org/content/glass-ceiling>>. Acesso em: 22/01/2021.
- Iborio, Esteban (2018). La bruja de la noche visitando las brujas de Laponia. Retirado de: <<https://historia-arte.com/obras/la-bruja-de-la-noche-visitando-las-brujas-de-laponia>>. Acesso em: 06/07/2020.
- Moma (2019). Nancy Spero: Paper Mirror. Retirado de: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5046>>. Acesso em: 12/05/2021.

- Serralves (2020-2021). *Nalini Malani: Utopia!?*. Retirado de: <https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/2012-nalini-malani/#_msocom_1>. Acesso em: 11/05/2021.
- Padovan, Maria Concepta (2009). *"Demônios da Rua" e "Anjos do Lar": a Mulher, o Espaço Urbano e a Loucura no Recife das Décadas de 1930-1945*. ANPUH - XXV Simpósio Nacional de História. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simpósios/pdf/2019-01/1548772005_77475bfacaaf499d3d85ef1bee5d010d.pdf>. Acesso em: 30/08/2020.
- Piper, Adrian (2001). *Feminist Artist Statement*. Retirado de: <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/adrian-piper>. Acesso em: 25/02/2021.
- Rego, Paula (2011). *É assim Paula Rego*. Entrevista concedida a Paulo Magalhães, da TVI. Retirado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=mH8OCT1-llg>>. Acesso em: jan/2021.
- Rosler, Martha Rosler (2006). *Biography*. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20060923065355/http://www.eai.org/eai/biography.jsp?artistID=476>>. Acesso em: 09/05/2021.
- Ryan, Lisa (2017). *Female Artists Sign Letter Condemning Sexual Harassment in the Art World*. Retirado de: <<https://www.thecut.com/2017/10/female-artists-not-surprised-sexual-harassment-letter.html>>. Acesso em: 10/12/2020.
- Sayej, Nadja (2018). *Chuck Close: how to deal with an artist accused of sexual harassment*. Retirado de: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/15/chuck-close-art-sexual-harassment-pafa>>. Acesso em: 31/10/2020.
- Sbardelotto, D.; Dias, Taís R.; Loponte, Luciana G.; Betker, C. (2020). *Violência #emcasa: por que tremem as mulheres?*. Retirado de: <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=2872>>. Acesso em: 04/06/2021.
- Taes, Sofie (2021). *Portrait of a lady: Women in early 20th-century photography, film and advertising*. Retirado de: <<https://www.europeana.eu/en/blog/portrait-of-a-lady?fbclid=IwAR1sC7jPDuHN2TAcK0ZEEs-ZnwvzVGb5JVMZdNg5n3Fa-XbKV4dmrwYsM2Q>>. Acesso em: 13/01/2021.