UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

FEMINILIDADE E *EMPOWERMENT*:

COMO E O QUÊ ABORDAR?

Ivy Collyer de Aguiar

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Artes Plásticas com especialização em Pintura.

Orientadora Professora Doutora Teresa Almeida

Porto, 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha orientadora professora Doutora Teresa Almeida, por todo conhecimento e sabedoria, sem seu direcionamento esta dissertação não teria sido possível,

Agradeço ao universo por me possibilitar esse caminho repleto de autoconhecimento e de grandes experiências. Agradeço por ter tido a coragem de aceitá-lo.

Agradeço:

À minha mãe por ser sempre meu porto,

Ao meu pai por proporcionar a possibilidade de materializar esse sonho,

Às minhas filhas pela paciência e pelo tempo roubado,

Aos meus irmãos pela confiança cega,

Aos anjos Rosa Monteiro e Alcides Rodrigues por serem meu local de força e conforto na Faculdade de Belas Artes do Porto.

A meu tio e minhas tias pelo incentivo,

Àqueles que chegaram em tempo para construir a caminhada e celebrar a vida, espero que permaneçam comigo.

EPÍGRAFE

"Arte não é pureza,

é purificação.

Não é liberdade,

é libertação."

Clarice Lispector

RESUMO

Mesmo pensando em termos de contemporaneidade, o cenário e o papel que a mulher ocupa no contexto social não parece ter se alterado substancialmente. Analisando atentamente as relações de gênero se observa que a dominação masculina permanece profundamente enraizada na nossa sociedade.

Esta dissertação investiga o feminino e seu universo, é de forte implicação pessoal e advém de vivências particulares. O presente trabalho apresenta e analisa a criação de obras artísticas que tratam de assuntos relacionados com o feminismo. A investigação compreende e estuda também o corpo feminino, fragilizado e marcado, reflexo da absorção das dores de todas as épocas. Entender este corpo, suas vestimentas estéticas, simbologias e significados são imprescindíveis na construção deste trabalho.

A figura feminina e os elementos do seu universo são abordados através de uma poética visual que contempla criações de encantamento e prazer. As artistas Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Pipilotti Rist e Juliana Notari compõem o corpo artístico sob as quais serão delineadas as nossas reflexões.

Em suma, pretende-se despertar a mulher por meio do autoconhecimento e empoderamento para que reconstrua a si mesma. Como consequência se estabeleçam na sociedade condições igualitárias e justas para ambos os sexos.

Palavras-chave: artes visuais; artistas mulheres; corpo; feminino; *empowerment* ou empoderamento,pintura.

ABSTRACT

Even thinking in terms of contemporaneity, the setting, and the role that the woman occupies in the social context do not seem to have changed substantially. Carefully analysing gender relations, it is observed that male domination remains deeply rooted in our society.

This dissertation investigates the feminine and its universe and has a strong personal implication arising from private experiences. The present work shows and analyses the creation of artistic works that deal with issues related to feminism. The investigation includes and also studies the female body, weakened and marked, a reflection of the absorption of pains of all times. To understand this body, its aesthetic clothing, its symbologies and meanings, is essential to build this work.

The female figure and the elements of her universe are approached through a visual poetics that contemplates enchanting and pleasurable creations. The artists Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Pipilotti Rist and Juliana Notari make up the artistic body under which our reflections are outlined.

In short, the intention is to awaken the woman through self-knowledge and empowerment to rebuild herself. As a consequence, establish equal and fair conditions in society for both sexes.

Keywords: arts; women artists; body; feminine; empowerment; painting.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Louise Bourgeois. An Unfolding Portrait. Gouache on paper. Dimensions: 60 x 45.4 cm. 2007.
Fonte: moma.org/collection/works/142016 19
Figura 2 - Coletivo. Não tolero mais. Intervenção urbano Objetos em crochê. 2019.
Fonte: @coletivolinhas 28
Figura 3 - Mulheres de Conforto na 2a. Guerra Mundial. 1944.
Fonte: medium.com/@rycca.lee/feminismo-asiático-identidade-raça-e-gênero-27c9ca94ec2e 30
Figura 4 - Infográfico: monitor de violência. 16/09/2020.
Fonte: https://g1.globo.com/globonews/globonews-em-ponto/video/monitor- 34
Figura 5 - Gustave Courbet. The Origin of the World. Pintura à óleo. Dimensões: 53,9 x 39,2cm. 1866.
Fonte: https://arquitechne.com/tag/gustave-courbet/ 39
Figura 6 - Gustave Courbet. The Origin of the World. Pintura à óleo. Dimensões: 53,9 x 39,2cm. 1866.
Gustave Courbet. Le château de Blonay. Pintura à óleo. Dimensões: 73 x 92 cm. 1875.
Fonte: www.cineclubdecaen.com/peinture/analyse/dvd/courbetdvd.htm 40
Figura 7 - Deborah de Robertis. Espelho da Origem. Performance. 2014.
Fonte: cangarubim.blogspot.com/2017/09/ 42
Figura 8 - Orlan. L'origine de la guerre. Fotografia. 88 x 105 cm. 1989.
Fonte: www.artsy.net/artwork/orlan-lorigine-de-la-guerre-1989 44
Figura 9 - Le déjeuner sur l´herbe. Édouard Manet. Pintura à óleo. 208 × 264,5cm. 1862 a 1863.
Fonte: www.widewalls.ch/magazine/le-dejeuner-s 45
Figura 10 – Pablo Picasso. Les Demoiselles d´Avignon. Picasso. Pintura à Óleo. 208 × 264,5cm. 1907.
Fonte: arteeartistas.com.br/les-demoiselles-davignon/ 45
Figura 11 - Underwood & Underwood (London & New York). A High Castle Lady's Dainty 'Lily Feet'. 1911.
Fonte: www.museudeimagens.com.br/pes-de-lotus/ 47
Figura 12 - S/autoria. Fotografia. 2020.
Fonte: www.360meridianos.com/especial/mulheres-girafa-da-tailandia 49
Figura 13 - S/autoria. Fotografia. 2020.
Fonte: https://m.dragonrest.net/download-lagu/unusual-beauty-standards-from-around-the-world/JnshlMG6eBI/13.9 50
Figura 14 - Mel Ramos. 100 Grand. New York. S/ Dimensões. 2012.
Fonte: news.artnet.com/art-world/pop-artist-mel-ramos-dies-1372441 53

Figura 15 - Tintoretto. Suzana e os anciões. Pintura à Óleo. 146,5 x 193,5 cm. 1555.
Fonte: viciodapoesia.com/2012/12/15/susana-e-os-velhos-ou-o-triunfo-da-virtude-sobre-a-calunia/ 55
Figura 16 - Artemísia Gentileschi. Suzana e os anciões. Dimensões: 170 × 119 cm. 1610.
Fonte: viciodapoesia.com/2012/12/15/susana-e-os-velhos-ou-o-triunfo-da-virtude-sobre-a-calunia/ 56
Figura 17 - Barbara Kruger. Untitled (Your Body is a Battleground). Photographic silkscreen on vinyl. Dimensões: 284,48 × 284,48 cm. 1989.
Fonte: www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/N09/N09487/048N09487_84KGW.jpg 58
Figura 18 - Guerrila Girls. Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum? 1989.
Fonte: www.tate.org.uk/art/artists/guerrilla-girls-6858 59
Figura 19 - Francesca Woodman. Sem título da série “Eel”. Fotografia.: impressão de prata coloidal. Dimensões: 25,4 × 20,3 cm 1978.
Fonte: mendeswooddm.com/pt/artist/francesca-woodman 60
Figura 20 - Francesca Woodman. Sem título. 1975/1976. Técnica: impressão em prata coloidal. Dimensões: 20,3 × 25,4 cm.
Fonte: mendeswooddm.com/pt/artist/francesca-woodman 61
Figura 21 - Francesca Woodman. Fotografia. Dimensões: 25,4 x 20,3 cm. 1978.
Fonte: mendeswooddm.com/pt/artist/francesca-woodman. 62
Figura 22 - Francesca Woodman. Sem título. 1972/1975. Técnica: impressão em prata coloidal. Dimensões: 20,3 × 25,4 cm.
Fonte: http//mendeswooddm.com/pt/artist/francesca-woodman 63
Figura 23 - Francesca Woodman. Sem título. 1978. Técnica: impressão em prata coloidal. Dimensões: 27,9 × 35,6 cm.
Fonte: mendeswooddm.com/pt/artist/francesca-woodman 64
Figura 24 - Vanessa Beecroft. VB 45 (VB 45.107.DR). Performance. 2001.
Fonte: www.phillips.com/detail/VANESSA-BEECROFT/UK000310/93 65
Figura 25 - Vanessa Beecroft. VB 45 (VB 45.107.DR). Performance. 2001.
Fonte: almostinsiders.wordpress.com/2013/11/13/bianca-e-blu/ 67
Figura 26 - Vanessa Beecroft. VB56. Performance em Louis Vuitton Space in Paris, 2005.
Fonte: almostinsiders.wordpress.com/2013/11/13/bianca-e-blu/ 68
Figura 27 - Marina Abramovic. Balkan Erotic Epic. 2005.
Fonte: publica.ciar.ufg.br/ebooks/licenciatura-em-artes-visuais/modulo/6/00.html 69
Figura 28 - Marina Abramovic. Balkan Erotic Epic. 2005.
Fonte: www.mutualart.com/Artwork/Women-in-the-rain--Balkan-Erotic---Epic-/DB32B70C5B320158 70

Figura 29 - Lygia Clark. Máscaras sensoriais abismo. 1967 / 68.
Fonte: arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=356&evento=5 76
Figura 30 - Frida Kahlo. Hospital Henry Ford. Pintura à óleo: 77,5 x 96, 5cm. 1932.
Fonte: https://www.ebiografia.com/vida_trajetoria_frida_kahlo_obras/ 86
Figura 31 - Frida Kahlo. As duas Fridas. Pintura à óleo: 173 x 173 cm. 1939.
Fonte: https://www.ebiografia.com/vida_trajetoria_frida_kahlo_obras/ 88
Figura 32 - Frida Kahlo. Árvore da esperança. Pintura à óleo: 173 x 173 cm. 1946.
Fonte: https://www.ebiografia.com/vida_trajetoria_frida_kahlo_obras/ 89
Figura 33 - Louise Bourgeois. The destruction of the father. Instalação em gesso, látex, madeira, tecido e luzes vermelhas. 1974.
Fonte: https://www.theartstory.org/blog/category/feminist-art-2/ 92
Figura 34 - Louise Bourgeois. Spider. Escultura: aço, tapeçaria, madeira, vidro, tecido, borracha, prata, ouro e osso, 449.6 × 665.5 × 518.2 cm. 1997.
Fonte: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/louise-bourgeois/room-guide/lo-8 93
Figura 35 - Louise Bourgeois. Maman. Escultura: bronze, mármore e aço inoxidável. Dimensões: 895 x 980 x 1160 cm. 1999 / 2001.
Fonte: https://www.guggenheim.org/artwork/10856 94
Figura 36 - Louise Bourgeois. Ode à Ma Mère. Portfólio com 9 Gravuras: 30 x 30 cm. 1995.
Fonte: https://https://www.moma.org/collection/works/11000?locale=em 94
Figura 37 - Louise Bourgeois. Untitled (St. Sebastienne). Bordado sobre tecido. 1996.
Fonte: https:// Celant, Germano. 2007. Louise Bougeois. The Fabric Works. P.82. 96
Figura 38 - Louise Bourgeois. Femme Couteau. Mármore rosa polido. Dimensões: 8.8 x 66.9 x 12.3 cm. 1969/70.
Fonte: https:// journals.openedition.org/philosophique/909?lang=en 97
Figura 39 - Louise Bourgeois, Do Not Abandon Me. Escultura em tecido. 1999.
Fonte: https:// Celant, Germano. 2007. Louise Bougeois. The Fabric Works. P.97 98
Figura 40 - Louise Bourgeois. Arched Figure. Escultura em tecido. 1999.
Fonte: https:// www.all-art.org/art_20th_century/bourgeois1.html 100
Figura 41- Cindy Sherman. Untitled Film Stills. Fotografia, 1977-1979.
Fonte: https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/04/21/cindy-sherman/ 101
Figura 42 - Cindy Sherman. Centerfoldsor. Fotografia, 1980 e 1982.
Fonte: https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/04/21/cindy-sherman/ 103
Figura 43 - Cindy Sherman. Fashion Photos. Fotografia. 1984-1994.
Fonte: https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/04/21/cindy-sherman/ 104

Figura 44 - Cindy Sherman. Disasters / Fairy Tales. Fotografia. 1985.
Fonte: https:// www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/untitled-156 105
Figura 45 - Cindy Sherman. Cosmopolitan. Fotografia. 2008/2009.
Fonte: https:// www.moma.org/calendar/exhibitions/1154 107
Figura 46 - Pipilotti Rist. Pickelporno (Pimple porn). Vídeoart. 1992.
Fonte: https:// www.flickr.com/photos/97110173@N08/9022904605 109
Figura 47 - Pipilotti Rist. Blod Clip. Videoart - 2min 27sec. 1993.
Fonte: https:// www.youtube.com/watch?v=0IX4FAP4DuY 110
Figura 48 - Pipilotti Rist. Ever is Over All. Videoinstalação. 1997.
Fonte: https:// www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbdc 111
Figura 49 - Pipilotti Rist. Pour Your Body out. Videoinstalação. 2009.
Fonte: https:// www.moma.org/calendar/exhibitions/307 112
Figura 50 - Juliana Notari. Dra Diva. Performance e instalação: espéculo, martelo, escopo, luva e sangue de boi. 2006.
Fonte: https:// www.juliananotari.com/dra-diva/ 114
Figura 51 - Juliana Notari. Ferida da Bienal. Instalação. 2008.
Fonte: https:// www.juliananotari.com/dra-diva/ 115
Figura 52 - Juliana Notari. Diva. Landart. 2020.
Fonte: https:// g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2021/01/09/polemica-em-torno-de-escultura-de-33-metros-em-formato-de-vulva-surpreende-artista-medo-vem-da-potencia-da-mulher.ghtml 117
Figura 53 - Anish Kapoor. Dirty Corner. Escultura. 1995.
Fonte: https:// www.publico.pt/2015/06/20/culturaipsilon/noticia/vandalismo-na-vagina-de-kapoor-revela-intolerancia-politica-francesa-diz-artista-1699608 118
Figura 54 - Marcha das Vadias, Canadá, 2011.
Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Marcha_das_Vadias 123
Figura 55 - Marcha das Margaridas, 2019.
Fonte: ww.brasildefato.com.br/2019/08/14/marcha-das-margaridas-se-encerra-com-mostra-de-forca ... 124
Figura 56 - Campanha Sinal Vermelho, 2021.
Fonte: www.cnj.jus.br/programas-e-acoes/violencia-contra-a-mulher/campanha-sinal-vermelho/ 126
Figura 57 - Movimento de Mulheres no dia Internacional da Mulher, 2020.
Fonte: www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/06/brasil-registra-1338-feminicidios-na-pandemiacom-forte-alta-no-norte-e-no-centro-oeste.shtml 129

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS I

EPÍGRAFE II

RESUMO III

ABSTRACT IV

LISTA DE FIGURAS V

ÍNDICE IX

INTRODUÇÃO 11

O CORPO QUE FALA: DESPERTANDO O FEMININO 14

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO SOBRE A FEMINILIDADE 15

***1.1 O feminino e empowerment* 15**

***1.2. Breve contextualização* 18**

***1.3. Por que abordar?* 25**

***1.4. O que abordar e como?* 36**

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO SOBRE O CORPO FEMININO 37

***2.1. O Corpo Usurpado: Suporte ou objeto* 38**

2.2. O Corpo sentido e exposto: somos mulheres artistas* *54

***2.3. O Corpo Catártico* 71**

A METÁFORA DO FEMININO 78

3. O PRAZER DA CONTEMPLAÇÃO NA ARTE PARA A GERAÇÃO DE REFLEXÕES INDIVIDUAIS 79

4. UM GRITO QUE ECOA. A ARTE FEMININA CLAMA. 84

***4.1. Frida Kahlo* 85**

***4.2. Louise Bourgeois* 90**

4.3. Cindy Sherman **100**

4.4. Pipilotti Rist **107**

4.5. Juliana Notari **113**

5. REFLEXÕES DE ARTISTA 121

6. CONCLUSÃO 134

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 138

7.1. OBRAS PUBLICADAS 138

7.2. DISSERTAÇÕES E TESES 144

7.3. ARTIGOS & REVISTAS 145

7.4. LEIS 148

7.5. PÁGINAS WEB 149

7.6. VÍDEOS 152

8. EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS DE UM FEMININO QUE SOBREVIVE 154

8.1. PROCESSO CRIATIVO 154

8.1.1. CONCEITUAL 155

8.1.2. TÉCNICO 159

8.1.3. TRABALHO PRÁTICO 161

9. APÊNDICE 171

9.1. ENTREVISTA COM A ARTISTA JULIANA NOTARI 171

INTRODUÇÃO

A autora da presente dissertação nasceu em Fortaleza capital do Ceará, um dos nove estados da região Nordeste do Brasil. Atua na área de artes, moda e criação de produto em design, como professora em cursos de graduação universitária vinculados a esses temas, por mais de quinze anos. Surgiu a oportunidade de mudança do país com a aprovação, em 2019, para o mestrado na Faculdade de Belas Artes em Portugal, na cidade de Porto. A motivação deste desafio ultrapassou o *upgrade* profissional, por representar a possibilidade de autoconhecimento, maior compreensão e libertação de traumas vivenciados na condição de mulher.

Portanto esta dissertação intitulada *Feminilidade e Empowerment: como e o quê abordar?* é um processo reflexivo que teve início a partir das mais profundas inquietações como mulher. A motivação por abordar o assunto da feminilidade se alinha com as angústias e questionamentos nas mais diversas relações sociais e atuações na vida contemporânea. A incerteza e a falta de liberdade em gerir carreira, relacionamento amoroso e maternidade provocam sentimentos: de impotência, insegurança e culpa. À mulher foi dado o papel de reprodutora, não somente pela condição biológica como fator determinante, mas por uma construção de papéis consolidados pelo sistema capitalista ávido por mão de obra. Aos homens foi atribuído a condição de domínio da mulher, de controlar e submeter o sexo “frágil”.

Escrever sobre a mulher significa apresentar fatos doloridos e distorcidos, não somente no decorrer da história mas nos lares aos quais temos afetos. São fatos que revoltam e indignam, e a sua revelação buscará reflexão e consequentemente compreensão.

Mesmo com tantas conquistas travadas nos últimos séculos em muitas lutas feministas e na inserção da mulher em vários segmentos da sociedade, a grande

maioria das mulheres vive em desigualdade perante o sexo oposto. As mulheres convivem com o assédio na vizinhança, em seu deslocamento, no trabalho; são vítimas de feminicídio; ainda hoje é delas a obrigação com as tarefas domésticas, assim como com a educação dos filhos, e ocupam em minoria os cargos de liderança, sendo menos remuneradas que os homens ainda que exerçam a mesma função. Ao contrário do que acontece nos países desenvolvidos que apresenta uma situação mais equilibrada entre os gêneros, no Brasil há, inclusive, um retrocesso como resultado da pandemia de saúde do Covid-19.

Portanto, apresentar a feminilidade e seus questionamentos sociais e culturais atrelados às contendas de gênero de uma maneira mais sutil e sem acercar-se das questões de violência, seria o caminho mais certo a ser construído. Com este objetivo abordaremos obras artísticas contemporâneas que podem ser compreendidas como espaços de resistência ao pensamento androcêntrico. Neste contexto busca-se problematizar esse potencial, tendo em vista que as poéticas visuais que abordam o feminino anunciam novas possibilidades de intervenções na sociedade e cultura.

O presente trabalho analisa também o corpo humano dentro do contexto das artes visuais, já que é necessário percorrer determinados aspectos sobre a sua representação como forma de enriquecer certas reflexões acerca do feminino.

Sendo o corpo feminino um dos pilares desta pesquisa, e como é o principal veículo ou meio de representação ou expressão artística é preciso pensar e refletir acerca dos processos de silenciamento e inferiorização que o patriarcado o submeteu. De que forma isso reverbera na arte e na representação deste corpo que apresenta fragilidade, doçura e sutileza, mas ao mesmo tempo força e poder, é um dos aspectos que o trabalho analisa. Também refletimos acerca da reverberação para a reconstrução identitária da mulher através do processo catártico que o indivíduo se submete, seja este artista ou espectador, pelo uso do corpo.

Assim, as artistas cujas obras abordaremos nesta dissertação trabalham com o feminino através das mais variadas linguagens das artes visuais, abordando o

próprio corpo feminino ou sua representação, bem como suas fragmentações de forma a materializar, buscando uma produção alicerçada no prazer do processo de criação e da contemplação da obra. As artistas selecionadas vão ao encontro dos anseios desta investigação: Frida Kahlo, Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Pipillotti Rist e Julana Notari, contribuindo para refletir questões inerentes a feminilidade e *empowerment*. O olhar destas artistas provoca uma desestruturação da imagem do feminino construído sob o olhar masculino e patriarcal da sociedade. A finalidade seria a de despertar uma consciência coletiva visando a paridade de gêneros.

Nesta pesquisa privilegiou-se a revisão bibliográfica, documental, videográfica e a análise da produção de mulheres artistas já citadas anteriormente.

O presente trabalho é constituído em duas partes principais. A primeira parte, *O corpo que fala: despertando o feminino* é composta por dois capítulos, *Enquadramento teórico sobre a feminilidade* e *Enquadramento teórico sobre o corpo feminino*. Sendo que no primeiro e segundo capítulo é abordado, respectivamente, o enquadramento teórico sobre a feminilidade e o corpo feminino. A segunda parte *A metáfora do feminino* é composta por três capítulos, *O prazer da contemplação na arte para a geração de reflexões individuais, Um grito que ecoa. a arte feminina clama* e *Reflexões de artista.* Apresenta a motivação pela qual as artistas foram escolhidas dentre tantas que falam da feminilidade e que se utilizam do corpo para construir suas mensagens e consequentemente apresenta as artistas escolhidas por meio de uma análise aprofundada das obras selecionadas. Também tecemos algumas reflexões acerca de toda a produção artística abordada no texto. Nos apêndices uma pequena mostra da prática autoral, que se constitui de alguns experimentos artísticos no sentido de enriquecer ainda mais esta dissertação.

O CORPO QUE FALA:

DESPERTANDO O FEMININO

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO SOBRE A FEMINILIDADE

Este trabalho aborda incialmente assuntos relacionados às minhas vivências, que contemplam os mais profundos anseios e incertezas. Estes questionamentos estão inseridos dentro de um contexto do universo feminino que é comum à maioria das mulheres. Porém questões relacionadas particularmente com momentos de vida surgiram que precisam ser entendidas e ressignificadas. O presente trabalho atravessa as múltiplas faces do feminino apresentando questões acerca da identidade e papel da mulher perante a sociedade, da origem e da construção dessa imagem, mas, e, principalmente, do seu olhar perante si, além de questões como autoconhecimento, autoestima, dentre outras.

Esta investigação tem como finalidade aprofundar e responder algumas das questões elencadas a seguir. Quem é esta mulher que hoje conjuga uma série de funções na sociedade? Está ela consciente do seu poder no contexto social atual? Ela se expressa com autonomia, livre da imposição de pensamentos e olhares ou foi e continua sendo produzida pelo meio social? Como são abordadas estas questões por artistas mulheres? De que forma esta abordagem interviria na construção de um novo olhar acerca do ser mulher na sociedade? São perguntas que incomodam e provocam outras questões que precisam ser resolvidas. Neste sentido, discutir acerca desses assuntos é o primeiro passo para resolvê-las.

1.1 O feminino e *empowerment*

Em se tratando do feminino, qual o significado dessa palavra. Segundo o dicionário online de português é:

> (1) “um adjetivo que se refere a mulher ou a ela é particular: intuição feminina, (2) que se refere a fêmea, definido pela presença de ovário (nos animais); (3) Refere-se ao gênero gramatical que é contrário ao masculino e possivelmente acresce o artigo ‘a’, presente em diversas

> línguas naturais, especialmente as indo-europeias". (www.dicio.com.br)

A palavra feminino se origina da palavra em latim *femininus***.**

Mas *empowerment* é uma palavra inglesa, e sua tradução para o português seria empoderamento. Empoderamento vem da palavra empoderar que quer dizer dar ou conseguir poder. Empoderar-se podemos dizer que é o ato de tomar o poder para si, ou seja de ter domínio sobre sua própria vida. Em uma definição mais aprofundada de acordo com o dicionário Michaelis online, temos o empoderamento não somente como algo individual, mas coletivo, vejamos abaixo:

> Ação coletiva desenvolvida por parte de indivíduos que participam de grupos privilegiados de decisões. Envolve consciência social dos direitos individuais para que haja a consciência coletiva necessária e ocorra a superação da dependência social e da dominação política. É um processo pelo qual as pessoas aumentam a força espiritual, social, política ou econômica de indivíduos carentes das comunidades, a fim de promover mudanças positivas nas situações em que vivem. Implica um processo de redução da vulnerabilidade e do aumento das próprias capacidades dos setores pobres e marginalizados da sociedade e tem por objetivo promover entre eles um índice de desenvolvimento humano sustentável e a possibilidade de realização plena dos direitos individuais (Dicionário Michaelis (online). 2021).

A transformação de que falamos deve ser realizada a partir do conceito que essa mulher tem de si mesma, e perpassa por questões de autoestima, inicialmente, que podem e devem transmutar a repressão que sofreu e interiorizou durante séculos. Mas para que isso aconteça é preciso que a mulher procure o autoconhecimento, senão ficará presa a matrix social instalada desde os primeiros tempos da humanidade

O empoderamento da mulher passa, portanto, por questões mais profundas que estão a nível do ser, de sua essência como ser humano. Ao longo da história a mulher foi usada e abusada, reprimida e subjugada levando a interiorização de sentimentos como o de servidão, de não ser boa o suficiente ou capaz, assim ela mesma sabota seu potencial. É em Rosana Ferrari que este conceito é desenvolvido[1].

Portanto, faz-se necessário que essa mesma mulher se reconstrua, recuperando primeiro sua autoestima para poder se expressar como um ser "humano inteiro" e assim erguer uma nova identidade feminina. Mostrar que se respeita e valoriza acima de tudo é um fator indispensável à esta finalidade. O Empoderamento segundo Rosana Ferrari, significa a apropriação pela mulher do direito de existir em igualdade perante todos na sociedade. Esse empoderamento abrange as várias áreas da vida, desde sua inclusão na sociedade, que compreendem o direito aos estudos, ao mercado de trabalho de forma igualitária, aos direitos de qualquer cidadão; na área familiar, a divisão justa e igualitária das responsabilidades, deveres e direitos, desde a educação dos filhos como as tarefas domésticas. Na vida sentimental ou conjugal, o empoderamento da mulher passa por questões vinculadas ao relacionamento, principalmente pela manutenção por ambas as partes, homem e mulher, da integridade e de uma condição sadia no relacionamento, seja psicologicamente como fisicamente. Como ser individual, como Rosana Ferrari afirma é necessário que a mulher se autoconheça para que se sinta digna de reconhecimento e valorização (Ferrari, 2013). Resultando com isso na reconstrução de sua identidade.

É urgente que a própria mulher trace seus próprios processos identitários sobre as questões de Feminilidade e *Empowerment* a partir do seu próprio universo.

---

[1] "Esta interiorização das diferenças é tão forte que a imagem de si que tanto o homem quanto a mulher fazem, desafia a realidade. Ter tornado esta imagem fixa dentro de cada um de nós cria uma distorção da realidade tão grande, que faz com que as mudanças sejam muito mais lentas do que gostaríamos que fossem" (Ferrari, 2013, s/nº.).

1.2. Breve contextualização

Um mergulho na profundeza da feminilidade, abordando a sua sutileza e doçura ao mesmo tempo toda força que o sujeito que carrega esse significado possui, assim percorrer esse universo implica uma aventura e "(...) supõe uma viagem pelo imprevisível e no limite do indizível" (Birman, 1999, p. 10). O autor cita Freud (1856 – 1939) para ressaltar que o território do feminino se contrapõe ao masculino "nos menores detalhes", classificando a feminilidade como uma postura "voltada para o particular, o relativo e o não controle das coisas" neste sentido complementa que "a feminilidade implica a singularidade do sujeito e suas escolhas específicas" (Birman, 1999. p. 10).

Este feminino que se expressa de uma forma tão peculiar está inserido em um contexto sociocultural, moldado por suas características. É importante neste momento abrir um parêntese e clarificar como a cultura constrói o ser humano. A cultura é absorvida naturalmente no processo de interação do indivíduo com a comunidade, assim a:

> A cultura se preocupa com a produção e troca de significados o dar e receber de significado entre os membros de uma sociedade ou grupo (...) Assim, a cultura depende de seus participantes, interpretando significativamente o que está ao seu redor e dando sentido ao mundo, de maneiras amplamente semelhantes (Afonso apud Hall, 1997. p. 4).

Portanto ao analisar o ser mulher, é preciso estar atento para a sua individualidade e imagem que estão contaminados pelas construções sociais, culturais, econômicas, políticas e religiosas e que envolve também as relações com o homem[2]. Neste sentido é impossível acercar-se sobre a mulher sem referenciar o homem se é a partir do homem que "surge" a imagem da mulher no contexto

[2] Seria mais adequado usar a palavra religiosa ao invés de espiritual? já que a religião dita costumes e regras que sobrevivem mesmo veladas na mente da maioria da população.

social? Beauvoir afirma “ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, económico, define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade” (1975, p. 9). Assim ser mulher é o resultado do contexto sociocultural, é uma assimilação de comportamentos e ideias inerente à sociedade da sua época.

A construção da imagem da mulher está alicerçada a uma sociedade patriarcal, baseada na dominação masculina no decorrer de séculos o que abordaremos a seguir.

Recordemos que no cristianismo ocidental a Virgem Maria é a mãe de Deus, a mulher que gerou e deu à luz a Jesus. Segundo Almeida (2010) tem a mulher poderes divinos pois é a provedora da vida, no entanto é a mãe de um Deus masculino (onisciente, onipotente e onipresente). Nossa sociedade se alimenta desse discurso onde a mulher é a reprodutora e mantenedora, a obra de Bourgeois ilustra bem este conceito enquanto (*Figura 1*) o homem é o produtor. Complementamos que o homem é referenciado de forma diferenciada na nossa sociedade como Beauvoir afirma: “O homem é definido como o ser humano e a mulher é definida como fêmea. Quando se comporta como um ser humano, é acusada de imitar o macho” (Beauvoir et al., 2009, p. 975) o que acarreta serias complicações de convivência e no exercício profissional o que acaba, consequentemente ocorrendo é a sua marginalização.

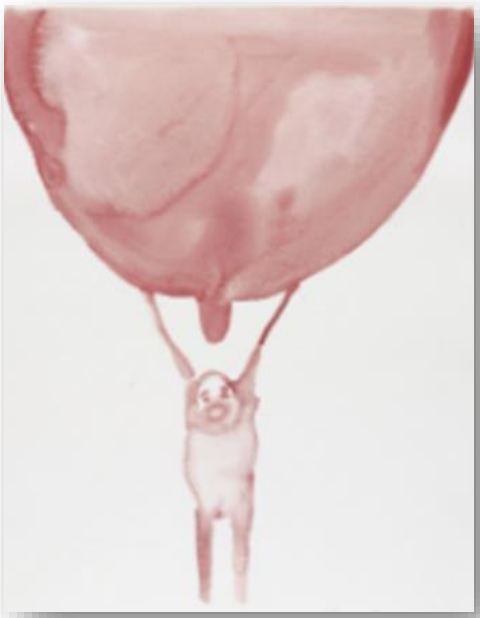


Figura 1 - Louise Bourgeois. An Unfolding Portrait. Gouache on paper. Dimensions: 60 x 45.4 cm. 2007.

Para reforçar a construção histórica da imagem ou papeis do homem e da mulher citamos o mito de Adão e Eva, relatado no Livro Gênesis da Bíblia Hebraica. São duas versões para a criação de ambos os seres. Na primeira versão Deus cria o homem e a mulher à sua imagem para se multiplicarem. Na segunda versão Deus cria Adão do barro e Eva é criada a partir da costela de Adão para lhe fazer companhia. Assim são colocados no Jardim do Éden. Ambos são inocentes, não têm vergonha da sua nudez. A Adão é dito que ele apenas não poderia comer da árvore do conhecimento do bem e do mal. O que acontece é que Eva convencida pela serpente come o fruto desta árvore e convence Adão a também fazer o mesmo. A consequência deste ato é a noção do bem e do mal e a expulsão do casal do paraíso por Deus.

Na segunda versão da história da criação, que foi popularmente difundida, entendemos a origem da imagem de subserviência da mulher em relação ao homem. Nesta versão encontramos o alicerce para a perpetuação deste estereótipo. A mulher foi criada a partir de uma parte de Adão, unicamente, para lhe fazer companhia e lhe servir. Assim como ela é capaz de lhe satisfazer também pode traí-lo. Deste modo se transforma a visão do feminino, de mãe e mulher, pura e obediente, em um ser infiel, que engana e mente, do qual não se pode confiar e é incapaz, portanto, de gerir sua própria vida ou de ter os mesmos direitos atribuídos ao gênero masculino. Nasce daí a imagem da virgem e da puta[3].

São as duas versões antagônicas da representação mulher, o bem e o mal que é revestido pelo mesmo corpo. Assim, é possível observar a realidade do feminino, a existência da dualidade que acompanha a mulher ao longo da história e que ao mesmo tempo a mostra em um lugar com a figura maternal e casta, em contraposição ocupa um lugar de luxúria na vinculação com a tentação pelo uso do

[3] “A oposição exprime a tensão que existe no próprio coração da imagem da mulher. De um lado, existe Eva, a tentadora e, mais particularmente, a pecadora, que provém de uma leitura sexuada do pecado original. Diante de Eva, Maria aparece como uma redentora. É a beleza sagrada diante da beleza profana. E a beleza feminina é feita do encontro entre essas duas belezas. Mas, se o corpo de Maria não é um objeto de admiração, seu rosto, sim”. (Le Goff, 2006, p. 142)

seu corpo. Esta concepção emerge na sociedade medieval com a regulação ou repressão da sexualidade e do corpo da mulher, como vemos a seguir:

> (...) percebe-se uma grande preocupação em relação ao controle dos corpos, das práticas, dos gestos e da sexualidade das mulheres. O corpo feminino sofreu algumas "tensões" próprias, entre o bem e o mal. Entre o bem se destacavam a procriação, a castidade, o cuidado com a família; entre o mal, destacava-se a luxúria, a prostituição, a perversão da alma. (Caleiro & Gusmão, apud Roiz, 2009).

Mesmo com tantas modificações no contexto da sociedade, seja a nível tecnológico, social, global, económico estas representações sobrevivem até os dias atuais. Pouco ou nada mudou de lá pra cá. A mulher permanece atrelada a imagens que foram criadas para seu controle e sua manutenção subserviente presa aos condicionamentos socioculturais em que estão sujeitas. Para reforçar esta dominação vemos o surgimento do sistema capitalista que aparece timidamente no século XV, com a concentração do poder nas mãos do rei, enfraquecimento do sistema feudal e o surgimento da burguesia. Passamos pelas primeiras fases do capitalismo comercial e industrial. Esta última tomou uma proporção bem maior no fim do século XIX. Atualmente estamos na chamada fase financeira e vivemos em uma etapa predatória do capitalismo.[4]

É notório que o sistema capitalista explora o trabalho de uma grande maioria de pessoas para que uma pequena parcela acumule riqueza. O que é pouco difundido é que o sistema capitalista:

[4] (...) "Globalizado, financeirizado, neoliberal" (...) "quatro décadas de neoliberalismo derrubaram os salários, enfraqueceram os direitos trabalhistas, devastaram o meio ambiente e usurparam as energias disponíveis em sustentar famílias e comunidades - tudo isso enquanto os tentáculos do sistema financeiro se espalhavam pelo tecido social. (Aruzza, Cinzia. Bhattacharya, Tithi. Fraser, Nancy. (2019). p. s/no.)

> É por definição, a origem da opressão de gênero. Longe de ser acidental, o sexismo está entranhado em sua própria estrutura. O capitalismo certamente não inventou a subordinação das mulheres. Esta existiu sob diversas formas em todas as sociedades de classe anteriores. O capitalismo, porém, estabeleceu outros modelos, notadamente modernos de sexismo, sustentados pelas novas estruturas institucionais. Seu movimento fundamental foi separar a produção de pessoas da obtenção de lucro, atribuir o primeiro trabalho às mulheres e subordiná-lo ao segundo. Com esse golpe o capitalismo reinventou a opressão das mulheres. (Aruzza, Cinzia. Bhattacharya, Tithi. Fraser, Nancy. (2019). p. s/no.).

Assim fica evidente o quão necessário é o trabalho da produção de gente que além de manutenção da vida biológica mantém a capacidade de trabalho que Marx (1818 – 1883) chamou de “força de trabalho”. A produção de pessoas, que cabe em sua grande maioria ao sexo feminino, não é valorizada e é relegada a uma posição de subordinação para os proprietários do capital. Como o sistema capitalista depende do trabalho reprodutivo das mulheres, a consequência é a restrição da capacidade de participação no mercado de trabalho em igualdade com os homens. Neste sentido nunca em nenhum momento da história a mulher ocupou o lugar de importância que merece, nem sequer foi considerada e paga pelos seus serviços à sociedade. É desta relação de servidão de que fala o autor abaixo:

> Jamais se fez no plano teórico para as mulheres o que foi feito para os operários, isto é, distinguir claramente sua exploração (lucro tirado pelos homens de seu trabalho) e sua dominação (tudo que constitui o poder masculino)” (Alzon, 1977: 103 apud Gutierrez, 1985: 47).

Portanto as mães são além de educadoras são as cuidadoras de suas proles o que é considerado uma extensão da sua função de reprodutoras. Quando o capitalismo ligou as mulheres “à reprodução dos filhos e, portanto, ao trabalho

doméstico, e os homens à produção dos bens," reforçou "homens e mulheres numa relação de dependência muito estreita, mas colocando as mulheres numa situação de dependência absoluta" (Gutierrez, 1985, 48).

A elas cabe a direção do lar, local de segurança, de aconchego e conforto afetivo. No entanto para gerir esse lar há um tipo específico de mulher, no Brasil é chamada de "Amélia" que é uma mulher doce e amável, que cuida dos filhos e de sua aparência e está sempre pronta para servir o marido[5].

São discursos que estão atrelados a falas de poder, dominação e ao patriarcalismo capitalista. Assim, na sociedade há uma tendência do homem em reproduzir o comportamento machista em uma espécie de repetição automática de geração em geração propagando este tipo de comportamento onde reina o pensamento da supremacia masculina, e baseia-se em afirmar a superioridade masculina e reforçar a inferioridade da mulher em várias formas de discurso: filosófico, científico, religioso, jurídico e até mesmo popular" (Temer, Lima, 2014, p. 4). O machismo não é um movimento como é o caso do feminismo que surge no início dos anos 1960 para se contrapor a estes ideais de dominação. O feminismo se entende como:

> Um movimento social como revolução cultural e luta ideológica, pois a mulher pretende libertar homens e mulheres dos estereótipos vergonhosos e constrangedores, para transformar as personalidades e mudar a qualidade das relações individuais e sociais (Gutierrez, 1985, p.118).

Como um movimento social, político e filosófico ou ainda como uma doutrina, como afirmam alguns, que lutam pela ampliação do papel das mulheres, assim como dos seus direitos e da igualdade entre os gêneros.

[5] Novamente nos deparamos com o controle das ações e atitudes da mulher e que abordamos no início deste item com a imagem do bem – da Virgem Maria; e do mal – de Eva.

Não se pretende neste estudo procurar culpados nem tampouco desenvolver um discurso feminista. Intenciona-se apenas a percepção de que estas interpretações são pertencentes a um conjunto de significações no qual impera um certo modo de ver masculino. Neste sentido a ampliação do olhar se faz necessária para que se perceba que é imprescindível nos conhecermos a partir de nós mesmas pois até então “nos conhecemos a nós mesmas através de mulheres feitas pelos homens” (Rowbotham, citado por Mayayo, 2003, p. 165).

A mulher acumulou mais papeis do que poderia imaginar depois da sua “liberação” da sociedade atual. Depois que passou a garantir também o sustento da casa, teve que se profissionalizar e competir por uma vaga no mercado de trabalho acumulando as funções dentro e fora da família[6]. Portanto submete-se a imagem tradicional parecida com a de antes, ou seja, com a tradição de gênero apontada durante o tempo, e “não consegue” fazer com que o esposo contribua de forma igualitária. Isto acontece porque segundo Beauvoir (2009) ser do sexo feminino ou do sexo masculino não é um estado adquirido, mas algo que se toma por assimilação de ideias e comportamentos que são incorporados no decorrer da vida. Além do mais existe um legado de esquecimento e exclusão das mulheres na história da humanidade que precisa ser reescrita por mãos femininas e empoderadas.

Adentrando ao campo da arte, com exceções, a imagem da mulher se perpetua através de representações subjugadas por um olhar exclusivamente masculino que produz uma leitura tendenciosa nos modos de ver e entender os assuntos de gênero e sexualidade, mesmo que esta representação tenha partido da própria mulher.

O cenário começou a mudar em meados do século XX, a passos lentos, mas é possível vislumbrar uma consciência feminina tomando forma nos mais diversos campos: na arte, na filosofia, na ciência, mas falta muito a ser feito. Dentre tantos

[6] Dentre as várias funções ela continua educando seus filhos, sendo responsável pelos afazeres da casa, dos cuidados do marido e do relacionamento

outros aspectos já citados o reflexo desta dominação é visível na violência praticada contra a mulher e ainda tão enraizada na nossa sociedade que será abordado no próximo item.

1.3. Por que abordar?

Desde Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), filósofo Grego, até os dias atuais a sociedade vem desde sempre excluindo as mulheres de atuarem em seu papel formativo. O pensador em seus discursos enunciava em seu livro Política (2019): "A relação de macho para fêmea é por natureza uma relação de superior a inferior e de governante a governado". Incapaz de se sustentar por si mesma sempre fora considerada fraca de acordo com Platão (428/427 – Atenas, 348/347): "Mulheres e homens têm a mesma natureza em relação à tutela do Estado, salvo na medida em que um é mais fraco e o outro é mais forte" (A República). Assim o homem tem naturalmente o domínio e autoridade sobre a mulher. O surgimento do patriarcado aconteceu em algumas civilizações por cerca de 4.000 a.C., segundo Robert M. Strozier, não há um início certo, mas acredita-se que a partir desta altura começa a se propagar. O termo patriarcado é definido por O´Sullivan como:

> A organização social das relações de gênero, instituições e processos sociais que produzem e reproduzem as mulheres como social, política e sexualmente subordinadas aos homens. (O'Sullivan, et.al., 1994, p. 219).

As mulheres eram proibidas de frequentarem certos ambientes que lhe eram considerados impróprios e inadequados. O seu lugar era em casa. Assim, Londa Schiebinger (1987), ressalta que a exclusão da mulher na sociedade, entre os séculos XVII e XVIII, é devido a diversas circunstâncias que contribuíram neste sentido.

Até o início do século XX, a ciência e a medicina foram exercidas por homens, assim como as universidades eram locais frequentados apenas por homens.

Algumas vezes as mulheres aparecem como “assistentes invisíveis” (Graña, 2004) dos pais, irmãos ou seus maridos. Citamos o caso da artista Artemisia Gentilieschi (1593-1652) que muitas de suas obras que são atribuídas ao pai e outros homens. Com este panorama podemos entender o porquê do não aparecimento do nome das mulheres nas mais diversas áreas do conhecimento na construção sociocultural das sociedades. Quantas mulheres tiveram que abdicar de sua autoria adotando codinomes falsos para sobreviverem, ou mesmo estiveram a sombra de seus maridos. Todo este complexo emaranhado de crenças baseados na inferioridade do feminino perante o masculino validados por filósofos, médicos, políticos, sendo todos homens, claro! Citamos alguns dos mais absurdos já escritos sobre as mulheres, mas que vão reforçar o porquê devemos continuar a abordar este tema. Para Hegel, as mulheres:

> (...) São passíveis de educação, mas não são feitas para atividades que demandam uma faculdade universal, tais como as ciências mais avançadas, a filosofia e certas formas de produção artística (Hegel apud Bloch, 1995, p. 64).

Já para Schopenhauer a mulher era considerada como:

> (...) como o sexo mais frágil, elas são levadas a se fiar não só na força como na astúcia; daí sua sutileza instintiva, e sua tendência incorrigível a contar mentiras” (Schopenhauer apud Bloch, 1995, p. 64).

O patriarcado submete a mulher, assim o masculino se fortalece no instante em que diminui a mulher – “[...] a existência do Outro é uma ameaça, um perigo” (Beauvoir, 2009, p. 94). Michelle Perrot analisa as relações homem e mulher na sociedade com um olhar voltado aos aspectos biológicos do corpo e afirma que seus papeis sempre estiveram bem demarcados:

> A mulher é um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua

> biologia. Seus humores – a água, o sangue (o sangue impuro), o leite – não têm o mesmo poder criador que o esperma, elas são apenas nutrizes [...] (Perrot, 2016, p. 63).

"O triunfo do patriarcado não foi nem um acaso nem o resultado de uma revolução violenta" (Beauvoir, 2009, p. 91), mas sim da interiorização de anos de dominação, repressão, subjugação[7] e violência física e psicológica o que resultou na submissão feminina. Assim as relações de dominação e repressão masculina podem ser facilmente presenciadas em várias culturas diferentes. É a violência utilizada o meio pelo qual garante o poder de dominação aos homens sendo ela um dos instrumentos da dominação patriarcal e por vezes se encontra "[...] impregnada de profundos conteúdos inconscientes" (Dias, 2010, p. 3), que se fazem presentes em nossas vivências e são consideradas tanto normais como usuais e que aparecem por várias ações masculinas, tais como:

> O uso de uma linguagem ofensiva, por piadas machistas, pelo estereótipo de corpo, pela obstrução da liberdade sexual, pela intimidação, pelo assédio, pelo abuso, pelo estupro e pela morte (Santos, 2008, p. 23).

A Figura 2 refere-se a um trabalho do grupo feminista Coletivo Linhas, formado por jovens artistas maranhenses. A obra foi instrumentalizada no festival de arte (@festivalborda) e ganhou os muros das ruas de Fortaleza – Ceará, Brasil. Chama atenção pelas cores que são propositalmente colocadas ao lado de frases ou palavras que denunciam a violência, o assédio ou o controle velado

[7] A subjugação, sendo um tipo de dominação mais agressiva é percebida, na civilização pela desigualdade de direitos trabalhistas. No âmbito privado temos a repressão e o assédio moral dentro do casamento. A violência física, sexual, moral e psicológica se faz presente até os dias de hoje em extirpações, mutilações, estupros e feminicídios. E é até mesmo tolerada ou incentivada para que os homens a exerçam para a manutenção da força e potência contra as mulheres.

androcêntrico, tais como: falta de liberdade, Pingo de mijo na tampa da privada, fiifiu – assobio, assédio, controle, humilhação, dentre outras.



Figura 2 - Coletivo. Não tolero mais. Intervenção urbano Objetos em crochê. 2019.

O conceito de violência que adotamos segue determinado pela Organização das Nações Unidas. Na pesquisa efetuada para se chegar a este conceito ficamos cientes de um fato trágico que transcrevemos a seguir. Como bem sabemos é fato que a história é feita por homens e para os homens, neste sentido os direitos humanos foram pensados no masculino (Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão). Por altura da Revolução Francesa, uma mulher Olympe de Gouges escreveu uma versão feminina dos direitos humanos: a Declaração Universal dos Direitos da Mulher e da Cidadã (Facio, 1991), por este ato foi condenada a guilhotina em 1792.

Violência é segundo a Declaração sobre a Eliminação da Violência contra as Mulheres, emitida pela Assembleia Geral da ONU em 1993 como: “qualquer ato de violência de gênero que resulte em, ou incluindo ameaças de tais atos, coerção ou privação arbitrária de liberdade, seja na vida pública ou na vida privada”. Assim o documento também elenca todos os Atos cometidos que listamos a seguir:

I) Violência por parceiro íntimo (espancamento, abuso psicológico, estupro conjugal, feminicídio);

II) Violência sexual e assédio (estupro, atos sexuais forçados, avanços sexuais indesejados, abuso sexual infantil, casamento forçado, assédio nas ruas, perseguição, ciberassédio);

III) Tráfico de pessoas (escravidão, exploração sexual);

IV) Mutilação genital feminina;

V) Casamento infantil.

A violência contra a mulher foi utilizada de diversas formas no decorrer da história. Como forma de desumanizar a mulher e subjugar um povo que nascia da cultura do estupro como tática de guerra. Assim a fragilização de um povo começa pela tomada de suas mulheres e crianças na corrida para o apagamento da cultura através da miscigenação do povo. Como exemplo citamos o massacre em uma das invasões japonesas à China, à cidade de Najing, em 1937. Nesta ocasião o grau de violência foi imposto as mulheres pelos estupros e torturas cometidos pelo exército japonês, onde mais de 300 mil mulheres foram violentadas e mortas nas seis semanas de invasão. Após o massacre inicia-se o uso das “mulheres de conforto” (Fig. 3) que eram jovens meninas forçadas a escravidão sexual nos bordeis no decorrer da Segunda Guerra Mundial. Historiadores afirmam que essas mulheres

provinham de várias regiões e países manter os postos do exército no decorrer da guerra (Lee, 2017).



Figura 3 - Mulheres de Conforto na 2a. Guerra Mundial. 1944.

Se nos assustamos com a escravidão das “mulheres confortos”, de meados do século XX. Seria ainda mais surprendente que na atualidade elas estivessem sofrendo a mesma privação de variadas formas diferentes?! Elas são o fetiche e a pedofilia no Japão, se encontram nas denúncias contra militares na Coréia do Sul e Okinawa, na situação de risco de pobreza e vulnerabilidade no sudeste Asiático, Índia e Paquistão, são as meninas sujeitas ao abuso sexual e tráfico humano em todo o Brasil e América do sul, no uso do estupro como arma de guerra para a escravidão sexual de mulheres *yazidis*. São fatos que somam cerca de 45,8

milhões de escravas modernas. A Organização das Nações Unidas estima em torno de 200 milhões de meninas tem mortes enquadradas como por genocídio pelo gênero (Lee, 2017). O colonialismo patriarcal é tão presente e forte contemporaneamente que a vítima por vezes, comemora ter sobrevivido ao estupro[8]. Na Dinamarca há pouco tempo houve alteração da lei sobre estupro em que considera crime o sexo praticado sem consentimento. Antes da lei era preciso provar que o agressor usara violência para fazer sexo[9].

De acordo com dados[10] da Organização Mundial da Saúde (OMS), uma em cada três mulheres sofre violência física ou sexual. São cerca de 736 milhões de mulheres e, que, começam a serem violentadas desde jovens. Deste montante são 641 milhões de mulheres que sofrem violência pelo seu parceiro, sendo apenas de 6% as mulheres que foram abusadas sexualmente por alguém que não seja seu parceiro. A ONU considera que as estatísticas devam ser bem maiores visto que devido ao estigma que gera uma ausência de comunicação do crime. O diretor geral da OMS Tedros Adhanom Ghebreyesus declara que:

> A violência contra as mulheres é endêmica em todos os países e culturas, causando danos a milhões de mulheres e suas famílias, e foi agravada pela pandemia de COVID-19 (...) mas, ao contrário da COVID-19, a violência contra as mulheres não pode ser interrompida com uma vacina. Só podemos lutar contra isso com esforços sustentados e enraizados - por governos, comunidades e indivíduos - para mudar

[8] A cultura do estupro está enraizada até mesmo nos países desenvolvidos, que é preciso que a vítima seja bastante machucada fisicamente para que o agressor não saia impune.

[9] De acordo com o site *G1.globo.com* foram 1,6 mil estupros são denunciados em 2019, mas somente 314 derivaram em condenações. A Dinamarca tem 5,8 milhões de pessoas e foi o 12º país na Europa, depois da Suécia, a criminalizar o sexo sem a aceitação explícita.

[10] Os dados foram recolhidos de um estudo realizado pela OMS – Organização Mundial de Saúde e é regida por um grupo de trabalho das Nações Unidas que apresenta um relatório com subsídios referente aos anos entre 2000 e 2018 sobre a prevalência da violência contra as mulheres. O documento enfatiza que embora os dados sobre a violência sejam alarmantes não conseguem vislumbrar os impactos da pandemia do COVID-19.

> atitudes prejudiciais, melhorar o acesso a oportunidades e serviços para mulheres e meninas e promover relacionamentos saudáveis e mutuamente respeitosos (Ghebreyesus, 2021).

É sem precedente o aumento da violência em razão das medidas adotadas para a contenção do vírus com medidas de *lockdowns*, fechamento do comércio e serviços essenciais. Embora se tenha conhecimento do aumento da violência às mulheres somente se saberá o impacto disso quando as pesquisas forem reestabelecidas afirma a diretora executiva da ONU Mulheres Phumzile Mlambo-Ngcuka, que acrescenta:

> É profundamente perturbador que essa violência generalizada por homens contra mulheres não apenas persista inalterada, mas seja pior para mulheres jovens, de 15 a 24 anos, que também podem ser jovens mães. E essa era a situação antes da pandemia e do pedido para ficar em casa. Sabemos que os múltiplos impactos da COVID-19 desencadearam uma "pandemia sombria" de aumento da violência relatada de todos os tipos contra mulheres e meninas", Cada governo deve tomar medidas fortes e proativas para lidar com isso e envolver as mulheres nisso (Ngcuka, 2021).

Nos países subdesenvolvidos o contexto da pandemia se mostra bem pior[11], pois além de configurar uma crise de saúde, a crise econômica em consequência da primeira e que assola o país torna a situação mais deplorável para as mulheres. Muitas mulheres perderam os empregos ou tiveram suas rendas reduzidas. Com isso ocupam "mais um lugar indesejável no ranking de penalizações sociais ao acumularem mais demissões do que os homens no decorrer da pandemia em 2020"

[11] O governo não possui recursos suficientes para cuidar de seus enfermos com a capacidade dos hospitais no seu uso máximo com os leitos de enfermaria e unidades de terapia intensivas - UTI´s lotadas, nem tampouco garantir ao povo uma renda mínima para manutenção das suas necessidades básica.

(Freitas, 2021, s/n°.)[12]. Observando os dados as mulheres se equiparam em termos de dificuldades no mercado de trabalho a segmentos populacionais como o de pessoas com deficiências, com idade avançada ou egressos do sistema penal. Fica evidente que o problema não se trata do nível de educação que é o mesmo para homens e mulheres, e ainda assim elas ganham 60% a menos que os homens. Para equiparar[13] os salários entre os gêneros tramita no congresso nacional brasileiro um projeto de lei que visa punir as empresas que pratiquem o ato ilícito.

A atual crise econômica e de saúde não somente deflagrou em nosso Brasil uma demissão em massa de mulheres, mas também aflorou a violência nos espaços domésticos onde já existiam em potencial, sendo as mulheres e crianças as principais vítimas. Constata-se que o aumento da violência por consequência da pandemia do COVID-19 no Brasil é resultado também da ausência de ações do governo. As taxas de violência e feminicídio referentes ao atual período de 2020 se comparadas com o ano de 2019 aumentaram assustadoramente[14].

De acordo com o site *Gnews* os dados mostram que no primeiro semestre de 2020, um total de 1.890 mulheres foram mortas vitimizadas pela violência, sendo cerca de 631, feminicídios, ou seja, onde a motivação foi a condição de gênero. Em

[12] São dados do Cadastro Geral de Empregados e Desempregados CAGED, do Ministério da Economia. Erle Mesquita, analista de mercado de trabalho do Instituto de Desenvolvimento do Trabalho (IDT - Ceará) revela um saldo positivo de 10.063 postos de trabalho para homens de março a dezembro do ano de 2020, no estado do Ceará - Brasil, enquanto que as mulheres perderam 1.054 empregos.

[13] De acordo com o jornal Diário do Nordeste (online): A Câmara dos Deputados aprovou, nesta quinta-feira (29/05/2021), a urgência do projeto que pune empresas que exerçam desigualdade salarial contra mulheres. A proposta prevê que, caso as companhias paguem a elas salário menor que o de homens que exerçam a mesma função, haja multa de cinco vezes a diferença salarial constatada, a qual deverá ser paga à funcionária prejudicada.

[14] "De acordo com Samira Santos, diretora do Fórum Brasileiro de Segurança pública e pesquisadora do tema: As mulheres já viviam numa situação de violência, isso não é uma novidade trazida pelo coronavírus. O confinamento faz com que o conflito se escale, e as mulheres sejam assassinadas. Infelizmente, é provável que haja um aumento ainda maior nos próximos meses" (Mariani, Yukari et Amâncio, 2020).

relação ao mesmo período do ano de 2019, houve um aumento de 2% (Figura 4). É importante acrescentar que nem a Lei “Maria da Penha”[15] conseguiu conter os avanços dessa violência.



Figura 4 - Infográfico: monitor de violência. 16/09/2020.

Os dados são alarmantes não somente no Brasil ou em países subdesenvolvidos. De Acordo com a OMS a violência “por parceiro íntimo entre mulheres de 15 a 49 anos entre as classificações regionais e sub-regionais ODS das Nações Unidas, as taxas foram as seguintes”:

[15] Esta lei foi sancionada a 7 de agosto de 2006, como Lei n.º 11.340 trata de proteger a mulher da violência doméstica e familiar e punir o agressor. Foi criada a partir da luta da farmacêutica Maria da Penha para conseguir que seu agressor fosse condenado.

- Países Menos Desenvolvidos - 37%
- Sub-regiões de:
- Oceania - 51% Melanésia; 41% Micronésia; 39% Polinésia
- Sul da Ásia - 35%
- África Subsaariana - 33%
- Norte da África - 30%
- Ásia Ocidental - 29%
- América do Norte - 25%
- Austrália e Nova Zelândia - 23%
- América Latina e Caribe - 25%
- Norte da Europa –23%
- Sudeste Asiático - 21%
- Europa Ocidental - 21%
- Ásia Oriental - 20%
- Europa Oriental - 20%
- Ásia Central - 18%
- Sul da Europa - 16%

A exposição que se fez neste item vem para justificar a abordagem do tema do feminino. A história das mulheres não pode mais ser calada. Todos os movimentos femininos traçados até agora foram capazes de provocar algumas mudanças na sociedade. Bourdieu (2005) esclarece que a dominação masculina tem sido questionada e desconstruída pelas últimas gerações de mulheres. No entanto não foram suficientes para trazer “total estabilidade à trajetória feminina no cenário histórico-social, uma vez que as relações entre os sexos permanecem com pontos de obscuridade em muitas situações da vida diária” (Rago 1996, p. 11).

É necessário o resgate deste feminino tão dolorido e essencial para a formação e evolução da sociedade. É importante derrubar a estigmatização social, erradicar o estupro, o feminicídio e outras formas de torturas e mutilações através da luta contra o colonialismo e o patriarcado. Conscientizar cada vez mais mulheres

sobre a objetificação do seu corpo, promovendo a autovalorização, a autoestima e o empoderamento para criar um valor de identificação do feminino distante de qualquer construção masculina é imprescindível para a transformação da sociedade e a equiparação de gêneros. Para Touraine (2007), as mulheres mostram-se muito mais autênticas e sedentas de independência do que parece em alguns estudos, mas para que possam ir de encontro aos hábitos cristalizados pela tradição patriarcal devem primeiro reconhecer que a construção do Eu feminino passa pela dominação masculina, segundo Bourdieu (2005), somente assim poderão debater esta desconstrução motivando uma mudança nas relações entre os sexos (Rago, 1996) e promover a construção de um novo pensamento identitário feminino, livre da intolerância e do poderio androcêntrico. É vital que essas discussões se ampliem e cada vez mais possam despertar mulheres para que se cumpra esta finalidade tão urgente e necessária ao bem estar tanto de mulheres como de homens.

1.4. **O que abordar e como?**

Na História da humanidade que vem sendo contada consta algumas lacunas e vazios acerca da mulher. Esta história que ouvimos desde pequeninos foi escrita por uma mão masculina castradora e traz o apagamento da vivência e da participação da mulher nesta construção. Isto porque está inserida em nossa cultura uma estrutura fortificada do patriarcalismo que bebe no sistema capitalista e que esconde a mulher por traz de um véu para que o homem possa continuar se mantendo no poder.

Mas todo esse prólogo serve para entender a abordagem que se fará no decorrer deste trabalho. É preciso entender primeiramente as estruturas do poder para entender o porquê da manipulação para a dominação contra o gênero, o que significa compreender o contexto de desigualdades e violência em que o feminino se encontra. Através destas informações conseguirmos compreender o porquê de tal dominação continuar existindo atualmente.

Ao expor o leitor a todo este panorama temos como objetivo não somente justificar porque precisa continuar a ser debatido, mas aprofundar o estudo acerca

da formação do feminino nas questões socioculturais, econômicas e financeiras que auxiliaram a construção da imagem e do papel de exploração da mulher na sociedade atual e, para além disso entender a abordagem que faremos a partir do segundo capítulo. Portanto sem polemizar, o intuito é trazer à tona um olhar aprofundado na abordagem do feminino. Assim, revelaremos o corpo humano feminino em suas diferenças. Este possui a sutileza, a docilidade e o encanto independente do padrão de beleza vendido e adotado por cada época no tempo, mas, e ao mesmo tempo também é divino dotado de força física, emocional, criadora e de poder. Analisaremos este corpo feminino também sob o olhar de mulheres artistas que usaram do seu próprio corpo para falar aos espectadores. Esta visão é intrínseca ao trabalho, visto que a discussão e nova formação de opinião do feminino é um objetivo a que se almeja chegar.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO SOBRE O CORPO FEMININO

O corpo humano é uma estrutura complexa que nos possibilita desenvolver uma série de atividades físicas e mentais. O corpo é mais do que uma estrutura viva de um organismo, nem tampouco é passivo. É com ele que recebemos nossas primeiras percepções do mundo usando os cinco sentidos. É através do corpo que capturamos informações, experenciamos emoções e formamos nossa personalidade.

Seu estudo e representação desde os primórdios estiveram sempre presentes auxiliando na construção da história. É na Grécia clássica que começa a busca pelo ideal de beleza e das proporções ideais do corpo, iniciando-se com o desenvolvimento dos cânones, de acordo com Vitrúvio, arquiteto e engenheiro romano, em seu tratado “De Architectura” – século I a.C. A partir de então cada vez mais estudado, apresentou diferenças em sua abordagem, representação e significados, sobre o corpo Ferreira refere que:

> (...) podemos constatar que ele se nos apresenta como objeto de pesquisa, como um enigma a ser decodificado, como uma fronteira a ser

> transposta; isto ocorre porque a cada tempo ele é apreendido conforme a relação que por seu intermédio o ser humano estabelece com o mundo (Ferreira, 2010, p.50).

O nosso estudo propõe um olhar mais atento acerca do corpo humano feminino: seu uso, representações, significações, simbologias com o objetivo de aprofundar os conhecimentos e fundamentar o que seria necessário senão para resolver algumas questões internas e externas acerca do feminino, mas no mínimo para refletir acerca delas. Neste sentido é preciso entender um pouco mais acerca do organismo que move esse feminino, ver além dos véus.

2.1. **O Corpo Usurpado: Suporte ou objeto**

No decorrer da história tem o corpo humano sido o modelo e objeto de inspiração para a arte. Assim o corpo é a primeira referência e move representando os ideais culturais e de beleza da sociedade em sua época. Ora vem despido, ora vem oculto em suas formas. No entanto sempre comunica seus estados internos, que são exteriorizados formalmente ou simbolicamente. Estados complexos quase enigmáticos e que refletem os estados da sociedade como um todo.

Assim se inscreve na história da arte e na moda um corpo feminino construído repleto de significados de um olhar masculino. Onipresente nas mais diversas linguagens e à mercê das necessidades masculinas tem sido até o presente objeto de desejo, por vezes de idolatria vinculada às funções de reprodução e nutrição. Foi silenciado por séculos, na sua fala, nas suas dores e necessidades. O sexo mantido no escuro, era impuro e unicamente para a reprodução. O corpo aprisionado e escondido, tantas vezes violado nunca pôde gritar a dor que acumulara no decorrer do tempo. Por mais quanto tempo esse corpo feminino, que durante tantos anos foi tomado de raiva, culpa, medo e vergonha, poderá acumular estas dores?

A pintura de Gustave Courbet (1866) de título “A Origem do Mundo” (Figura 5) devassou a intimidade do corpo feminino tão bem encoberta.



Figura 5 - Gustave Courbet. The Origin of the World. Pintura à óleo. Dimensões: 53,9 x 39,2cm. 1866.

Esse “corpo” feminino exposto aterrorizou o mundo e, mesmo que na forma plana, pintado em tela, foi mantido escondido durante muitos anos antes de ser adquirido em 1995 pelo *Musée d´Orsay*, que desde esta data o expõe. O quadro passou anos ocultado por seus proprietários. Segundo Maxime du Camp (1881, p. 190), a obra era uma encomenda do diplomata turco Khalil-Bey realizada em 1866, que guardou a pintura sob uma cortina verde no seu WC. Posteriormente, mesmo quando a obra mudou de proprietário com o objetivo de saldar dívidas, *L'origine du monde* continuou escondida, desta vez pelo antiquário Antoine de la Narde que o

cobriu sob outra pintura de Courbet: *Le château de Blonay* (Figura 6), assim narra Goncourt[16].



Figura 6 - Gustave Courbet. The Origin of the World. Pintura à óleo. Dimensões: 53,9 x 39,2cm. 1866. Gustave Courbet. Le château de Blonay. Pintura à óleo. Dimensões: 73 x 92 cm. 1875.

Curiosamente, o mesmo museu que revelou ao mundo a vulva feminina de Courbet fez a denúncia de exibicionismo sexual que levou à prisão da artista performática feminista francesa Deborah de Robertis (1984). A artista reproduziu, em 2014, o quadro usando seu próprio corpo na performance intitulada de o "Espelho da origem". No vídeo que reproduz a cena, exibido no I *Mille Occhi Festivale Internazionale del Cinema,* contém falas como: "Eu sou a origem", "Eu sou todas as mulheres", "Eu quero que você me reconheça", "Virgem como a água", "Criadora do esperma". O conjunto da obra convida o espectador, principalmente a mulher, a refletir acerca do real papel do feminino na sociedade (Robertis, 2014).

[16] "Edmond de Goncourt, ao visitar de *la Narde* em junho de 1889, descreve sua visão de *L'origine du monde* e o mecanismo de ocultação da pintura: […] ele [o revendedor] abre com uma chave um quadro, cujo painel exterior mostra uma igreja de um vilarejo na neve, e cujo painel secreto, pintado por Courbet para Khalil-Bey, representa um ventre e um baixo-ventre de mulher. Diante desse quadro que eu jamais havia visto, devo pedir perdão a Courbet: esse ventre é belo como a carne de um Correggio" (Goncourt, 1896, p. 64).

O título do quadro provoca uma série de questionamentos que contrastam com o estranhamento dos espectadores ao se depararem com a obra. É um corpo que deve ser velado e escondido, mas é a origem do mundo? Sobretudo e inexplicavelmente, este quadro na parede com uma vulva exposta é visto com naturalidade, a tela está consolidada como uma obra de arte. No entanto a artista Deborah (Figura 7) se expõe fisicamente à frente do quadro com a vulva revelada gerando um conflito: há uma transgressão nos valores morais e puritanos contemporâneos. É um corpo que se expõe e ao contrário da imagem não pode ser fragmentado. Este corpo está inteiro e tem um rosto. O olhar é lançado ao público, questiona, inibe, provoca, perturba, polemiza, e, sobretudo, chora, lágrimas douradas que escorrem sem movimento pela face de sua protagonista.



Figura 7 - Deborah de Robertis. Espelho da Origem. Performance. 2014.

De acordo com Reis (2018) na fotografia *L'origine de la guerre* (1989) (Figura 8) é feito uma releitura da obra *L'origine du monde* (Gustave Courbet - 1866) pela artista francesa ORLAN (1947) que ao reinterpretar a pintura transforma o nu feminino em nu masculino brincando com as associações simbólicas dos gêneros. A fotografia é de autoria da artista que usa o modelo Jean-Christophe Bouvet e posteriormente retocada por Patrick Renaud. A imagem é de um corpo masculino, deitado em lençol branco de pernas abertas e que expõe o órgão sexual, ou seja, pelo recorte aplicado na imagem não há fisionomia e está apenas reduzido ao sexo.

Segundo Reis (2018, s/n°.): “ORLAN assimila e modifica imagens da tradição pictórica do nu feminino para elaborar uma crítica feminista da representação da mulher na arte ocidental canônica”.

A artista faz o inverso que Courbet fez ao pintar *L´origine du monde*, isto é, recorta o corpo masculino e coloca o homem no local em que a mulher e seu corpo está na sociedade objetificado por um olhar masculino, e ainda por uma tradição artística de representação da nudez feminina. Para além disso Reis enfatiza que Orlan:

> (...) ao intitular sua fotografia *L'origine de la guerre*, estabelece uma relação simbólica entre o sexo masculino e a guerra e enfatiza que o homem – simbolizado pelo pênis – seria o causador de hostilidade, de conflito, de rivalidade, em relações binárias de poder entre os gêneros. (Reis, 2018, p. s/n°.)



Figura 8 - Orlan. L'origine de la guerre. Fotografia. 88 x 105 cm. 1989.

O que veremos nas pinturas a seguir é o contrário do que a artista Orlan executa em sua obra acima, e trata-se do corpo feminino que foi ao longo dos tempos “transformado em objeto de manipulação da medicina, confiscado por religiosos, tratado como lugar de intervenções comerciais e políticas, mas, também, admirado por poetas e artistas, o corpo feminino reina e padece em diversas épocas da história” (Matos, 2003).

É esta representação do corpo feminino que vemos nas obras dos pintores Manet na obra *Le déjeuner sur l'herbe – Edouard Manet* (Figura 9) ou em *Les demoiselles* d´Avignon de Picasso (Figura 10) que são obras consideradas marcos de seus respectivos períodos e que privilegiam um determinado modo de ver. São imagens de corpos passivos, submissos, receptivos.



Figura 9 - Le déjeuner sur l´herbe. Édouard Manet. Pintura à óleo. 208 × 264,5cm. 1862 a 1863



Figura 10 – Pablo Picasso. Les Demoiselles d´Avignon. Picasso. Pintura à Óleo. 208 × 264,5cm. 1907.

As obras, geralmente, são produzidas para o espectador ou comprador masculino. A mulher é o motivo principal do nu como gênero da pintura não importa o tema.

Ora senão vejamos que se deve completamente ao homem a inscrição da identidade da mulher. É a partir do corpo da mulher, presença constante na mídia visual, e que nos faz questionar a que preço? Produzido por uma série de verdades intrínsecas à dominação masculina, que naturaliza e legitima o corpo feminino não somente como objeto de contemplação, mas para os diversos tipos de uso. A sexualidade feminina é representada nas artes visuais a partir de um determinado olhar masculino. Mas não somente a representação desta sexualidade nos aflige, mas a dominação da sua sexualidade e da sua mente, que repercute, atualmente, tanto na produção e modo de vida de muitas mulheres.

Segundo Loponte (2002, s/n°.) as mulheres têm continuamente sua sexualidade controlada inclusive violentada pelos médicos, no século XIX, em países conhecidos como "desenvolvidos" quando "os ardores do clitóris lhe preconizam a ablação". Parece que essa operação foi praticada em escala bastante grande na Grã-Bretanha, nos Estados Unidos e na França, mutilação sexual cujas proporções se ignoram segundo Matos (2003) e que perduram até os dias atuais[17].

[17] Segundo a Organização Mundial de Saúde em 30 países na África e no Oriente Médio, mas também em lugares da Ásia e da América Latina.

Mas a tortura ao corpo feminino não termina e nem sequer começa neste momento da história. Várias atrocidades foram cometidas para beneficiar um gênero. Na China, no século X, na dinastia do imperador Tang ocorreu uma prática chamada de “pés de lótus” (Figura 11) que perdurou até o século XX pelo governo chinês.

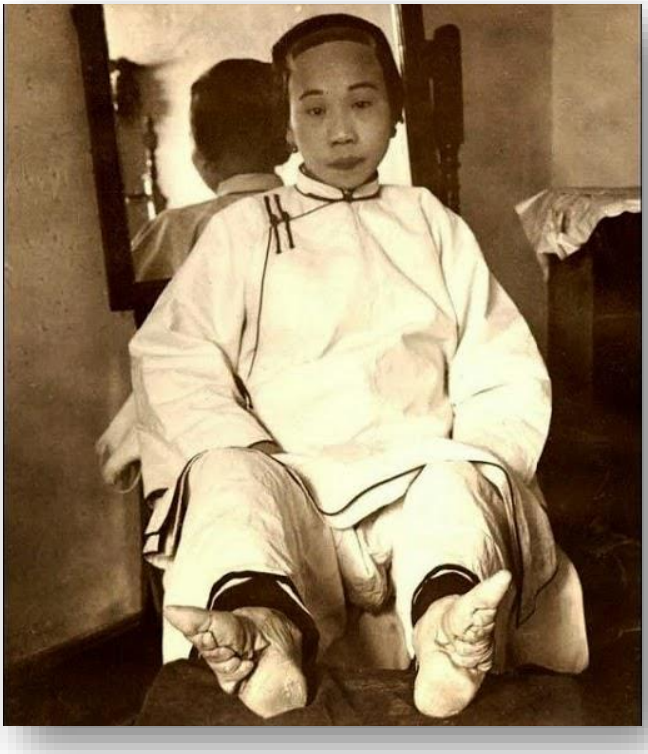


Figura 11 - Underwood & Underwood (London & New York). A High Castle Lady’s Dainty ‘Lily Feet’. 1911.

A prática se tratava de atrofiar os pés das mulheres que começavam neste procedimento desde os cinco ou seis anos de idade[18]. Era ensinado às meninas que isso garantiria um ótimo casamento, pois quanto menor os pés, mais desejadas seriam para os homens, o que aos poucos se tornaria um padrão de beleza ter pés pequenos[19].

Apesar das mulheres serem ensinadas que isso as originaria felicidade o resultado seriam problemas de locomoção e dores pelo corpo, além de serem

[18] Os dedos dos pés eram quebrados e enrolados para que cicatrizassem e contivessem o crescimento do pé. Assim com o tempo os pés ganhavam a forma de um botão de lótus.

[19] A tradição conta que o Imperador chinês Li Yu se apaixonou por uma bailarina, que possuía pés minúsculos, enquanto ela realizava uma dança tradicional conhecida como "A dança de lótus". Segundo fatos históricos em virtude do Imperador sentir desejo por muitas mulheres e descobrindo o seu gosto peculiar por pés pequenos, as chinesas da época idealizaram uma técnica da qual diminuía seus pés" (Graff, 2017, p. 6).

exploradas para o trabalho manual desde a terna infância com a fabricação de fio, panos, sapatos e outras manufaturas, já que tinham que permanecer sentadas. Este tipo de prática surge para seduzir os homens, o que se constitui em uma visão de dominação, "a relação de gênero é historicamente construída, havendo um regime da dominação das mulheres pelos homens" (Saffioti, 2004, p. 44).

Outra prática imposta as mulheres acontece na Tailândia, onde argolas são colocadas ao longo da vida das meninas em seus pescoços. O procedimento começa muito cedo, quando as meninas têm apenas cinco anos de vida quando argolas[20] douradas, largas e flexíveis são postas na região do pescoço. O resultado é a compressão e afundamento da caixa torácica e a impressão de um pescoço mais longo (Antunes, 2020), são conhecidas por “mulheres girafas” (Figura 12). Atualmente, Segundo Antunes (2020, s/n°.):

> (...) são proibidos de sair das áreas demarcadas pelo governo sem uma permissão expressa e têm pouco ou nenhum acesso a oportunidades de trabalho e escola fora de suas vilas. Elas se tornaram uma boa fonte de renda para quem explora o turismo, e não seriam tão curiosas e exóticas se pudessem ser vistas andando pela rua (Graff, 2017, p.s/°)[21].

[20] As argolas serviam para evitar que fossem raptadas por homens de outras tribos, as tornavam mais disputadas quanto mais argolas tivesse, possibilitando maiores hipóteses de casar-se, além de as tornarem mais atrativas pela semelhança criada da sua silhueta com o dragão, ícone do seu folclore.

[21] Segundo o site da BBC News se tirarem as argolas param de receber o subsídio do governo. Para além disso as Nações Unidas apontam a necessária intervenção ao turismo deste país visto que a tribo vive presa em um “zoológico humano” (Harding, 2008).



Figura 12 - S/autoria. Fotografia. 2020. Fonte: www.360meridianos.com/especial/mulheres-girafa-da-tailandia

Na Mauritânia país da África Ocidental a mulher é forçada a engordar. QuilosKilos a mais são vistos como atrativos a um bom casamento e indicativo de que o marido é rico. Neste país é uma prática comum que meninas sejam enviadas a “Campos de engorda” a partir dos cinco anos de idade e consumirem cerca de 16 mil calorias por dia. Dentre os alimentos que as meninas têm que consumir, diariamente, estão vinte litros de leite e dois copos de manteiga (Moioli, 2018).

Para finalizar, mas não menos importante o corte no lábio para a colocação de um adorno torna a mulher atrativa aos olhares masculinos em uma tribo chamada Mursi localizada na Etiópia. São discos de materiais como madeira ou porcelana que são colocados no lábio inferior da mulher e acontece no rito de passagem quando a menina completa 15 anos (Figura 13).



Figura 13 - S/autoria. Fotografia. 2020.

Portanto, observa-se que este corpo humano feminino parece pertencer a todos, menos a própria mulher. Dominadas e à mercê de seu suposto dono, seu corpo é manipulado, subjugado e violentado não interessando a que custo na tentativa de enquadrá-lo aos padrões e submetê-lo aos desmandos de uma sociedade que dita e impõe uma conduta, de castração, privação e dor, em prol de objetivos que beneficiam apenas um gênero. Assim conceber a mulher como domínio e dependente foi algo sempre enfatizado: “[...] conceber a mulher como 'posse' como propriedade a manter sob sete chaves, como algo destinado a servir e que só então se realiza.” (Nietzsche, 1992, p.143).

As mulheres continuam inseridas em uma sociedade que teima em postergar um olhar induzido e fabricado em outras mulheres por um coletivo dominado por homens e que está acostumado a ver os corpos femininos objetificados e capaz de

sucumbir aos seus desejos. Corpo que é capaz de tudo para vender, lugares, roupas, modos de ser com o objetivo de conquistar necessidades. Assim corpos femininos ocupam as capas das revistas de moda, bem como as revistas 'masculinas' proporcionando o produto para deleite visual. O corpo-objeto-suporte usado para a venda de produtos de moda, cosméticos, veículos, utensílios de casa, dentre vários outros produtos se sustenta única e exclusivamente com a geração das necessidades de colocar este corpo feminino em um local de desejo e de apropriação de homens e mulheres.

São mensagens muitas vezes implícitas ou explicitas que são veiculadas principalmente na mídia, direcionada ao público masculino para a venda de cerveja ou veículos, dentre outros artigos que exibem corpos-objetos femininos sem voz. Uma única forma de ver sem questionamentos ou possibilidades.

A visão do corpo-objeto feminino citado acima se intensifica por volta do século XVII diante de um cenário em que se avivam as ideias de consumo devido ao surgimento do capitalismo e suas formas de produção.

Então com o advento do consumo, o corpo perde cada vez mais a sua liberdade e são impostas cada vez mais limitações. A mulher se torna refém de procedimentos de estética, cirurgias plásticas, da compra de cosméticos para retardar o envelhecimento, tudo o que a faça alcançar o padrão de beleza vigente imposto pela sociedade e pela indústria da moda.

Este corpo humano feminino busca a qualquer preço atingir o padrão de beleza da época para alcançar o “sonho” vendido pela sociedade machista: conquistar um homem para conseguir um bom casamento.

> A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser *{esse)* é um ser-percebido *(percipi),* tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam "femininas", isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E

> a pretensa "feminilidade" muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros tende a se tornar constitutiva de seu ser. Incessantemente sob o olhar dos outros, elas se veem obrigadas a experimentar constantemente a distância entre o corpo real, a que estão presas, e o corpo ideal, do qual procuram infatigavelmente se aproximar. Tendo necessidade do olhar do outro para se constituírem, elas estão continuamente orientadas em sua prática pela avaliação antecipada do apreço que sua aparência corporal e sua maneira de portar o corpo e exibi-lo poderão receber (daí uma propensão, mais ou menos marcada, à autodepreciação e à incorporação do julgamento social sob forma de desagrado do próprio corpo ou de timidez) (Bourdieu, 2005, p. 50).

Portanto “a história da dominação masculina e o modo como ela ainda se impõe no quesito corpo e aparência da imagem feminina permanece atual”. (Moura, 2019, p. 10).

Apesar do corpo feminino sempre ter sido representado no decorrer da história, este corpo é de ausências. Ausência de: autoafirmação do feminino e de empoderamento. Sempre esteve aliado a uma representação embriagada de sentidos construídos pelo gênero oposto. A figura 14, apresenta uma ilustração que representa bem o que afirmamos: a mulher como produto.



Figura 14 - Mel Ramos. 100 Grand. New York. S/ Dimensões. 2012.

Devido a conscientização da mulher, ou melhor de uma parcela delas nos últimos tempos este corpo vem sendo inserido nos discursos seja na moda ou nas artes como uma figura de poder. Capaz de se mostrar inteiro, com suas peculiaridades e diferenças, mas forte em seu desejo, em sua alta estima, na busca pelo seu prazer e liberdade e na desestruturação de limites. Essas ações podem provocar uma mudança de consciência por parte do coletivo mulheres e homens desta sociedade e assim atuar para um reposicionamento da mulher, bem como do seu papel e corpo na sociedade. É disto que trataremos no próximo subcapítulo.

2.2. O Corpo sentido e exposto: somos mulheres artistas

Como já foi mencionado anteriormente o corpo foi amplamente abordado no decorrer da história da arte. Nos últimos cem anos que se passaram o corpo feminino já foi representado em desenhos, esculturas, pinturas, fotografias, vídeos e em diversas abordagens nas linguagens artísticas contemporâneas, inclusive na moda, seja como meio, resultado ou suporte.

O feminismo surge, em meados do século XIX, como um movimento quase que de revolta onde as mulheres puderam trazer a superfície anos de exploração. Holanda caracteriza como a culminância de quase dois séculos de lutas feministas da seguinte forma:

> O grande legado do feminismo para as novas gerações foi o privilégio, milenarmente negado às mulheres, de explicitar sua raiva. A arte e a literatura do século XXI são a prova disso. Assim como descobriram a estratégia para radicalizar essa raiva: não perder a ternura. (Holanda, 2006, p.45).

Atravessando o olhar da autora, resolvemos apresentar uma visão sobre o corpo humano feminino abordando a forma como algumas artistas mulheres o sentem e o expõem para desenvolverem suas obras e discutirem acerca do feminino. Neste sentido selecionamos algumas mulheres que contextualizam uma abordagem mais terna, senão prazerosa. Ao contemplar a obra percebem-na de uma forma menos agressiva, fazendo com que o assunto não estabeleça uma conexão direta com suas dores, mas ao mesmo tempo provoque questionamentos passíveis de libertação e de construção de uma nova realidade.

O que realmente muda e nos interessa nessa abordagem é a forma como este corpo feminino é representado por uma artista feminina. A percepção e a forma que este corpo é pensado e discutido em suas obras é o que nos atrai. Para além disso usar o próprio corpo ou o corpo feminino como instrumento para discutir acerca deste feminino, trazem estados mentais de reflexão que por sua vez afloram os

estados emocionais. O resultado disso são obras nas mais diversas linguagens artísticas capazes de encantar, provocar e induzir aos mais diversos questionamentos sobre o universo feminino, desconstruindo a abordagem do olhar masculino e patriarcal.

No passado poucas foram as formas de desconstrução deste modo de olhar que surgiram de tentativas frustradas de mulheres que estiveram à frente do seu tempo e que foram destituídas do valor que tem perante a história. Podemos citar como exemplo a pintora Arthemisia Gentilheschi, que pintava as mulheres como heroínas destemidas. Na obra 'Suzana e os anciões', por exemplo, a cena ilustra uma mulher que ao tomar banho é surpreendida por dois homens velhos que a ameaçam de morte caso não façam sexo com eles. Enquanto Tintoretto (1518-1594), pintor reconhecido pela classe artística, pinta a mesma mulher de forma passiva (Figura 15) um corpo nu que espera ser dominado[22].



Figura 15 - Tintoretto. Suzana e os anciões. Pintura à Óleo. 146,5 x 193,5 cm. 1555.

[22] O ar de aceitação em seu semblante nos lembra da prerrogativa de que a mulher existe para servir ao homem.

Contrariamente de Artemisia Gentileschi que representa Suzana com o rosto aterrorizado de medo e não conivência com a situação (Figura 16). No Renascimento sedução e violência sexual tiveram um forte vínculo, que se faz presente na pintura por olhares de dominação e o posicionamento dos corpos.



Figura 16 - Artemísia Gentileschi. Suzana e os anciões. Dimensões: 170 × 119 cm. 1610.

As diferentes relações do homem e da mulher sempre tiveram sob a égide de poder. Do domínio do homem sobre a mulher, sobre seu corpo e vontades. Por outro lado, de obediência que a mulher devia ao seu esposo. O vínculo que citamos

no parágrafo anterior visa a manutenção e a permanência da cultura da violência sexual, que tem como base o poder e a violência que sustentam o modelo hierárquico da ideia de gênero. Assim, a dominação e a agressão sobre as mulheres tornam-se "[...] um mecanismo necessário à perpetuação do poder masculino" (Santos, 2008, p. 46).

Muitas vezes, conscientes ou inconscientes, acabamos passando a mesma mensagem para geração posterior, visto que a vivência reproduz em nós um modo único de ver que não é próprio da individualidade, mas faz parte de um coletivo, um modo de ver e ser que está embutido na mente, já faz parte do DNA?! Talvez?! [23]

Portanto, cada vez mais é preciso destruir este corpo rotulado, forjado, violado, dolorido, usurpado e embriagá-lo de significados femininos construídos por mulheres conscientes que se constroem e (re) constroem a todo instante baseadas no respeito a si mesmas e ao seu corpo. O *Empowerment* da mulher perpassa por uma forma de olhar a si mesma que é alicerçada no seu autoconhecimento, valorização do seu corpo e autoestima.

A artista Barbara Kruger (1945) é uma artista feminista americana que trabalha estes conceitos de uma forma bastante enfática em suas obras como vemos na figura 17. A artista feminista nascida nos Estados Unidos produz fotografias, onde aborda, na maioria das vezes o corpo feminino, ou partes dele, principalmente, em preto e branco, como fundo e com frases sobrepostas. Barbara[24] denuncia a opressão sofrida por mulheres colando frases de impacto nas imagens monocromáticas e trava uma batalha não somente contra o patriarcalismo na sociedade como pela liberação da mulher e do seu corpo.

[23] Impossível citar neste texto alguns autores que mais sugerem do que provam cientificamente esta interrogação.

[24] A artista sustenta a mensagem em seu trabalho de que as angústias femininas estão atreladas ao patriarcalismo e capitalismo e se tornam reflexos da sociedade que precisa ser modificada.



Figura 17 - Barbara Kruger. Untitled (Your Body is a Battleground). Photographic silkscreen on vinyl. Dimensões: 284,48 × 284,48 cm. 1989.

A figura 18 apresentada a seguir é do grupo ativista *Guerrila Girls,* sendo composta somente de mulheres feministas, anônimo. A obra faz uma denúncia ao levantar um questionamento: a mulher precisa estar nua para entrar no museu? E traz a informação de que menos de 5% dos artistas da arte moderna são mulheres, mas 85% delas são de nus femininos.



Figura 18 - Guerrila Girls. Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum? 1989.

Ao longo do tempo o corpo humano feminino já foi tratado das formas mais diversas, no entanto o que nos interessa neste trabalho é traçar uma linha de discussão que não provoque mais dores, mas sim questionamentos que incitem mudanças e soluções. As artistas transitam pelos variados campos artísticos, e, também da moda, pela relevância que tem no uso do corpo humano.

As mulheres precisam da aprovação de seu corpo para se sentirem valorizadas (...) O corpo “expropriado” mostra que muitas mulheres continuam a ver seus corpos como uma propriedade que não é sua, mas de algum homem que as domina (Tiburi, 2002, p.266) e deles depende a sua aprovação. Márcia Tiburi nos pontua algo bastante rotineiro na vida de uma mulher. Esta insegurança é apontada nas obras[25] das artistas que apresentamos a seguir[26], onde os seus

[25] São temas profundos e importantes para o alicerce de um novo posicionamento perante o corpo da mulher e sua figura.

[26] As Guerrilla Girls são um grupo anônimo que nasce Nova Iorque, com o propósito de denunciar as desigualdades de gênero, no entanto hoje abrangem outros movimentos, como a luta antirracista e LGBT. O grupo foi formado em 1984 para confrontar uma exposição de título Survey of Recent Painting and Sculpture no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, onde dos 165 artistas participantes apenas treze eram

trabalhos constroem reflexões neste sentido. E de acordo com as perspectivas de Tiburi (2002) não devemos reparar os erros do passado, mas construir um futuro diferente e melhor.

A francesa Francesca Woodman (1958 – 1981) é outra artista que se utiliza do corpo feminino nas suas fotografias. A fotografia (Figura 19) capturada em 1978 é a imagem do seu próprio corpo.



Figura 19 - Francesca Woodman. Sem título da série "Eel". Fotografia.: impressão de prata coloidal. Dimensões: 25,4 × 20,3 cm 1978.

Na maioria das vezes é seu corpo que aparece nas fotos. Está geralmente, fragmentado e distorcido. Por vezes seu rosto não aparece ou é escondido. Woodman era uma fotógrafa que trabalhava com técnicas de performance em sua prática. Os cenários as vezes externos e amplos, as vezes internos e fechados, apresentam-nos traços de deterioração próprios dos locais abandonados. O livro Francesca Woodman: *On Being an Angel* (2016) nos

mulheres. São conhecidas por usar máscaras de gorilas nas suas aparições públicas e se definem como ativistas feministas que usam uma mistura de fatos, humor e imagens para criar sua arte.

apresenta uma visão acerca do seu trabalho, que tinha como premissa o sentido de moldar o corpo feminino a um pensamento concomitantemente físico e intocável. Seu trabalho na sua grande maioria em preto e branco, explora assuntos como gênero, sexualidade e o corpo. Frequentemente o uso de espelhos (Figura 20 e 21) é encontrado em seu trabalho, seria uma forma de se auto-observar?[27]



Figura 20 - Francesca Woodman. Sem título. 1975/1976. Técnica: impressão em prata coloidal. Dimensões: 20,3 × 25,4 cm.

[27] Como sabe-se os espelhos são associados a magia, e eram muito usados por sacerdotisas na idade média, assim como em algumas culturas antigas se supunha que os espelhos poderiam refletir a natureza interior da pessoa que se olhava.



Figura 21 - Francesca Woodman. Fotografia. Dimensões: 25,4 x 20,3 cm. 1978. Fonte: mendeswooddm.com/pt/artist/francesca-woodman.

A sexualidade estaria subjetivamente correlacionada, não a busca por limites, mas ao mesmo tempo está invadida por um sentimento de afeto que por vezes se revela nas suas fotos. Há duplamente uma presença romântica e trágica em suas fotografias. Não é à toa que o corpo - o seu - integra e auxilia na composição do cenário de mistério que intriga e provoca uma série de indagações no espectador (Figura 22). “É muito interessante a maneira em que explora a relação do seu corpo com o espaço”, diz Kim Knopper, curadora da exposição no *Foam Museum* de Amsterdã, sob o título de Francesca Woodman, *On Being an Angel*. O resultado disso tudo é uma obra de grande força poética. Seu trabalho peculiar e tendo sua autora um desfecho com uma morte tão prematura teve seu talento reconhecido tão precocemente segundo Maclennan (2016) e que “serviu de inspiração para as gerações seguintes, assim como estímulo a seus pares, Cindy Sherman, entre outros”.



Figura 22 - Francesca Woodman. Sem título. 1972/1975. Técnica: impressão em prata coloidal. Dimensões: 20,3 × 25,4 cm.

Como a artista se autoretratou de maneira compulsiva, por vezes, e pela época de seus trabalhos – década de 1970 / 1980, quando o movimento feminista fervia no mundo, frequentemente foi associada a ele. Sobre Francesca a curadora da exposição afirma “Sabia das reivindicações do movimento, mas não havia nenhum propósito de se manifestar como uma delas em sua arte. Depois de sua morte, algumas críticas de arte feministas usaram a obra dela em seu discurso” (Knopper, 2016). No entanto a feminilidade e poesia com que aborda o corpo feminino, além do uso frequente de objetos nas composições fotográficas são sem sombra de dúvida índices do universo feminino (Figura 23).



Figura 23 - Francesca Woodman. Sem título. 1978. Técnica: impressão em prata coloidal. Dimensões: 27,9 × 35,6 cm.

De toda forma é preciso estar ciente de que o movimento feminista fez com que a mulher passasse a questionar seu papel na sociedade. Vejamos o que a artista plástica inglesa, Mary Kelly, afirmou acerca do feminismo: “O movimento das mulheres deu ao sujeito de práticas ideológicas uma nova perspectiva ao atingir as questões da subjetividade e do inconsciente, questionando a formação da “masculinidade” e “feminilidade”, e, mais crucialmente, examinando as relações patriarcais que dão forma à toda prática social e grifam a “tradição visual como um todo” (Talita Trizoli, p.1502). Portanto concluímos que mesmo que Woodman não fosse participativa do movimento, sua obra entrepassa esses assuntos.

Vanessa Beecroft nascida na Itália (1969) é uma artista atualmente baseada em Nova York. Trabalha com a performance, a escultura, a videoarte, a fotografia e a pintura. Usualmente trabalha com o corpo feminino em suas obras, por vezes totalmente despido ou parcialmente vestido para criar suas obras e transmitir a mensagem desejada (Figura 24).



Figura 24 - Vanessa Beecroft. VB 45 (VB 45.107.DR). Performance. 2001.

Suas obras[28] são na maioria das vezes apresentadas em locais fechados.

Suas performances se ambientam em espaços que remetem muitas vezes aos locais usados pela indústria da moda, onde a delicadeza do corpo é exposto em uma atmosfera que encanta e intriga. “Utilizo a beleza para transmitir outras

[28] A artista também já usou em muitas ocasiões seus problemas alimentares, como a vivência com a bulimia, para fazer as pessoas refletirem acerca dos questionamentos sobre a magreza e cobrança à mulher para que tenha um corpo perfeito dentro dos padrões ideais da sociedade.

mensagens ocultas” (Calvo, 2018) declaração da artista após a exibição de um dos seus trabalhos. Ela traz o questionamento aos estereótipos e preconceitos culturais firmados pela sociedade ocidental. Sua arte performática gira em torno de corpos de mulheres nuas que são agrupados, assumem determinada posição e segundo a própria artista tem que cumprir certas regras. Em entrevista concedida a *Purple Magazine*, Vanessa afirmou:

> Eu tenho um conjunto de regras. Não fale, não olhe nos olhos. Você pode quebrar a posição, mas não quebrar as regras. Então, para a segunda apresentação, ele disse, alguns anos depois: “Você sempre coloca na frente as garotas que se parecem com você”. E eu pensei: “Quem se parece comigo? Nunca." Eu nunca pensei isso, mas era. Essa garota que não era realmente a mais bonita, nem a mais alta, um pouco fora de forma - ela era aquela garota que particularmente tinha que estar na frente (Beecroft, 2017).

Confrontando o público essas mulheres pela própria fadiga no corpo ao passarem várias horas em pé, começam a variar de posição. A performance “VB45” (Figura 25) mostra bem a proposta. São 40 mulheres dispostas em filas de cinco que vestem unicamente botas pretas de salto alto. Passado certo tempo, observamos que seja pelo tédio ou cansaço físico, começam a sair das posições, esticando os braços, pernas, ou se desfazendo das botas, e até mesmo sentando no chão. O resultado (Figura 24) disso são mulheres lindas, sem identidades, que estão para serem olhadas, apreciadas, mas que a partir da desconstrução da posição e do olhar firme, a tendência é a aproximação desse corpo belo e imponente ao ser humano frágil, que tem sentimentos e que procura o conforto, segurança e liberdade como todas as outras mulheres do grupo.



Figura 25 - Vanessa Beecroft. VB 45 (VB 45.107.DR). Performance. 2001.

A forma como o corpo é apropriado pela artista, nu, sem face, sem movimentos, sem adornos, despido de qualquer sentimento ou característica de personalidade, expondo a sua sexualidade ou o sexo, sendo exibido passivo ao olhar do outro que está vestido. Claramente denota uma posição de poder de um perante o outro que se encontra submisso. A artista trabalha essas nuances acerca do corpo com bastante propriedade em diferentes performances para ressaltar seus questionamentos acerca do feminino[29].

Em outra performance (Figura 26) Vanessa utiliza corpos que estão expostos em vitrine, simulando produtos à venda. É clara a mensagem da artista quando

[29] Suas performances espetaculares se tornaram icônicas para a estética dos anos 90, com a reunião de tantas garotas, conectando arte, moda, estilo, fotografia e uma investigação enigmática da psicologia feminina (Olivier Zahm, 2017).

coloca corpos de mulheres seminuas, vestidos apenas com roupa íntima e sapatos brancos em prateleiras na loja da Louis Vuitton, em Paris.

> Mais do que simplesmente chamar a atenção por desmistificar e anular o erotismo exagerado proporcionado pela nudez, suas obras ficarão na história pela seriedade de seus conceitos, notadamente explicitados como críticas sociais. É preciso reeducar os olhos e a mente para permitir a compreensão da simplicidade do ser como corpo. Existe uma relação da obra com a mídia como um manifesto. Mulheres nuas como objetos de decoração permanente na qual estamos tão acostumados a ver, que não questionamos mais, não damos valor. É uma obra política e crítica. São mulheres sem rosto, sem identidade. Somente o corpo é igual a todas. Elas não têm sentimentos, apenas o corpo como único objeto a ser colocado e mostrado. Mulheres que não pensam, não amam. (Vieira, 2010, p. 64)



Figura 26 - Vanessa Beecroft. VB56. Performance em Louis Vuitton Space in Paris, 2005.

Marina Abramovic (1946) artista nascida na Iugoslávia explora assuntos relacionados com a sexualidade, feminilidade, espiritualidade, dor e morte. Para criar seus trabalhos explora os limites físicos e mentais do seu próprio corpo.

Nas questões relacionadas a feminilidade e ao espiritual Abramovic[30] considera os conceitos dos rituais e do erotismo. Pesquisa e explora esses assuntos, como na obra Balkan Erotic Epic (Figura 27) que consiste em uma série de sete vídeos baseada na coleta de informações em manuscritos dos séculos XIV a XIX em que a cultura pagã da região balcânica se utilizava de rituais onde os genitais eram usados para a cura e prevenção não somente de doenças, mas de eventos da natureza, dentre outros. Em um dos vídeos a artista mostra como eram realizados os rituais do erotismo para persuadir Deus a fazer o que a comunidade queria.



Figura 27 - Marina Abramovic. Balkan Erotic Epic. 2005.

Neste caso específico a cena (Figura 28) mostra mulheres de todas as idades a levantar freneticamente as

[30] A artista nunca integrou o movimento feminista, no entanto sempre esteve em defesa do corpo feminino e da mulher. A sexualidade é uma das diretrizes da sua obra. Mas também faz de sua arte um manifesto artístico-político.

saias e mostrarem a genitália para fazer com que a tempestade cessasse antes de inundar as plantações.



Figura 28 - Marina Abramovic. Balkan Erotic Epic. 2005.

“Apesar de seus grandes feitos, a mulher é marginalizada. O heroísmo de qualquer ato é deixado de fora e se considera o sexo da pessoa que praticou tão nobre ato” (Tiburi, 2013, p. 45). Assim Abramovic, retrata em suas obras, o domínio que ela mulher tem de controlar a dor, o medo, a dúvida. A dualidade de um corpo considerado frágil é colocada a prova em várias de suas performances, e que mesmo mostrando a força da mulher ela continua sem reconhecimento. A autora Simone de Beauvoir nos esclarece acerca deste fato: “ser ‘macho’ é denominar-se com orgulho, enquanto se autodenominar ‘fêmea’, corresponde a algo pejorativo, pois permanece confinado a pulsão sexual” (1970, p.25).

Há inumeras artistas que trabalham a corporeidade para expressar e transmitir suas mensagens acerca do feminino. Neste território onde o corpo é o próprio objeto de arte mas também a própria vida em si, não há como dissocia-lo da artista que o apresenta e é representada por ele. Este corpo intervém no real, e a partir da sua manipulação reverberá perante o espectador e a sociedade questionamentos, análises e o despertar para os fatos que possibilitarão um novo olhar acerca dos assuntos abordados. Assim, essa nova abordagem e a consequente popularização deste corpo feminino que passa a ser veiculado fora do padrão estereotipado da sociedade vem de encontro à necessidade de uma nova construção do ser feminino, do ter um corpo feminino, e consequentemente de ser mulher.

2.3. O Corpo Catártico

"O corpo é o que tem altura, largura, comprimento e profundidade" (Da Vinci Apud Silva, 1995, p. 21). Mas é na amplitude do corpo que está o sentido que a palavra corporeidade possa significar para o ser Humano. É o corpo o instrumento pelo qual a mente utiliza para se relacionar com o mundo. Assim, o corpo é a "carne do visível", para usarmos a expressão de Merleau-Ponty (1908 - 1968). É a partir deste conceito que podemos entender o corpo como uma represa de sentimentos, construções emocionais e sensibilidade como enuncia o filósofo:

> (...) essa carne que se vê e se toca não é toda carne, nem essa corporeidade maciça, todo o corpo. A reversibilidade que define a carne existe em outros campos, é mesmo incomparavelmente mais ágil, e capaz de estabelecer entre os corpos relações que desta vez, além de alargarem, irão definitivamente ultrapassar o campo do visível. (...) Esta nova reversibilidade e a emergência da carne como expressão constituem o ponto de intersecção e do pensar no mundo do silêncio (Maurice Merleau-Ponty, 2000, p. 140).

No entanto o corpo perde esta profundidade, ao ser representado no decorrer da história. Ao transportar o volume para a superfície o que restou foi apenas a imagem que fazemos dele e que se correlaciona com o que é projetado pela sociedade da época. O corpo perde a profundidade no decorrer dos séculos e isso se acentua de acordo com Merleau-Ponty no século XIX pois passa a ser visto como matéria, esquecido da essência espiritual.

Com o advento do século XX e as guerras mundiais, a iminência da morte parece resgatar o corpo para além da matéria. "(...) alcançar o interior invisível do corpo, registrar as imagens desse interior, nada deixar na sombra (...)" (Le Breton, 1992, p. 210). Aprofundar os conhecimentos para além da superfície foi uma busca em todas as áreas, seja da forma psicanalítica ou filosófica e que se refletiu na arte. A noção de corpo vem associada à noção de Eu. Freud trata nesse texto o “Eu” como "*a projeção de uma superfície*" (Freud, 1900). É ao “Eu” que Freud vê atribuída à corporeidade. É nesse sentido, que vamos também entender o Eu como primordialmente corporal.

> Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele (Merleau-Ponty, 2011**,** p. 269).

É no movimento impressionista que a expressão e a captura pelas emoções e sentimentos se precipitam, mas é com o expressionismo que surge um novo olhar na maneira de criar arte, assim a tendência é um direcionamento que transita entre a materialidade do corpo e a sua espiritualidade, questões como a subjetividade e a intuição são despertadas. No período pós-guerras essas mudanças se intensificam e o corpo é usado cada vez mais como um receptáculo de experiências para discutir os mais variados assuntos relacionados aos anseios humanos.

> (...) O corpo passa a ser apresentado de outras maneiras; pensemos nas pinturas de Pablo Picasso e nas manifestações performáticas, quando o

> corpo do artista passa a vir para a obra, fazendo parte de sua estrutura, ou, ainda, participando ativamente da composição – no caso de Polock, na sua *action paiting*. Pode-se dizer que o corpo sai da representação, ou do vestígio de um traço; tem a possibilidade de não ser mais um índice apenas, ou uma imagem. É em tempo, espaço e presença, elemento que dá forma e constitui as novas propostas das artes visuais, como *body art, os happenings* e a própria performance (Paludo, 2006, p.50).

Neste contexto em que o espiritual é revisitado de uma maneira mais aprofundada, os assuntos relacionados à mulher como: beleza, experiência estética, violência, diferença de gênero, sociedade patriarcal, exploração feminina, são temas fortemente abordados principalmente como uma forma de autoconhecimento da mulher e o reflexo disso é o advento do feminismo na metade deste século. Os questionamentos internos afloram construindo uma "nova" superfície do corpo feminino que se torna mais do que um suporte, mas ao mesmo tempo um receptáculo de experiências.

O corpo é um instrumento para a arte, dentro do espaço e lugar de questionamentos conscientes e por vezes inconscientes, vemos uma exteriorização do interno que é muitas vezes desconhecido pelo próprio artista, latente para emergir conforme Jung afirma: "O artista é sem querer o porta voz dos segredos espirituais de sua época e como todo profeta, é de vez em quando inconsciente como um sonâmbulo" (1985, p.185). A reflexão é a de que a arte não só é capaz de fazer com que o ser humano tome consciência do seu papel na história em relação ao seu desenvolvimento, o colocando a refletir sobre os mais diversos problemas da sociedade pela experimentação física através das emoções e sentimentos que surgem carregados de significados. É nesse processo por que passa tanto o artista e expectador ao conviverem com a obra de arte que surge a Catarse, que segundo Lukács (1966) é um "efeito" que advém da tomada de consciência do mundo e de sua essência mesmo que advenha de um processo inconsciente. Ribeiro (2016) nos confirma sobre o papel da arte:

> Entendemos o potencial da arte como meio privilegiado de resolver/exteriorizar conflitos internos, as marcas psíquicas, trazendo à superfície questões às quais não é possível aceder racionalmente. Através de um mecanismo de manifestação de traumas que se encontram reprimidos ou recalcados no inconsciente, poderão ser resolvidos os efeitos (...) Passa-se ainda por uma noção de trauma ou de um corpo traumatizado, que é visível através do plano representacional que incita a uma estranheza, desfiguração, violência ou densidade das representações, onde se torna evidente o transtorno psíquico latente na obra[31] (Ribeiro, 2016 , p. 10).

Os processos catárticos[32] que Jung menciona, já foram muito abordados na antiguidade. Segundo Aristóteles, filósofo grego e autor dos textos da “Poética”[33] , enuncia que a catarse acontecia pelo contato dos homens com as dores humanas vivenciadas pelas experiências com o teatro, assim havia uma descarga emocional que “purificava” a alma humana.

Era através do teatro e do uso do corpo que o povo entrava em contato com as reflexões inerentes à existência humana. Nessa experiência havia uma identificação com as ações e personagens e deste contato profundo com as emoções surgia a catarse. Observa-se o corpo como agente dessas ações e propulsionador das emoções. Sobre catarse, Vigotski discorre:

> (...) Temos a interpretação de Bernays, segundo quem essa palavra significa cura e purificação no sentido médico, ou a opinião de Zeller, para quem a catarse representa uma tranquilização da emoção. (Vigotski, 1999, p. 269).

---

[31] Esta afirmação é autoral. É assertivo que se comprove o que se diga pela própria experiência vivida?!

[32] A Catarse, que vem do idioma grego κάθαρσις, ou seja, kátharsis, que significa "purificação" deriva da palavra καθαίρω, "purificar”.

[33] Escrito aproximadamente 350 a.C. e que trata de conceitos como a tragédia no teatro.

É importante fazer alguns esclarecimentos acerca do entrelaçamento entre o feminino, o corpo humano e a catarse, como forma de não deixar lacunas entre esses assuntos que se complementam na nossa abordagem e nos auxiliam a entender a importância da catarse feminina, para o processo de reconstrução do feminino na sociedade, visto que esse processo está intrinsecamente ligado primordialmente a reestruturação da autoestima e empoderamento da mulher[34]. Assim a catarse ocorre pela instrumentalização ou experimentação do corpo.

Sendo o corpo humano um elo para as catarses do feminino se faz necessário entender acerca desse processo. Segundo Milne: “Na criação, execução e subsequente apreensão da obra de arte, vemos a interação quase constante com o corpo humano ou soma[35] (2016, p.1). O que se dá na arte contemporânea pelas obras. Podemos enfatizar uma relação de muita intensidade, principalmente, na *body-Art*, na performance e na escultura. Para Milne: “o corpo humano atua, no contexto da escultura e da performance, com uma conexão quase visceral” (2016, p.2). Assim, se abre a possibilidade de acessar a dimensão interior e intensificar a experiência como continuidade da arte e da vida a partir do qual tudo feito, vivido, julgado e percebido é articulado. Esse vínculo tem como resultado um efeito catártico clareando a consciência, revelando uma nova possibilidade de realidade para a condição humana, e transformando-a em uma nova consciência crítica.

Para compreendermos melhor, citamos as obras da brasileira Lygia Clark (1920-1988). Em uma primeira fase suas obras tinham um caráter experimental, eram objetos tácteis e sensoriais para serem sentidos e percebidos pelo próprio corpo. Posteriormente criou os “objetos” que os utilizou para fins terapêuticos. O objetivo destes objetos era resgatar a memória do corpo dos participantes ou espectadores, para que pudessem reviver experiências difíceis de verbalizar. Neste processo o corpo humano é o meio que gere e acentua o valor dos objetos. É o

[34] Seremos breves na abordagem, primeiramente, porque não nos cabe aprofundar acerca do assunto visto que não é o foco do trabalho; segundo porque o texto já traz o aprofundamento desejado, mais a frente, acerca das artistas elucidativas ao tema central.

[35] Soma *(σῶμα)* é uma palavra de origem grega que quer dizer "corpo", e que pode ter outros sentidos de acordo com o contexto histórico e literário.

corpo o instrumento dessa experiência que ativa uma série de gatilhos capazes de liberar as emoções e sentimentos retidas no corpo humano e na mente inconsciente.

A obra da artista surge da necessidade intuitiva de aliar a dualidade – mente /corpo – dando ênfase para os processos subjetivos, em que eram vividos através de uma experiência sensorial. Assim nasciam os objetos Sensoriais (1966 a 1975) e os objetos Relacionais (1966 – 1984), ver a figura 29.



Figura 29 - Lygia Clark. Máscaras sensoriais abismo. 1967 / 68.

Os objetos sensoriais foram criados para a experimentação de sensações relacionadas ao corpo. Na sequência surgem os objetos relacionais que são desenvolvidos para serem usados nas sessões e Clark chama esse processo de “estruturação do self” (Scovino, 2008, p.128). A experimentação desses objetos com o uso do corpo é uma forma de atingir certos ritmos temporais como se estivesse vivendo a experiência originária, o que configuraria a catarse.

O ato da experimentação da obra bem como o ato de criação da mesma são experiências pessoais e muitas vezes emocionais. Essas experiências pessoais são na grande maioria das vezes definidas por uma análise crítica e imparcial enfatizando a arte como um objeto de mera interpretação cognitiva. Porém o ato de ver ou criar arte, pode ser usado como uma forma de processar nossos próprios sentimentos ou experiências através do processo catártico.

Vários são os exemplos de obras de artistas mulheres em que veremos a abordagem do corpo enquanto processo de exteriorização dos sentimentos, emoções e vivências, mesmo que estas não sejam conscientes. Assim, é o caso da obra de Frida Kahlo, que trabalhou suas emoções e dores como uma forma de transcender as mágoas e traumas passados em um processo de libertação e Louise Bourgeois, onde o seu trabalho está impregnado com seus sentimentos e emoções e esta é a forma que a artista tem de purgá-los de si mesma. Artistas que abordaremos no próximo capítulo.

A METÁFORA DO FEMININO

3. O PRAZER DA CONTEMPLAÇÃO NA ARTE PARA A GERAÇÃO DE REFLEXÕES INDIVIDUAIS

Pretende-se com este capítulo fazer uma breve justificativa sobre os caminhos que levaram a escolha das artistas para a abordagem da temática sobre o feminino. No início desta investigação uma obra de arte em particular começou a provocar profundas reflexões. O prazer proporcionado pelas sensações de encanto e sedução pelo contato com a obra foi indescritível. O Som, o uso das cores, a riqueza de detalhes, a dança do corpo no andar, o movimento do tecido e sua fluidez ao envolver o corpo, a simbologia empregada, toda a composição a despertar a sinestesia dos sentidos provocaram um estado de arrebatamento que posteriormente provocou reflexões e indagações. O que era dúvida em acercar-se do tema do feminino se tornou certeza. Surgia a possibilidade de trazer um direcionamento diferente que não havia sido percebido anteriormente.

Conhecer a obra, *Ever is over All* de autoria de Pipilotti Rist, permitiu entender que a problemática não era o tema, mas o que precisava ser construído - a linha abordada acerca das questões femininas. Este vídeo permitiu perceber que era possível abordar o assunto por uma vertente aproximada da beleza e do encantamento, estados de êxtase no processo de contemplação capazes de provocar uma posterior reflexão e não apresentar uma arte que denuncia as questões da violência, abuso e subjugação tão atuais contra a mulher, e que provocam uma série de sentimentos negativos, de dor e sofrimento, para aqueles que entram em contato com a obra. Merton (2017) fala-nos da experiência contemplativa na arte, que segundo o autor ultrapassa a intuição estética da arte e poesia.

> A contemplação as prossegue, transcende e plenifica: contudo, parece, ao mesmo tempo, suplantá-las e negá-las. A contemplação vai sempre além do nosso conhecimento, da nossa luz, de sistemas, de explicações, de discursos, de diálogo e do nosso próprio ser (Merton, 2017, s/n°.).

Sabemos que o contato com a arte, em seu sentido mais amplo, ou seja, independente de se restringir à criação ou à contemplação em si é um momento de profundo encontro consigo mesmo e que pode provocar as mais profundas indagações. Na contemporaneidade as obras de arte são narrativas complexas que provocam estados relaxados ou de tensão e que são provenientes do estado de contemplação da experiência. A Contemplação na arte consiste na apreensão da obra pelos percursos de visão e leitura com a finalidade de deleite, satisfação e êxtase (Vasconcelos apud Louis Marin, 1995). Aumont subentende a contemplação como parte de um processo de "detonação brusca" onde através da obra de arte o expectador consegue chegar ao êxtase, ou seja: "a saída fora de si do espectador" (Aumont, 1993, pg. 95 e 96) alcançando um estágio emocional e intelectual favorável para a sua fruição. O êxtase seria o estado em que:

> (...) "o receptor fica com os sentidos perplexos diante de uma imagem, tela ou até mesmo um texto (...) Não são seus olhos que veem a expressão no êxtase, é sua alma, seu espírito, o requinte de sua emoção, a sutileza de sua sensibilidade, a tenuidade de sua epiderme" (Fortuna, 2002, p.177).

Portanto o estado de contemplação envolve o estado de êxtase onde há o arrebatamento de sentidos e devaneio. Assim, se remete a um mesmo estado de experiência sensorial por que passa o corpo e seus sentidos, provocando sentimentos muito intensos de alegria, prazer, admiração, temor reverente, entre outros, bem como a mente está em estado de atenção, meditação, reflexão.

Esta experiência do contato com a obra de arte é definida por Foucault (1994) como um momento para se tentar perceber o "invivível" [36] (Foucault, 1994, p. 43), baseado no máximo de intensidade e impossibilidade. Ao experimentar a obra:

[36] Sobre o "invivível" Foucault refere que "(...) experiência é a procura por chegar a certo ponto da vida o mais próximo possível do invivível. O que é requerido é o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, o máximo de impossibilidade "(Foucault, 1994, p. 43).

> A experiência tem por função retirar o sujeito de si mesmo, de fazer com que ele não seja mais o mesmo (...). Aprender com a experiência é sobretudo fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. (Lopes, 2007, s/n°.)[37]

Assim, o contato com a obra é uma experiência que se faz marcada por uma recepção que é aflorada pelos meios tendo como consequência as sensações e sentimentos que podem ser positivos e negativos.

As obras que têm um cruzamento de linguagens proporcionam cada vez mais ao espectador possibilidades de absorção daquelas narrativas de maneira a desestabilizar sua base de crenças socioculturais para reconstruir um conteúdo individual próprio e aberto as indagações[38]. Assim, pode-se afirmar segundo Pareyson que:

> O aspecto contemplativo da arte deve ser muito bem situado pois (...) revela, frequentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado (Pareyson, 1997, p.23).

Desta forma impulsiona-se novas maneiras de ver, que é direcionado pelos olhos do artista, ou seja, pela forma como o artista encara a vida. A arte se apresenta como uma nova forma de conhecer, de questionar a realidade em que se vive.

A construção consciente da obra de arte centrada na ação / recepção da experiência de contemplação que se move pelo prazer, permite construir um local

---

[37] Sobre este assunto o autor refere também que “A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora.”

[38] Para Roy Ascott (1999), sob a forma de performances e experiências individuais a arte se apresenta em um fluxo de dados (imagens, textos, sons), que desestabilizam conceitos preestabelecidos construídos pela sociedade e absorvidos no convívio social do indivíduo.

neutro capaz de incitar processos reflexivos, sendo o primeiro passo para uma apreensão profunda da realidade sem as ilusões criadas pela sociedade. Isto é, uma estratégia para a modificação de hábitos, assim para com os modos de ser e agir que tendem a alterar a relação com o mundo e conosco mesmos. Neste sentido, nos faz perceber a importância dos artistas contemporâneos e como interferem nos modos de pensar dos espectadores, auxiliando nas transformações dos modos de existência. É através do que o artista experiência no mundo, das suas relações e emoções que fará com o espectador[39] seja impactado com a sua partilha artística. Assim Dewey afirma sobre o artista e o espectador que:

> Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. Em ambos, existe compreensão, na acepção literal desse termo – isto é, uma reunião de detalhes e particularidades fisicamente dispersos em um todo vivenciado. Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista (Dewey, 2010, p.137)

Nesta relação artista-obra-espectador estão contextualizações, na verdade uma produção de arte em que o subjetivo é trazido à reflexão através de uma linguagem rica em simbologia onde os elementos provocam o olhar, cabendo assim ao espectador perceber e transmutar o exercício contemplativo aqui comentados e que “parecem operar justamente nesse espaço entre a percepção atenta de algo e o processo de reflexão que ela pode desencadear”. (Quilixi, 2018, p.8)

A artista Louise Bourgeois se permite uma dualidade constante em seus processos de criação; entre os processos mentais que constroem e a materialização de suas obras com um olhar de sedução e beleza:

[39] A título de esclarecimento entende-se o expectador como o indivíduo que exerce o ato de apreciar, fruir, interpretar ou ler a obra de arte.

> Primeiro vejo a beleza nas operações intelectuais da mente. Segundo o princípio de prazer e beleza por meio do corpo, do coração e dos cinco sentidos. (...) seduzir é (...) a maior de todas as artes. A escultura, minha *raison d´être*, é motivada por minhas obsessivas e fracassadas tentativas de seduzir. (Luduvice, 2013, p.45 apud Bourgeois, Bernardac: obrist. Op.cit. p.357).

A também escultora complementa que é totalmente entregue a esse processo de fazer arte para seduzir o espectador.

Assim, o interesse é mais na arte elaborada para que o espectador em contato com o prazer e a beleza da obra[40] o estimulem a reflexões para as questões femininas. Este foi o critério utilizado para a escolha das artistas. Não somente selecionamos as artistas que tivessem esta intenção consciente e mesmo inconsciente, mas também optamos por obras que refletissem essa ideia.

Desde os tempos mais remotos filósofos e artistas viram a fruição da beleza como uma aproximação com o divino, uma aproximação com o Eu e a natureza como expressão. Desta forma retirando a experiência vivida do "mundo das coisas" vivenciado na esfera da contemplação, Moura corrobora com a assertiva de que algumas artistas operam nesta linha de pensamento para a abordagem do feminino nesta dissertação, onde muitas capturaram e ainda capturam imagens que são sublimes, e ainda que para algumas a abordagem possua um sentido de criticar "a própria construção do belo, é por meio dele que as suas criações operam" (Moura, 2019, p.23).

As artistas escolhidas Frida Kahlo (1907-1954), Louise Bourgeois (1911-2010), Cindy Sherman (1954), Pipilot Rist (1962) e Juliana Notari (1975) trabalham

[40] A beleza, assim como o prazer e a sedução não se configuram apenas por um afloramento dos sentidos, mas para Schopenhauer, será definido como uma exposição de ideias que foge da razão. É importante "decifrar o enigma do mundo não pelo conhecimento racional – pois a razão foi despotenciada, mas pelo corpo pelo sentimento, e pelos afetos" (Schopenhauer, 2003, p.12 e 13).

ou trabalharam na busca de produzir obras capazes de despertar o feminino para as ideias além dos parâmetros tradicionais da sociedade.

Rist vai de encontro a este pensamento. A artista acredita que para provocar reflexões nos expectadores é necessário levá-los a um lugar de calmaria despertado pela sedução ou pela beleza, neste ambiente é possível experimentar um nível de relaxamento e conforto despertado pelas sensações visuais, táteis, auditivas, dentre outras percepções, e entrar em contato consigo permitindo uma nova procura na forma de pensar e ver a mulher. Estas artistas foram selecionadas por serem ícones de uma época que objetiva a ação da interiorização do ser humano pelo prazer em contato com o belo para uma finalidade maior de mudança de pensamento e posicionamento do feminino na sociedade pelas pessoas de ambos os sexos.

4. UM GRITO QUE ECOA. A ARTE FEMININA CLAMA.

Para desenvolver melhor o tema a que nos propomos investigar, selecionamos algumas artistas que buscam reformular a imagem do feminino produzida na sociedade atual. Estas artistas propõem uma desconstrução desse olhar. Buscam através do seu trabalho chamar atenção e despertar reflexões. Usam da corporeidade no encontro com objetos, espaços, cenários urbanos e naturais para criar esse local que impactem o espectador e instiguem uma nova maneira de ver. Como seria esse novo feminino visto por mulheres despido das amarras sociais?

Mencionamos a seguir os aspectos mais relevantes que nos interessam das artistas já citadas e suas obras, que são: Frida Kahlo uma artista autobiográfica que com suas pinturas mostrou ao mundo como ser uma mulher consciente e empoderada; Louise Bourgeois, uma artista multifacetada que foi em busca de suas memórias, traumas e emoções para produzir sua obra na pintura, desenho, escultura e objetos; Cindy Sherman, que sobretudo provocou e fez refletir a sociedade americana com os papeis que protagonizou por meio de suas lentes, ao mesmo tempo atuando e fotografando; Pipilotti Rist uma artista feminista que usa

diversas linguagens da arte para transmitir sua mensagem, entretanto para o desenvolvimento deste trabalho nos concentraremos especificamente em algumas produções de vídeo arte e por fim, mas não menos importante a brasileira Juliana Notari que atua com a performance, *landart*, escultura, dentre outras linguagens artísticas e desenvolve temas bem característicos do universo feminino.

4.1. Frida Kahlo

Ao mencionar Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón[41] (1907-1954), é preciso apontar algumas circunstâncias da sua vida que a marcaram, a transformando na mulher de personalidade forte que o mundo conheceu. Aos seis anos sofreu poliomielite, doença que lhe deixou sequelas e para escondê-las usava saias longas e coloridas. Sua infância foi vivida entre tiroteios por causa da revolução mexicana. Mas foi aos dezoito anos que a pintura entrou de vez na sua vida por conta de um acidente sofrido num transporte público. Presa à cama por um longo tempo começou a pintar por influência do pai. As telas eram um completo desabafo das suas dores e angústias. “Seus autorretratos, a parte mais importante e expressiva de sua obra, representavam uma busca inequívoca de elaboração de conteúdos psíquicos quase sempre caracterizados por angústia e dor”[42] (Levizon, 2010, p.198).

Frida procurava entender a si mesma através de sua pintura “...numa busca desesperada por um sentimento de integração. (...) A busca do eu depende de uma relação com o ambiente que propicie o desenvolvimento maturacional e criativo do sujeito” (Levizon, 2009, p.58 e 59).

---

[41] Filha do fotógrafo Wilheim Kahlo, cresceu dentro de um ambiente artístico do qual sofreu influência, acabou por atuar como fotógrafa, escritora e pintora. Mas é no campo da pintura que deixa um legado de muita intensidade.

[42] Foi submetida a mais de 30 cirurgias com a finalidade de reparar os danos causados e as dores intensas. Voltou a andar, no entanto as dores a acompanharam até os últimos dias de vida. Por ocasião do acidente jamais pode ter filhos do casamento com Diego Rivera com quem se casou depois.

Um dos seus quadros mais famosos de título *Hospital Henry Ford* (Figura 30), retrata o sofrimento pelo segundo aborto natural suportado.



Figura 30 - Frida Kahlo. Hospital Henry Ford. Pintura à óleo: 77,5 x 96, 5cm. 1932.

Sua pintura está embriagada de simbologias. A própria Frida se retrata deitada nua na cama, toda ensanguentada, com a cidade de Nova York ao fundo, com elementos que a rodeiam, alguns estão suspensos e outros não, sendo ligados a ela por um fio na cor vermelha que simboliza o cordão umbilical. Os elementos são o bebê abortado, um caracol representando a lentidão da situação por que passava, uma flor lilás recebida de Diego, um torso de uma mulher com o aparelho reprodutor interno da mulher, o osso da bacia da própria Frida, que não poderia conceber a criança e um aparelho de ferro a representar os instrumentos do hospital para a curetagem. Segundo Zamora (1992) a tela de Frida possui cores

vivas e contrastantes trabalhado com um estilo simples que ignora escala e proporção.

No casamento, a diferença de idade de vinte anos, não atrapalhou a parceria entre o casal, mas as constantes infidelidades a marcaram profundamente, e não somente isso, seu marido teve um filho com sua irmã mais nova Cristina Kahlo o que culminou na separação dos dois. É deste período o quadro “As Duas Fridas” que fez Levizon (2009, p. 54) afirmar:

> [...] podemos ver as duas representações de si mesma se darem as mãos, talvez expressando seu desejo de construir uma ponte entre as diferenças que sentia existirem em torno de sua identidade cultural e afetiva”. Frida coloca em dúvida a sua identidade, gerando assim uma expectativa pela busca de si mesma, pelo autoconhecimento e empoderamento.

As duas Fridas (Figura 31) têm o coração exposto e estão de mãos dadas como se estivessem apoiando uma à outra. Em seu diário (Kahlo, 1996) a pintora expõe o sentimento de solidão e a dor que a motivou a compor o quadro.



Figura 31 - Frida Kahlo. As duas Fridas. Pintura à óleo: 173 x 173 cm. 1939.

A pintora representa mais uma vez as duas Fridas quando se refere ao quadro “árvore da esperança” (Figura 32). Uma Frida está deitada, com as costas ensanguentadas e com cicatrizes, sob o sol que se nutre do sangue humano pela mitologia asteca; a outra Frida está sentada em uma cadeira ao lado da Frida deitada. “(...) ela tem em uma das mãos um *corset* de gesso, e na outra uma

bandeira que contém a frase tenha esperança, se mantenha firme”[43](Zamora, 1992, p. 117). Esta Frida está sob a lua, símbolo da feminilidade.



Figura 32 - Frida Kahlo. Árvore da esperança. Pintura à óleo: 173 x 173 cm. 1946.

O caráter das obras de Frida é autobiográfico e há indícios suficientes para que possamos crer que usava de forma consciente sua arte para superar seus

[43] (...) elle tient d´une mains un corset, de l´autre une banniere oú est ecrit le titre du tableau: Arbol de la esperanza, mantente firme.

traumas e dores. Esta comprovação alia as pinturas aos escritos que Frida fez em seu diário[44] ao longo da vida.

Frida era uma mulher empoderada e tinha a pintura como escape, de forma que o sofrimento não abalasse sua celebração pela vida. Frida representa em sua arte a busca por ressignificações, ela mesma representa uma mulher forte, política e ativa apesar de todas as suas fragilidades e dores sofridas no decorrer da sua vida. Ela representa a feminilidade da mulher, quando tenta ressignificar seu corpo através das suas pinturas. Representa a mulher dolorida e dilacerada quando não pôde exercer um papel que é exigido socialmente pela sociedade e biologicamente urgente enquanto ser feminino que é ser mãe. Retratou as dores por não conseguir gerar uma vida. Transmitiu nas suas mensagens pictóricas as relações de amor vividas. Buscou transcender seus traumas e se autoconhecer em cada pincelada minuciosamente planejada. Seus quadros imortalizaram uma mulher revolucionária e feminista, que a frente do seu tempo rompe com o bem-estar social.

4.2. Louise Bourgeois

Louise Bourgeois (1911-2010), pintora, gravadora, escultora e desenhista, nasceu em Paris[45].

A artista explora sua bagagem emocional para criar um extenso conjunto de obras. Grande parte das inspirações ou de suas ideias é reflexos das suas

[44] É o caso do Diário de Frida Kahlo, uma obra ímpar que foi criado no final de sua vida, onde por um lado encontramos elementos que conversamos com alguns de seus trabalhos mais célebres e por outro podemos experimentar um lado poético e lúdico de seu ser criativo que permite uma liberdade, envolvimento sugestivo com sua subjetividade e que traça laços entre o pessoal, artístico, cotidiano e político por meio de um uso fluido da escrita e desenho e, em alguns casos, colagens. (Frida Kahlo, Claudia Madrazo, Karen Cordero, Eduardo Casar, 2020, p. 11).

[45] Louise estudou matemática e filosofia na *Sorbonne Université*. Em 1932 a mãe morre e ela começa seus estudos em arte. Em 1938 abre sua galeria colada ao negócio de tapeçarias do pai. Pouco depois conhece o historiador de arte Robert Goldwater com quem se casa e tem três filhos. Começa a dar aulas em 1973, em Nova York, mesmo ano de morte do marido.

memórias enquanto criança. Suas obras são intensamente metafóricas e está baseada na relação que teve com os pais no decorrer da sua criação[46].

A obra *The destruction of the father* (Figura 33) é composta de um espaço com a representação de uma mesa de jantar e uma cama com materiais diversos. Era na mesa de jantar que o pai se vangloriava de si mesmo e menosprezava os filhos. Neste momento Bourgeois se imaginava juntando-se aos irmãos e a mãe para matar o pai. É com este sentimento que a artista se inspira para a obra.

[46] Bourgeois (2000) relata que se tornou uma pessoa extremamente competitiva e com medo em não corresponder a expectativa do pai. Seu pai sempre esperou um filho homem e seu nome dado pelo pai, teve esse reflexo. Por este motivo a convivência com o pai não era das melhores, além do fato dele ser violento, ainda tinha que conviver com a amante posta pelo pai para viver em casa.



Figura 33 - Louise Bourgeois. The destruction of the father. Instalação em gesso, látex, madeira, tecido e luzes vermelhas. 1974.

No livro "Destruição do Pai. Reconstrução do Pai" Bourgeois afirma: "De forma a expressar as insustentáveis tensões familiares, eu tinha de expressar a minha ansiedade em formas que eu pudesse modificar, destruir e reconstruir" (Bourgeois, 2000, p.56). Assim traz para suas obras uma visão altamente emocional que emerge das memórias da infância e que se traduzem em um processo intenso de catarse.

Por outro lado, a mãe era sua melhor amiga, e é descrita como uma mulher muito inteligente, tranquilizadora, trabalhadora e tecelã. Daí veio a ideia da escultura em grande porte da aranha (Figuras 34, 35 e 36) que é um animal que protege a prole, além de usar fios de seda para tecer o ninho como para pegar suas presas. É importante observar que alguns tipos de aranhas matam o macho após o acasalamento, teria essa obra este tipo de significado para Bourgeois? No entanto é notório que a obra *Mamam* retrata a força da relação que tinha com a mãe, trazendo à tona o sentimento da maternidade existente, além de outros questionamentos subjetivos relacionados. Mieke Bal (2001, p. 8) nos fala que para entender este trabalho é imperativo perceber sua narrativa e sua presença persistente acerca da escrita sobre arte. O autor enfatiza que a obra não nos conta uma história, mas constrói uma história, uma história diferente, com uma multiplicidade de caminhos e questionamentos.



Figura 34 - Louise Bourgeois. Spider. Escultura: aço, tapeçaria, madeira, vidro, tecido, borracha, prata, ouro e osso, 449.6 × 665.5 × 518.2 cm. 1997.



Figura 35 - Louise Bourgeois. Maman. Escultura: bronze, mármore e aço inoxidável. Dimensões: 895 x 980 x 1160 cm. 1999 / 2001.

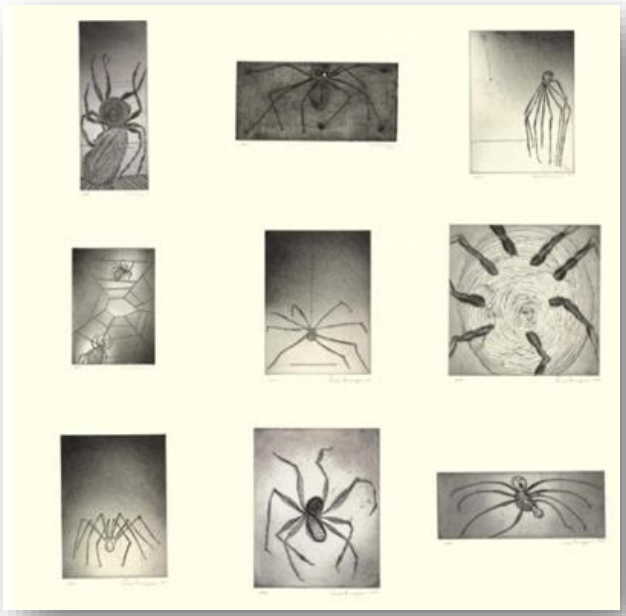


Figura 36 - Louise Bourgeois. Ode à Ma Mère. Portfólio com 9 Gravuras: 30 x 30 cm. 1995.

Suas obras possuem uma linguagem própria e tem como fonte as memórias de sua infância em que suas experiências se transformam em arte através de um processo altamente catártico ou de “exorcismo” como a autora própria afirma:

> Minha escultura não é uma imagem que busco, não é uma ideia. Meu objetivo é reviver uma antiga emoção. Minha arte é um exorcismo [...] A escultura me permite reexperimentar o medo, dar-lhe um caráter físico, ao ponto de poder atacá-lo. Hoje digo em minha escultura o que antes não compreendia. Ela me permite reviver o passado, vê-lo em suas proporções realistas e objetivas”. (Bernardac, p. 357, apud Luduvice, 2013, p. 45).

Seus trabalhos são claramente simbólicos e a sua expressão artística altamente autobiográfica que expressa seus medos, anseios e dores, permitindo que ela tenha contato com eles para que possam ser transformados.

A artista, a partir dos anos 1990, desenvolveu uma série de objetos (Figura 37) que tomaram outro caminho que anteriormente caracterizaram seu trabalho, utilizando materiais associados ao masculino, como é o caso do metal, do mármore e do bronze. Em um movimento subversivo que aproveitou ideias antigas materializadas em tecido, Bourgeois abre espaço no seu trabalho, usando flanela rosa para as questões femininas. O tecido macio e fluido sempre foi associado ao feminino e visto como material de menor valor se comparado aos outros materiais duros associados ao masculino. Levanta-se a consideração de que algumas categorias artísticas estão sujeitas a uma hierarquia de gênero e são vistas como inferiores. Seria também por esse mesmo motivo que a artista até então não havia trabalhado com este tipo de material?



Figura 37 - Louise Bourgeois. Untitled (St. Sebastienne). Bordado sobre tecido. 1996.

O processo criativo de Bourgeois envolve o desafio com os materiais. Sobre a pedra a artista afirma que é uma matéria muito dura, portanto não se tem controle exato[47]. Seria domando o material que a artista se afirmaria perante ela própria e perante o pai como mulher? Mais tarde, depois de ter sido reconhecida como uma grande artista e escultora, Bourgeois escreve em relação aos materiais: “O que me interessa é o que quero dizer, e lutarei com qualquer material para expressar precisamente o que quero dizer” (Bourgeois, 2000a19, p. 142, apud Morgado, 2017, p. 75). E complementa “Li Bachelard com mais de 75 anos. Se tivesse lido antes teria sido uma pessoa diferente, não seria dividida por dentro, pois teria aceitado os materiais com suas diferentes personalidades e sido mais amistosa com eles.

[47] Quando se quer fazer um buraco, não é possível fazê-lo. É um material agressivo, resistente e por não apresentar maleabilidade é uma luta intensa para se conquistar a forma para exprimir o que se quer através deste tipo de material.

(Bourgeois, 2000a19, p. 142, apud Morgado, 2017, p. 75). Teria Louise resolvido suas questões internas?



Figura 38 - Louise Bourgeois. Femme Couteau. Mármore rosa polido. Dimensões: 8.8 x 66.9 x 12.3 cm. 1969/70.

O corpo humano, feminino, sempre fora trabalhado pela artista, no entanto a partir de então vinha sendo abordado sob um novo olhar. No texto[48] “Uma fusão de masculino e feminino”, Bourgeois comenta sobre a sua obra *Femme Couteau* de 1969/1970 (Figura 38), que se refere a um corpo feminino em mármore rosa, afirmando que tal obra “personifica a polaridade das mulheres, o destrutivo e o

[48] Revista New York, publicado em 1974.

sedutor. Porque as mulheres se tornam mulheres-machadinhas[49]? Elas não nasceram assim. Ficaram assim por medo. (Morgado, 2017, p. 75).

É fato segundo Parker que a obra de Bourgeois emerge as significações mais profundas de uma evocação têxtil das mulheres, uma vez que existe uma conexão do tecido do trabalho à sexualidade feminina, assim como ao inconsciente e ao corpo (Paker,1984, p. 45). Neste sentido, a artista toca em pontos inerentes de ser mulher além reviver as lembranças da infância relacionando a maciez do tecido ao conforto da maternidade.



Figura 39 - Louise Bourgeois, Do Not Abandon Me. Escultura em tecido. 1999.

[49] Termo que a artista usa e que se refere a um estado de defesa que as mulheres precisam estar sempre.

Louise além de mostrar uma relação aberta e exploratória com este novo mundo, ela traz em seus últimos trabalhos diversos questionamentos acerca dos assuntos femininos (Figura 39) que se revelam para além da cor nos materiais usados. A relação das mulheres com algumas técnicas artísticas, levantam questões de opressão[50]. Também chamam atenção para como é possível trazer novos significados, utilizando as mesmas técnicas para limpar do campo da memória as simbologias de preconceito e exploração socialmente construídas.

Assim a artista construiu esta série de corpos[51] (Figura 40) e que se caracterizam por objetos que são aceitos como formas de arte no mesmo nível que suas obras anteriores.

[51] Em tecido rosa que implicitamente estão preocupados com a condição feminina.



Figura 40 - Louise Bourgeois. Arched Figure. Escultura em tecido. 1999.

4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman, americana, nasceu em 1954 (Nova Jersey, Nova Iorque, Estados Unidos)[52]. Seu trabalho centra-se na fotografia, suporte utilizado para desenhar as mensagens acerca da mulher. Usa seu próprio corpo e utilizando de maquiagens e vestuário consegue a criação de personagens que refletem a imagem da mulher. A série fotográfica *Untitled Film Stills*[53], de 1977, (Figura 41 –

[52] Tem formação em pintura pela State University College, em Buffalo, Nova Iorque

[53] Este trabalho *Untitled Film Stills* tem início nos anos 1970 e vai até meados dos anos de 1980 (Sherman, 2003, p.161), se compõe de 70 fotografias e que está centrado na imagem que o cinema apresenta da mulher nos anos 1950 reflete bem o assunto que a artista trata de denunciar.

compilação de quatro fotografias), inicia uma sequência que versa, com a câmara, às vezes, em preto-e-branco, outras vezes, coloridas mulheres na intimidade de seus lares que por vezes se assemelham a divas de *Hollywood*, como algumas características nas fotografias tem uma influência direta da atriz Brigitte Bardot (Sherman, 2003, p.8). São mulheres que remetem à sensualidade ou ao glamour do momento capturado. Cindy retrata essa mulher de uma maneira hilária, fazendo referência às propagandas da mídia. É uma artista que tem uma grande repercussão feminista. Este trabalho inicial brinca e ao mesmo tempo denuncia o poder que uma imagem tem para a venda de produtos, inclusive se utiliza deste artifício para colocar a mulher como um produto deste mercado de consumo e com isso “mais quebra estereótipos do que mesmo os reforça (Respini, 2012, p.45).



Figura 41- Cindy Sherman. Untitled Film Stills. Fotografia, 1977-1979.

Cindy Sherman cria de maneira singular a imagem que a mulher representa perante a sociedade. Ela denuncia os estereótipos criados a partir do olhar masculino. A artista usa de suas personagens em situações que parecem estar sendo olhadas, ou seria vigiadas...? Mas por quem? São questionamentos que nos fazem refletir.

Esta é uma serie que retrata a mulher em um contexto de superfícies e aparências, sem identidade feminina própria, mas como reflexo de uma cultura patriarcal. A artista utiliza uma série de artefatos do universo feminino aliados ao corpo humano, o dela própria, mas arraigado de uma simbologia construída por gestos, poses e expressões.

Também é interessante visualizar no trabalho de Sherman, como acontecia, a criação nos estúdios fotográficos da época da imagem. A cliente escolhia perante o mostruário de retratos disponíveis no estúdio o universo visual mais adequado. Assim a artista também escolhia quais “personagens interpretaria” para construir suas fotografias: sedutora, namorada, vizinha, estudante, dentre outros. John Berger faz uma reflexão sobre o feminino na sociedade:

> [...] os homens atuam e as mulheres aparecem. Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo, ela vira um objeto – e, mais particularmente um objeto da visão: um panorama (Berger, 1999, p. 56).

Berger continua apontando que neste contexto de fiscal e fiscalizada a preocupação que aparece para a sociedade de maneira geral e para o homem é de extrema necessidade, pois advém daí o sucesso da sua vida.

A artista trabalha outras séries e em algumas desenvolve grandes formatos, passando a trabalhar em locais clichês como em *Rear Screen Projections*, 1980-81, ou ainda na composição visual das emissões de televisões e também revistas pornográficas como na obra *Centerfoldsor Horizontals* (Figura 42 – compilação de três fotografias), 1980.



Figura 42 - Cindy Sherman. Centerfoldsor. Fotografia, 1980 e 1982.

Em *Fashion Photos, 1984 -1991-1994* (Figura 43 – compilação de três fotografias), *a artista* encena figuras que se aproximam do grotesco e traz a discussão não somente como denúncia feminista, mas aproxima a mulher de questões do ser humano propriamente[54]. As fotos mostram a mulher inspirada pelos editoriais de moda, mas nos chegam por personagens aterrorizantes, como uma mulher destruída, destroçada, aos pedaços.

[54] Questões relacionadas à saúde, ao envelhecimento e a morte.



Figura 43 - Cindy Sherman. Fashion Photos. Fotografia. 1984-1994.

Deste último trabalho para os seguintes Sherman aumenta cada vez mais o horror e a decadência da mulher, como em as *Fairy Tales and Disasters Pictures,* 1995 (Figura 44).



Figura 44 - Cindy Sherman. Disasters / Fairy Tales. Fotografia. 1985.

Aqui as representações são de uma mulher e transitam entre o natural e o bizarro. As composições das imagens focam em posições performáticas e expressões grotescas. O corpo está por vezes distorcido, sujo, descomposto, apresenta vestimentas amassadas e desalinhadas. O rosto está com uma maquilhagem desbotada. A iluminação usada remete a uma atmosfera sombria. Os elementos que se entrelaçam na imagem nos fazem perceber o quanto a mensagem tem um carater simbológico e psicológico. A artista aborda ainda temas como a questões sexuais, a prostituição, o caos e a violência social. A figura da mulher se torna aterrorizante, feia e sinistra. O terror nas suas produções só aumenta e aquelas imagens de mulheres glamourosas já não existem mais. Os cenários onde esta mulher destroçada está inserida são assustadores. Esta série nos aponta para a construção de um imaginário em torno desta mulher baseado na sedução pelo corpo e olhar que não existem mais, é a sua derrocada enquanto ser

humano, um tipo de falseamento que é mostrado pela imagem desta mulher transfigurada e destroçada.

> (...) somos reenviados aos cenários e personagens mais assustadores dos contos de fadas. Ou, mais além disso, para uma total ausência de figura humana, relegados aos dejetos, às excrescências, à carne, ao sangue, à sujeira, ao informe. Da mulher à mulher destruída, e dessa ao corpo em sua literalidade, a ironia dá lugar ao horror, ou caminha passo a passo com ele (Ribeiro, 2021, s/p.)

A artista inovou ao produzir suas fotografias virou a câmera para si e virou modelo das suas próprias imagens. Representando uma quantidade de papeis apresentou a mulher em estereótipos ditados socialmente e provocou espectadores, homens e mulheres a elaborarem um pensamento crítico sobre o que estava sendo produzido. Sherman ao mesmo tempo em que performatizava os modelos femininos, imortalizava esses arquétipos divulgados pela grande mídia incitando todos a rever suas percepções.

O trabalho de Cindy segundo Rivière (1979) retrata a mulher como um objeto de decoração, que sob a pressão masculina, se veste de um personagem feminino socialmente alienado.

Em Cosmopolitan (*Retratos da Sociedade)* de 2008-09 (Figura 45), Sherman interpretou mulheres maduras com uma avantajada situação financeira refletida por cenários de riqueza e sofisticação elaborados usando a tecnologia digital. No entanto essas mulheres, apesar da postura de poder e arrogância, buscam nas estratégias cosméticas e de cirurgias plásticas vencer o tempo e sustentar a ilusão da juventude, atendendo as expectativas sociais.

Nestes retratos, nem o refinamento do cenário nem a imponência das roupas esconde que há algo muito errado acontecendo com essas mulheres. Inseguras e melancólicas, escondem a busca desesperada e angustiada atrás de sua aparência falsa. A necessidade de parecer sempre jovem não se exprime apenas pelo medo da morte, mas por se sentir excluída da sociedade, visto que seus papeis de

reproduzir e o de bibelô (objeto de consumo) considerados os mais importantes dentro da sociedade se extinguem com a idade avançada.



Figura 45 - Cindy Sherman. Cosmopolitan. Fotografia. 2008/2009.

A velhice é um tabu para a maioria das mulheres pois extinta sua juventude o corpo passa a apresentar as marcas do tempo e sendo assim ela já não consegue mais se encaixar no papel imposto pela sociedade. Este é um assunto que também afeta a artista: “É especialmente assustador quando me vejo nessas mulheres mais velhas” (Sherman, s/d).

4.4. Pipilotti Rist

A suiça Pipilotti Rist nascida no ano de 1962 é uma artista que transita entre a instalação e a videoarte. Seu trabalho revela uma preocupação com a mulher, seu corpo e imagem. É considerada uma artista feminista. No entanto Rist em entrevista ao jornal *The Guardian* afirmou:

> "Sou feminista, mas pessoalmente, não sou. Para mim, a imagem de uma mulher na minha arte não é apenas para as mulheres: ela representa todos os humanos. Espero que um jovem possa tirar tanto da minha arte como qualquer mulher” (Rist, 2011) (tradução livre).

Mesmo não se considerando feminista, não há dúvidas de que a artista fala sobre o feminino. Pipilotti Rist se apropria do corpo da mulher para subjetivamente dizer o que quer. Há um forte senso de sexualidade, que é ao mesmo tempo, assim como o corpo, revelado as vezes de forma chocante e outras de forma natural[55].

Em 1992 Pipilotti ganhou notoriedade graças a Pickelporno *(Pimple porn)* (Figura 46) um vídeo sobre o corpo feminino, e excitação sexual. O vídeo abre a sequência de imagem fazendo uma releitura dos filmes de crimes. Uma jovem adentra o local usando sapatos de saltos altos sobre uma estreita e reticulada malha de metal. Ao final de seu destino um homem asiático a espera e a cumprimenta curvando o corpo com a reverência típica oriental. Posteriormente, lhe dá uma rosa que é inesperadamente colocada em uma cama pelos dois. Pronto, está iniciado o encontro sexual. A partir de então a câmara nos permite as mais variadas sensações por imagens carregadas de cores intensas, sensuais e ambíguas. Incluindo partes dos corpos também, assim seios, olhos, dedos, pelos pubianos são vistos de uma perspectiva ousada e com uma proximidade microscópica. Segundo Springer (2002) a filmagem nos mostra dimensões superdimensionadas e que por vezes assume o olhar da parceira na intenção de mostrar os sentimentos sexuais visíveis. Por fim o vídeo finaliza mostrando o ápice do ato para mostrar a calmaria com uma cena de águas paradas.

[55] As imagens vêm carregadas de simbologias e de elementos lúdicos que constroem os significados que são decodificados pelo nosso cérebro em conjunto com os sons e a música escolhida sempre de maneira peculiar.



Figura 46 - Pipilotti Rist. Pickelporno (Pimple porn). Vídeoart. 1992.

Em 1993 a artista surge com um *videoart* intitulado de *Blod Clip* (Figura 47)[56]. O vídeo mostra com intensidade cenas da menstruação da mulher. A câmara ao mesmo tempo que captura o sangue a escorrer na pele do corpo humano feminino, também brinca com o superdimensionamento de partes do corpo humano. Além de utilizar imagens que flutuam e se sobrepõem, a artista abusa das cores fortes e contrastantes[57].

[56] Tem a duração de dois minutos e vinte e sete segundos.

[57] "Para a sociedade ocidental e especialmente a Europa, as pessoas que usam a cor são consideradas "suspeitas". O preto e o branco significam que você é uma pessoa respeitosa e a cor significa ser cigano, proletário, exótico. Isso sempre deixou claro que eu tenho que usar as cores e eu as amo. Para mim cores é sempre um símbolo de vida. Se vejo um rosto deprimido eu vejo menos cores" (Rist, 2017).



Figura 47 - Pipilotti Rist. Blod Clip. Videoart - 2min 27sec. 1993.

Dentre tantas obras criadas no seu percurso artístico está a obra *Ever is Over All*[58] (Figura 48) que lhe valeu o prêmio[59] de melhor vídeo na Bienal de Veneza em 1997 e se tratava de uma projeção de dois vídeos separados, mas lado a lado na parede. Um exibia um filme com flores balançando em um campo. No outro se via a imagem da artista andando graciosamente com um vestido azul de tecido leve que lhe delineava o corpo. Ela balança uma flor com um caule longo e ao fundo uma música em tom assombroso. No decorrer do vídeo Rist quebra as janelas dos carros estacionados na rua com a flor que segura, em um dado momento passa uma policial acenando com a cabeça aprovando a atitude.

[58] "É uma obra da categoria de videoinstalação segundo Rérat" (2014, p.35 e 36),

[59] De acordo com a crítica Chemaly (2016).



Figura 48 - Pipilotti Rist. Ever is Over All. Videoinstalação. 1997.

A mensagem transmitida no vídeo traz algumas simbologias. A mulher que transita na rua quebra violentamente os vidros dos carros com uma flor com caule que simboliza o falo. A flor usada é a Lírio-tocha da família da *Kniphofia* e que se assemelha a um pênis ereto. Também são da mesma espécie as flores usadas no outro vídeo projetado, que são mostradas em pé, mas depois aparecem moles e caídas.

Para além da escolha da flor, a escolha dos carros, também é um elemento importante na contextualização da mensagem. Ambos representam construções sociológicas do homem e da mulher. Ao assistir o vídeo o espectador sente uma indescritível sensação de encantamento e surpresa ao se deparar com aquela mulher inabalavelmente feminina como que a desfilar vagarosamente em cima de seus saltos vermelhos a quebrar os vidros dos carros com uma flor que ao mesmo tempo simboliza a fragilidade e o falo humano. O vídeo nos mostra elementos simples, mas altamente representativos que se entrelaçam para criar uma

mensagem que nos aponta o empoderamento da mulher ante ao poderio masculino.

Em outras instalações intituladas de *Pour Your Body out*, no *Modern Museum of Art*, em 2009, (Figura 49) a artista sai de uma piscina, molhada e vestindo roupa branca, pingando o sangue da menstruação que transforma o azul da água em vermelho. Sobre a obra o jornal New York Times se pronunciou: "Não é preciso ser um crítico feminista para perceber o significado de uma artista feminina que desencadeou uma torrente vermelha nas imaculadas paredes brancas do MoMA" (Rosenberg, 2008).



Figura 49 - Pipilotti Rist. Pour Your Body out. Videoinstalação. 2009.

O trabalho desta artista ao longo da sua jornada vem sendo despertar o público para assuntos ligados a feminilidade, usando uma linguagem que traz beleza e entrelaça elementos impregnados de simbologias. Na produção de vídeos ou instalações Rist trabalha entrelaçando elementos como cores e sons de forma a compor cenas que despertem sensações prazerosas para provocar reflexões

sobre os assuntos que abordam a mulher, o corpo da mulher, e entrelaçam a natureza e a tecnologia. Segundo a própria Pipilotti Rist "(…) celebrar o prazer ou a beleza é, por vezes, corrupto, mas trabalhar a beleza e o prazer sem querer vender algo é necessário para que possamos descansar o cérebro e conseguir nos voltar para dentro de nós"[60] (Pipilotti Rist on *Brilliant Ideas* | Episode 55, 2017) (tradução livre).

Assim, suas obras mostram um chamado, por vezes sedutor, mas objetivo para os assuntos relacionados ao universo feminino. Suas dores e angústias são desveladas através de suas vídeo instalações que são direcionadas para ambos os gêneros. Rérat (2014, p.38 e 40), também sugere que alguns de seus vídeos são performáticos e que estabelecem uma forte ligação entre a manipulação da tecnologia e o corpo humano feminino com a finalidade de transmitir todas as sensações capazes de produzir no espectador condições para perceber as mensagens que a artista deseja.

4.5. Juliana Notari

Juliana Notari[61], nascida em 1975, em Pernambuco, Recife, Brasil. Ela aborda assuntos como o feminino, a arte confessional, a catarse, a biografia e às práticas relacionais.

Os seus trabalhos de maior destaque, está o de título *Dra. Diva*[62] que teve início a partir de uma pesquisa em 1998 quando a artista encontrou à venda em um local de objetos usados vinte e dois espéculos de metal. Este objeto é utilizado por ginecologistas para os exames anuais que toda mulher deve fazer para manter saudável o órgão reprodutor feminino. O resultado são momentos desconfortáveis

[60] Tradução livre de: Celebrating pleasure or beauty is sometimes corrupt but working on beauty and pleasure without wanting to sell something is necessary so that we can rest our brains and get back inside ourselves.

[61] É artista visual e tem seu trabalho transitando por linguagens como: instalações, performances, fotografias, vídeos e objetos.

[62] Este primeiro trabalho originou outros, onde o título é o mesmo, sendo, no entanto, obras distintas no tempo e no processo.

em que o objeto penetra a vagina feminina construindo memórias desagradáveis e abrindo brecha para olhares especulativos. Nesses objetos estavam gravados o nome da sua antiga proprietária: Dra Diva.

Em 2003 a artista começa a produzir nas galerias e museus buracos em suas paredes com martelo. Eram buracos brancos, livres ainda de qualquer trauma, portanto neutros. Com a performance *Dra. Diva*[63], 2006 (Figura 50 – compilação de quatro fotografias do registro da performance) Juliana vestida de branco suja esses espaços de vermelho. E em cada buraco coloca um especulo, são feridas abertas.



Figura 50 - Juliana Notari. Dra Diva. Performance e instalação: espéculo, martelo, escopo, luva e sangue de boi. 2006.

[63] "Este trabalho foi apresentado na Galeria Vermelho, em São Paulo, em 2008, e na École *Supériore d´Art d´Aix-en-Provence, em 2005*" (Notari, 2018).

Em 2004 a artista guardou pedaços das paredes da 26ª Bienal de São Paulo, enquanto desmontava a instalação do trabalho artístico de Paulo Climachauska (1962). A artista ao tentar resgatar a memória dessa exposição encontrou nas paredes do espaço camadas de vermelho, “memória física das exposições e eventos que, ao longo de anos, se passaram naquele pavilhão” (Vieira, 2021). Dessa experiência nasceu o trabalho “Ferida da Bienal” (Figura 51). A Obra[64] composta por uma série de doze quadros que continham o material recolhido na bienal tratavam de lembrar “o quanto as mulheres seguem sofrendo discriminação” (Vieira, 2021) uma ferida aberta incapaz de ser cicatrizada. Fazendo um paralelo com as dores, traumas e abusos femininos a artista abre novamente nas paredes uma ferida incapaz de ser sarada se não for discutida, acolhida, transmutada, e, principalmente, extintas as causas de violência e dores tantas vezes impressas no feminino no decorrer de séculos.

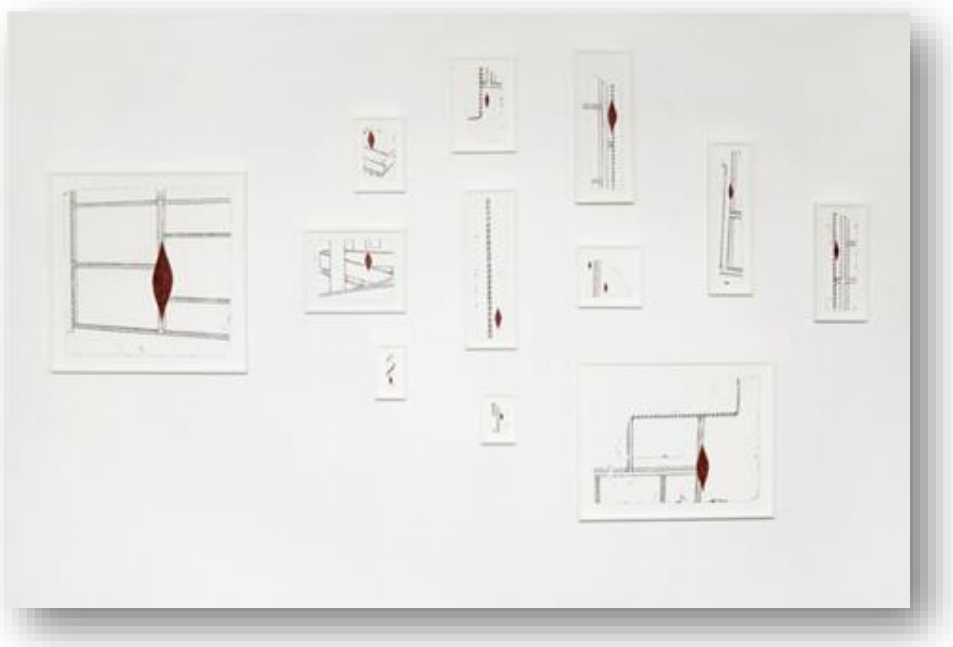


Figura 51 - Juliana Notari. Ferida da Bienal. Instalação. 2008.

[64] Exposição Diário de Bandeja, na Galeria de Arte Amparo, no Recife, em 2008.

Porém a obra de maior destaque da artista foi finalizada em 2020. Possui trinta e três metros de altura por dezesseis metros de largura e seis metros de profundidade. É uma *Land art* (*Figura 52*) acomodada no Parque Artístico-Botânico[65] da Usina de Arte localizada na paisagem rural no município de Água Preta em Pernambuco, Brasil. *Diva* como é chamada a obra é uma vulva que se abriu para o mundo para discutir vários assuntos acerca do feminino, mas acendeu a discussão para assuntos correlacionados que nem mesmo a artista havia previsto: “A arte está aí para isso, não para passar panos quentes nas coisas. Está para levantar questões, deixar dúvidas, se autocriticar. Estou aprendendo muito com esse processo. A questão trans, por exemplo, eu não tinha muito conhecimento.” (Notari, 2021). No entanto a obra traz novamente à tona questões que a artista trabalha tão bem. A problematização gira em torno de questões de gênero e que relaciona natureza e cultura colocando em xeque nossa sociedade ocidental falocêntrica e antropocêntrica.

Contudo não é a primeira vez que uma vagina em grandes proporções é produzida. Mas é talvez a primeira que incomoda tanto.

[65] O parque tem obras de vários artistas e tem como proposta ressignificar a área, além de reinserir a comunidade na economia local através da cultura, tendo, portanto, a obra um caráter permanente.



Figura 52 - Juliana Notari. Diva. Landart. 2020.

De acordo com o site www.publico.pt (Carvalho, 2015). Uma escultura de aço, em forma de funil foi instalada nos jardins do Palácio de Versalhes, França, em 2015. Produzida pelo artista indiano Anish Kapoor. A obra Dirty Corner (Figura 53) causou um rebuliço maior não por suas formas lembrarem uma vagina, mas pelo artista se referir a obra como “a vagina da rainha que tomou o poder” (Carvalho, 2015). Este desconforto nas mídias foi associado a uma certa intolerância política.

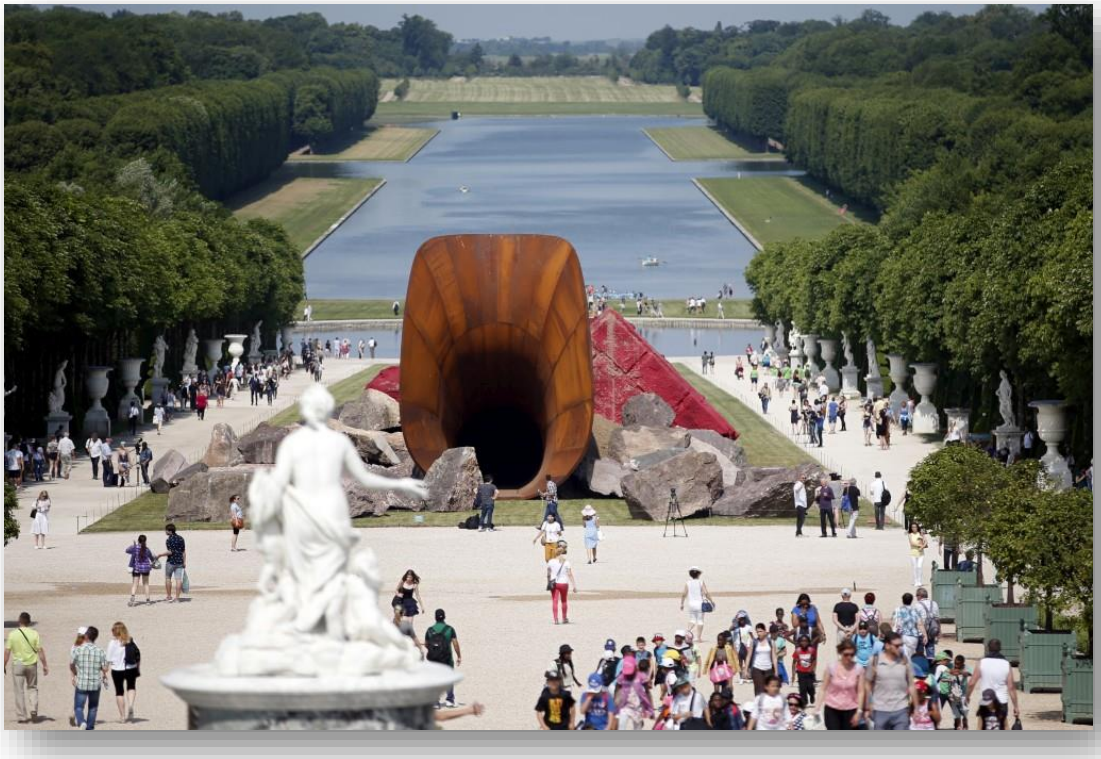


Figura 53 - Anish Kapoor. Dirty Corner. Escultura. 1995.

Perante a polêmica resultante da obra *Diva* questiona-se o motivo: seria por ter sido desenvolvida por uma mulher?

Como vimos a representação da vagina não é inédita na arte, por que então a reação provocada pela *Diva* neste início de 2021 foi tão intensa quando por tantas vezes pênis e vagina estiveram presentes na história da arte?

> A nudez masculina é exposta em milhares de obras: esculturas, pinturas, totens e que passam naturais ao olhar. Então o que incomoda? Ressalta-se que o ponto pode não ser a nudez em si, mas a forma como é exposta. Afinal a nudez feminina quando sensual, exposta nas propagandas de carros ou cervejas ou ainda quando explicita nas revistas masculinas se mostra prazerosa. Mas quando esta anatomia se exibe para mostrar

> força, independência e poder é notório que não é celebrada porque causa insegurança no masculino. A vulva vem desestabilizar a imagem do poder de macho e provedor, então foi transformada em tabu, por outro lado temos a glorificação do falo que representa vitória. A artista complementa que:
>
> (...) a vulva há milênios tem sido atacada, anulada e subjugada pelo patriarcado. A demonização desta genitália é um reflexo de toda estrutura violenta e sexista à qual corpos não masculinos (sejam cis ou trans) são submetidos e até mesmo corpos cujo desempenho masculino não coincide com uma certa imagem hegemônica e falocêntrica da masculinidade (Notari, 2021)[66].

A artista relata que seu processo artístico sempre esteve atrelado às questões que a sociedade tenta encobrir. São assuntos tabus, reprimidos pela sociedade, como o sangue, a menstruação, a crueldade, dentre outros temas. Em Diva[67] o feminino traumático é abordado. Afinal são mais de dois milênios de patriarcado em que a mulher é usurpada dos seus pensamentos, do direito de saber quem ela é e direito sobre, dos seus filhos. A mulher foi e continua sendo domesticada pelo Estado e pelo Homem que é mantida pela violência contra seu corpo. Apesar deste assunto ter sido abordado anteriormente este trabalho assumiu uma proporção monumental, não somente física, mas nas mídias, tanto pelo local em que foi alocado como também como pelo contexto em que o país se encontra (Notari, 2021).

O local ao qual a artista se refere são terras em que houve a exploração do ser humano como escravo no cultivo de cana de açúcar e que tem similaridade com

[66] Entrevista realizada a artista Juliana Notari disponível nos apêndices.

[67] O curioso é que *Diva* foi produzida manualmente por mais de vinte homens que esculpiram a terra em saliências com precisão para desenvolver a vulva desta bela senhora que emerge da Terra e que vem embriagada de sentidos.

o momento por qual passado, ano de 2021, em que o presidente do país é um legitimo representante da Nova Ditadura no Brasil, ou seja, herdeiro e disseminador dos ideais de preconceito, racismo e segregação e Juliana completa: “O feminicídio subiu nos últimos tempos quando esses pensamentos patriarcais, sexistas e machistas passaram a ser reavivados no Brasil (Notari, 2021)[68].

As artistas abordadas no decorrer do texto possuem uma relação intrínseca com o meu trabalho artístico no sentido de que todas buscam o autoconhecimento (intencionalmente ou não) como forma de produzir arte. Neste processo estão envolvidos a desconstrução e a reconstrução de sentimentos e emoções, bem como da própria identidade em si, são questionamentos femininos que por vezes estão latentes, mas que transbordam em suas trajetórias de vida e obras.

[68] O MAMAM – Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães vinha, desde 2018, em um processo de discussão acerca da igualdade de gêneros e sobre o obscurecimento da produção artística feminina. A partir daí surgiu o convite para que a artista participasse da segunda edição da residência artística que tendo escolhido somente mulheres, teve Notari como a primeira delas. *Diva* é resultado deste convênio entre o museu e a Usina de Arte, uma instituição privada - espaço de aprendizados e de transmutações e que patrocinou a obra que para além de ser uma vulva é uma ferida, por isso a ausência de clitóris. É uma ferida exposta, que sangra em um país misógino, e que representa questões urgentes que há muito tempo estão abertas e precisam ser tratadas e curadas.

5. REFLEXÕES DE ARTISTA

Neste capítulo traremos algumas reflexões acerca de tudo o que abordamos nesta dissertação.

Por que ainda estamos a falar do feminino, das diferenças de gênero ou das reivindicações feministas? No Brasil, a Revista *Veja*, em 2006, publicou o artigo de título “O que sobrou do feminismo” em que afirmava que o movimento teria morrido por não ter conseguido acabar com as diferenças entre as mulheres e os homens. Depois de dez anos, em 2015, a revista *Época*[69] publica o artigo “A primavera das mulheres” abordava a onda de protestos femininos que ocuparam não somente as ruas, mas vários espaços públicos e privados, além da internet. Os artigos publicados geraram vários questionamentos, dentre estes ficava a pergunta: o feminismo morreu? Assim tomamos esse viés para entender um pouco mais sobre o movimento feminista[70].

Segundo Magda Guadalupe dos Santos (PUC), o feminismo não morreu, se constituem de ondas que não versam apenas por direitos iguais entre homens e mulheres, mas vão além dos aspectos opressivos às mulheres, contemplam inclusive a individualidade da mulher em pensar por si, livre do cerceamento masculino e social[71]. O termo “ondas” remete segundo a autora a projetos feministas que tem relação com os problemas de cada geração em sua época.

---

[69] também publicada no Brasil, pela Editora Globo, com uma circulação de 500 mil exemplares por semana à época

[70] Porém não há a pretensão de discutir acerca do feminismo, mas o movimento se alinha em algumas buscas pessoais, tais como: a liberdade de expressão de ir e vir, de pensar e se comunicar sem retaliações, a liberdade em dispor o corpo como bem lhe aprouver, as mesmas condições de trabalho e salários equiparados e uma sociedade com direitos e deveres iguais para homens e mulheres, portanto levantaremos alguns pontos acerca do assunto que auxiliaram as nossas reflexões.

[71] Além de perceber os caminhos dos quais as mulheres foram excluídas, se leva em consideração a vida das mulheres, sua individualidade e que vai muito além da reconstrução racional dos papéis sociais entre os gêneros.

Assim, cada onda como afirma Chiara Severgnini no jornal *La Stampa*, 2016, traz prioridades e novas protagonistas.

Delineamos a seguir em poucas linhas o que teria sido as três ondas do feminismo. A primeira onda abrange o período que vai do século XVIII ao século XX. Aqui, se pensa em termos de liberdade, justiça e resistência à opressão, ressalta-se que havia uma consciência de que a mulher deveria ser vista como um ser individual e não pensada a partir do masculino[72]. A segunda onda inicia-se nos anos 1960 e, perdura as duas décadas seguintes, procurando a emancipação das mulheres e a cessação da violência sobre seus corpos. A terceira onda se constitui por uma multiplicidade de feminismos que não visam à hegemonia de uma tese sobre a outra e teve início no começo dos anos 1990. Assim, essas ondas trazem pensamentos e lutas alinhadas a cada época, bem como a organização e resistência feminina se revela em novas formas e modos de ir contra a sociedade colonialista e patriarcal[73].

O feminismo se expressa nas mais variadas formas, como podemos citar desde a marcha das vadias em 2011 à marcha das margaridas em setembro de 2019. A marcha das vadias (Figura 54) foi um movimento que revigorou os feminismos, segundo Carla Gomes e que começa a partir de uma série de estupros não solucionados nem contidos pela polícia. Diante disso um inspetor sugeriu que se não quisessem ser estupradas as mulheres deveriam parar de se vestir como vadias. Foi o começo de uma série de manifestações de ruas que se alastrou e abrangeu diversas gerações de mulheres.

[72] É desta época, mas especificamente de 1791 a Declaração dos direitos da mulher e da cidadã. Olympe de Gouges, ativista política e feminista, já citada escreve no preâmbulo que a mulher é superior em beleza, quanto em coragem, sendo que cabe a ela a maternidade e pelo feito foi guilhotinada.

[73] As ondas se configuram caracterizações na atuação do feminino perante a sociedade, o estado, dentre outros espaços de poder, neste sentido mais do que nomear é preciso observar os movimentos que surgem de tempos em tempos, provocados por um despertar que busca a legitimação e a igualdade permanente da sua expressão.



Figura 54 - Marcha das Vadias, Canadá, 2011.

O corpo é inserido no discurso e é utilizado também como ferramenta de luta contra a repressão feminina. No caso da marcha das vadias, as mulheres usaram o corpo em provocativa aos discursos que legitimaram a violência sexual[74].

Na Marcha das Margaridas (Figura 55) que acontece a cada quatro anos, mulheres se reúnem e marcham nas ruas para reivindicar por democracia, por justiça social, por igualdade de direitos e políticas contra a violência da mulher.

Atualmente estamos numa quarta onda que teve início em 2011 com predominância das mídias sociais[75].

---

[74] O corpo é um veículo para transmitir as mensagens e, foram propositalmente desnudados ou parcialmente encobertos e articulados nas performances para provocar os efeitos desejados.

[75] Em 2019 mais de 25 países foram representados por mais de 100 mil mulheres. Contou com a primeira marcha das mulheres indígenas que se encerrou em 14 de agosto de 2019 em Brasília, Brasil.

Em meio aos movimentos da chamada “quarta onda feminista”, são os corpos potentes, em ebulição, incontroláveis e indisciplinados das mulheres em revolta que carregam uma capacidade de desejo revigorada, criando novas possíveis formas de reexistir (Notari, 2021, p. 50).



Figura 55 - Marcha das Margaridas, 2019.

Estas manifestações são pequenas e insignificantes diante da desvalorização da mulher no Brasil. Sua situação se torna crítica, quando observamos o tratamento que lhes é dispensado em alguns estados do Brasil, principalmente no Nordeste[76].

[76] Em Teresina, o secretário da Fundação Municipal de Saúde do município em entrevista à TV Clube, afiliada da rede Globo, Gilberto Albuquerque, declarou no mês de junho de 2021 que a vacinação das mulheres contra o Covid aconteceria no período da manhã que era para fazer a comida cedo. No caso do estado do Ceará também são comuns as piadas que desclassificam e diminuem a mulher e são entoadas sem o menor receio de punição.

As marchas reacendem as lutas femininas e se adequa as necessidades da época para fazer frente a violência. A violência a mulher seja velada, não para por aí. O dia 14 de março no Ceará é considerado o “Dia Marielle Franco”. Nesta data no ano de 2018 a vereadora citada foi assassinada com o objetivo de pôr fim ao seu discurso político enquanto mulher[77]. Maria da Penha, segundo a cartilha “Quanto custa o machismo?” (BRASIL, 2013, p.9) foi uma cearense, que ficou paraplégica depois da dupla tentativa de homicídio sofrida pelo cônjuge que foi condenado a uma pena irrisória[78].

Mesmo com a Constituição (1988) e leis específicas para a finalidade de proteção às mulheres, a herança social do machismo ainda é muito forte na sociedade brasileira. Uma das campanhas que vem ao auxílio das mulheres que sofrem violência é a campanha “Sinal Vermelho”. Esta campanha[79] possibilita que mulheres possam denunciar seus agressores pedindo ajuda por meio de um código. Com um “x” vermelho escrito na palma da mão (Figura 56) vira simbologia e um grito por socorro.

[77] A lei nº. 17.502 instaura este momento e tem como objetivo dar visibilidade acerca da violência sofrida pelas mulheres no exercício da política.

[78] Consequentemente o Comitê Interamericano de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA) responsabilizou o Brasil por omissão e impunidade o que culminou na Lei Maria da Penha (Lei nº. 11.340/06) que prevê a implantação de medidas de prevenção e combate à violência doméstica e familiar contra a mulher, através de ações e políticas públicas.

[79] O programa foi aprovado no dia 2 de junho de 2021 projeto de Lei nº. 741.



Figura 56 - Campanha Sinal Vermelho, 2021.

Mas, nem sempre as mulheres viveram em tamanha desigualdade e exploração. Esta discrepância de papeis femininos e masculinos não existiram em sociedades matriarcais em que a mulher tinha um papel central na sociedade e estavam apoiadas na maternidade.

> Toda sociedade na qual a cultura não era centrada na guerra, valorizava a mulher e até mesmo a divinizava, pois era capaz de um milagre que o homem não compreendia nem conseguia reproduzir: ela dava a vida a outros seres humanos. Gerava o próprio homem à sua imagem e semelhança (Coler, 2005, s/p.).

O estudo realizado pelo suíço J. J. Bachofen (1815 – 1887), indica que o mundo antigo pertencia as mulheres, de acordo com Hodde (2005). Baseado em fontes documentais e arqueológicas se acredita que o matriarcado é o princípio do período pré-histórico, e que determinava a liderança e o poder às mulheres. Com o aumento da população e, dos conflitos por territórios. O declínio deste tipo de sociedade foi inevitável uma vez que foi forma de proteção de guerra por parte dos homens às mulheres. Porém Beauvoir (2009), acredita que a mulher nunca teve o "o primeiro lugar" mesmo em uma sociedade tida como matriarcal. Isto se deve

exatamente porque as mulheres eram predestinadas à gravidez, e mesmo não havendo distinção entre os sexos havia diferenças no trabalho dos homens e das mulheres.

Diferentemente das sociedades ditas como matriarcais, as mulheres ocupavam no período medieval uma posição social diferente em que foram caladas, acusadas, usurpadas, julgadas, sacrificadas, queimadas e mortas. Nesta época os julgamentos poderiam acontecer com o status de *crimen exceptum*[80], o que significa meios especiais (de tortura e punição) e que sobrevive até à contemporaneidade e valida o direito do marido à vida de sua esposa. No Brasil estes eram os termos para que os crimes domésticos fossem julgados de maneira diferenciada. Na esfera do privado os maridos não tinham, por um lado, o direito legal de espancar, estuprar ou matar suas esposas, mas a não aplicação da lei comum nesse âmbito permitia até bem pouco tempo que esses casos de violência fossem cometidos com impunidade, constituindo-se como um direito de fato do marido[81].

Na Europa Idade Média tardia a intenção foi a de restringir ainda mais o acesso das mulheres aos documentos sagrados, as suas profecias e seus papeis políticos eminentes por produzirem tamanha ansiedade e incômodo no mundo masculino[82].

Era preciso instaurar o sistema capitalista, além de consolidar o sistema patriarcal, para esta finalidade a autora Federici (2014) sustenta a importância da colonização e expropriação das terras do camponês europeu. A caça às bruxas

---

[80] Art. 121. Matar alguém: Pena - reclusão, de seis a vinte anos. Caso de diminuição de pena. **§ 1º** Se o agente comete o crime impelido por motivo de relevante valor social ou moral, ou sob o domínio de violenta emoção, logo em seguida a injusta provocação da vítima, o juiz pode reduzir a pena de um sexto a um terço.

[81] Com a Lei Maria da Penha (2016), já mencionada anteriormente a impunidade está diminuindo, mesmo que a passos lentos.

[82] Algumas das representantes eminentes deste tipo, tais como Joana D´Arc (1412, 1431) estavam na fronteira entre as categorias de santa e de bruxa. E essa emergência de mulheres no topo, do ponto de vista religioso, contribuiu definitivamente para uma renovada diabolização do sexo feminino no mesmo período.

teria sido, então, uma maneira das classes dominantes usurpar das mulheres sua autonomia reprodutiva, além dos saberes sobre si e sobre a natureza para estabelecer uma nova visão de feminilidade controlada e ditada por eles.

Como vimos a violência contra a mulher está alicerçada em uma construção histórica, em vários momentos desta construção podemos verificar ações que privam ou destituam o poder e a autonomia feminina. Segundo a teoria de J. J. Bachofen as mulheres perderam sua liderança para os homens pela força por ocasião da sedentarização do ser humano e pela “a atividade belicosa da pecuária ou domesticação, período de consolidação do patriarcado (...)” (Nunes, 1987, p. 64). Portanto o feminino veio sendo mutilado em todas as áreas em que se manifesta.

Assim mesmo com o endurecimento das leis em anos recentes no Brasil, como em vários países no mundo. a violência contra a mulher tem-se mostrado cada vez mais crescente. É fato também que com a pandemia *SARS*-CoV-2 o feminicidio teve um aumento de 8% para 9%, respectivamente do ano de 2018 para o ano de 2019[83].

Aponta-se para esse aumento a forte política de alargamento no controle de armas e munição patrocinadas pelo presidente Jair Bolsonaro, assim como, o desmantelo das medidas de apoio, bem como órgãos públicos devido ao governo misógino. Desta forma o movimento das mulheres se intensifica nos espaços públicos e privados (Figura 57), nas artes, nos manifestos escritos, mídias sociais e nos mais diversos meios de comunicação pelas mulheres brasileiras, independentemente da cor, raça, idade e nível social.

[83] No Ceará a Rede de Observatórios de Segurança indicam que foram de quarenta e sete os casos de feminicídio em 2020.



Figura 57 - Movimento de Mulheres no dia Internacional da Mulher, 2020.

Alice Bianchini[84] afirma que o caminho na construção da igualdade entre homens e mulheres são ações voltadas às crianças e adolescentes. Somente com a mudança de comportamento e uma efetiva punição dos agressores seria possível para a construção equilibrada de uma sociedade entre homens e mulheres.

Assim, ideias feministas ou femininas se consolidam através de ações nos mais diversos campos de resistência feminina para que um novo futuro seja traçado.

A arte e a abordagem do feminino por mulheres artistas seria uma ferramenta capaz de provocar uma mudança da consciência tanto de homens como de mulheres e consequentemente alterar o comportamento não pela força, matança e imposição de um pensamento, mas pela conscientização da igualdade de gêneros e uma nova reestruturação social.

[84] Vice-presidente da Comissão Nacional da Mulher e Advogada da Ordem dos Advogados do Brasil.

As artistas abordadas nesta dissertação contribuem neste objetivo. Usam uma linguagem clara. Prendem a atenção do espectador seja provocando prazer no ato contemplativo ou na atmosfera que criam propicia e instiga a imaginação. A experiência vivida do contato com a obra de arte pode ser um acionador para a liberação do subconsciente em forma de catarse de memórias e permitem com que homens e mulheres façam a identificação com o outro, trazendo soluções pelo equilíbrio entre os gêneros.

Assim, as artistas escolhidas apresentam suas preocupações femininas em variadas linguagens artísticas tendo subjetivamente um objetivo maior em comum: despertar ambos os sexos a sociedade para as disparidades de gênero e construir uma realidade diferente igualitária e equilibrada em suas vivências e papeis. Frida Kahlo apresenta sua visão com os personagens construídos e representados por ela própria. Trabalha em suas obras os fatos de sua vida abordando-os de uma forma profunda e psicológica. É a personagem principal de seus trabalhos.

O Universo apresentado pela artista é de uma mulher empoderada que não se submete a sociedade, mesmo e apesar de todos seus medos e dores. Algumas de suas questões se fazem presente na vida da maioria das mulheres, são assuntos relacionados à maternidade, aos padrões de beleza estabelecidos pela sociedade, aos relacionamentos amorosos, traições, ao posicionamento político e profissional que delineiam sua vida e constroem sua trajetória artística.

Com Louise Bourgeois vemos uma espécie de constância no enfrentamento ao pai. Sua obra artística representa sua afirmação como individuo, como filha e como mulher artista perante o patriarcalismo. O processo criativo de Bourgeois envolve um enfrentamento dela mesma com os materiais que vão muito além de uma simples relação técnica com estes. Se trata mais de uma luta que é travada entre ela e o material, vencer o material significa vencer o pai[85].

[85] Metaforicamente seria como travar uma luta constante na sua vida, e ao conseguir o resultado perfeito seria como uma autoafirmação. O enfrentamento e os desafios por conta da resistência do material é o que faz a artista se provar capaz. Superando o material é como se estivesse superando a si mesma. Essas etapas são degraus de construção da obra e, uma certa forma de mostrar ao mundo, subjetivamente, de que é capaz como

Se mudam os materiais, os assuntos continuam os mesmos até o final de sua vida. Provando assim que havia vencido o pai, mas ainda não havia vencido a si mesma e as consequências de sua infância. A obra *Femme Couteau* (Figura 39) que já havia sido desenvolvida em mármore foi posteriormente produzida em tecido. Bourgeois não se contentava em desenvolver um trabalho apenas uma vez, por vezes ela tinha que retornar ao tema algumas vezes para esgotá-lo.

Desta forma se coloca no lugar da mulher que se torna agressiva como uma lâmina em consequência de viver anos em uma fase defensiva de sua vida, já que para ela a mulher é um ser inofensivo e desmembrado.

Louise é uma artista que cria suas obras a partir dos seus espaços internos e de suas memórias. Apresenta um trabalho autobiográfico em que analisa e inter-relaciona suas obras com passagens de sua vida, na busca pelos entendimentos necessários às suas questões pessoais e pelo apaziguamento de sentimentos dolorosos do passado. Nesta reconstrução suas obras abordam questões femininas relacionadas à maternidade, aos relacionamentos, e, principalmente de autoconhecimento.

A artista Cindy Sherman apresenta um outro panorama da mulher. Por meio da fotografia denuncia uma série de papeis sexistas que é imposto à mulher tradicionalmente pela sociedade e que são vivenciados pela grande maioria das mulheres com pequenas mudanças de acordo com a sua época[86]. O processo de se tornar mulher nessa sociedade falocêntrica é algo que a artista mostra no início da carreira com papeis fúteis e submissos, representando figuras sedutoras sempre prontas a amar e servir[87]. Sherman posteriormente aprofunda os seus personagens. Suas caracterizações trazem um desmonte da figura feminina,

mulher, provar seu valor, primeiro para si mesmo e, posteriormente para a sociedade que a valida perante o pai.

[86] Mulheres que estão reproduzindo exatamente o que lhes foi ensinado. Representações de quem deveriam ser.

[87] Em várias de suas séries a artista representa essa mulher que parece estar vivendo como nos contos de fada, sempre muito bem arrumada, desempenhando os papeis que lhe foram incumbidos de representar.

momentos de angústia e sofrimento[88]. Todo este percurso que a artista constrói através de fotografia remonta a uma mulher real inspirada nos diversos papeis que a mulher desempenha e pelos quais é cobrada no decorrer da vida. Este caminho faz com que o espectador, principalmente se mulher, veja seu reflexo como em um espelho se permitindo fazer reflexões mais profundas sobre o que representa para si mesmo.

Pipilotti Rist apresenta uma forma mais lúdica e colorida a sua mensagem. Aborda questões profundas acerca do feminino, pois trata de demandas internas, muitas vezes consideradas como temas de um espaço proibido, como a menstruação, tido como assunto associado a dualidade do negativo e do positivo ou do bem e do mal. Aborda também a sexualidade feminina, bem como sua satisfação e prazer, além de questões acerca do posicionamento feminino perante a sociedade e o confronto com o masculino. De uma maneira leve a artista faz com que o espectador experiencie a mensagem da obra através das sensações proporcionadas por uma combinação de elementos áudio visuais nos seus vídeos. É neste sentido que a artista convida todos os espectadores a se juntar em uma construção de sensações que são capazes de despertar reflexões e análises ao final da transmissão da obra.

Por fim a artista Juliana Notari apresenta uma das obras mais intensas e grandiosas desenvolvida por uma mulher brasileira em um momento de profunda conturbação social, política e econômica. A artista entende que o corpo, ou parte dele, metaforicamente aberto como uma ferida instrumentaliza muito além das questões femininas, mas que estão relacionadas a dimensão traumática. Porém ao fazer isto a artista inscreve o trauma como ferida do âmbito feminino, abordando e provocando o pensamento machista, e incitando todos os brasileiros a pensarem sobre diversos assuntos preconceituosos acerca da mulher.

[88] Em *Fashion Photos* os personagens são mostrados como se estivessem buscando o brilho de uma juventude perdida. Neste caso Cindy mostra os personagens mais decadentes. Há uma desconstrução que remete uma distorção física, simbólica e psicológica. Neste trabalho a artista é confrontada com o espelho e confessa que foi difícil se perceber enquanto mulher, o seu próprio envelhecimento, dores e medos.

O uso do corpo feminino, de partes dele ou de suas simbologias sempre estiveram presentes na sua obra sendo colocados como traumas que também são entendidos como uma denúncia em uma sociedade sexista e falocêntrica.

Assim Notari trata nas suas performances, vídeos e esculturas as experiências atreladas ao feminino que não somente a desconstroem e reconstroem em um exercício infinito de libertação e curas, mas que afetam o espectador e a sociedade como o todo. Trazendo à tona reflexões e processos que precisam ser resgatados há tempo em nosso país.

No Brasil para a artista a vulva simboliza uma ferida que levanta outros assuntos com relação a história de violência e não reparação dos agressores. O Brasil tem uma base extremamente racial, sexista e machista. É preciso colocar o dedo em todas as feridas para que sejam curadas. Neste sentido as feridas abertas da artista levantam além das questões relacionadas as desigualdades entre homens e mulheres, a da violência[89] contra a mulher, questões mais profundas de construção de uma sociedade alicerçada na agressão, repressão e impunidade.

Um dos objetivos desta dissertação é reforçar o discurso acerca da problematização que nós mulheres vivemos desde a tenra infância. Levantar o problema e discuti-lo nos faz perceber sua gravidade e que há muito por fazer para que seja resolvido. Para além disso faz com que mais mulheres despertem e se tornem conscientes acerca do contexto em que vivem. A arte é um elemento propulsor e eficaz neste sentido e atinge não somente o ser individual quanto a sociedade como o todo.

Quanto mais pudermos disseminar a arte abordando estes assuntos mais fácil será de se conscientizar a sociedade. Ao fazermos isto automaticamente estaremos criando um novo pensamento e modo de existir social.

[89] A misoginia, é sem dúvida uma ferida aberta que surge do patriarcalismo estruturante da sociedade brasileira e que tem sido constantemente reforçada pelos discursos de ódio do Presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, um representante da extrema-direita. Suas ideias, comportamentos e, principalmente, suas políticas têm apoiado parte da população que compartilha desses mesmos valores machistas, que acabam por ganhar força e postergar a legitimação da mulher em um papel de interiorização.

6. CONCLUSÃO

Para entender os resultados desta pesquisa, é preciso compreender primeiro a motivação de todo o processo transcorrido. Os assuntos que motivaram esta investigação sempre estiveram relacionados à mulher. No entanto, as dúvidas sobre a abordagem se fizeram presente desde o primeiro momento pois apenas se tinha conhecimento de uma abordagem artística do feminino por uma veia traumática, chocante e dolorida. No entanto, nas investigações pude descobrir a sutileza de certas obras que dentro do universo feminino e nas mais variadas linguagens da arte apresentavam este assunto despertando o prazer e o êxtase da contemplação construido simbologicamente. O interesse em relação aos discursos e pensamentos críticos que estas linguagens provocavam se alinhavam não somente com a busca pelo autoconhecimento, mas pela maneira de expor assuntos tão delicados através de uma arte que permitisse provocar uma reflexão sem, no entanto, reacender dores. Desta forma a investigação trouxe luz ao caminho e o que era dúvida foi aos poucos se tornando certeza. Surge neste primeiro momento todo o enquadramento teórico sobre a feminilidade.

Neste exercício de pesquisa e análise buscou-se também uma linha de pensamento em que a elaboração das obras de arte fosse marcada pela experiência do uso do corpo. De um corpo dócil, de afeto, que revela força e fragilidade para ao mesmo tempo criar uma linha de denúncia. Denúncia do choro reprimido, dos gritos calados, da mente retaliada de anos de repressão, abuso e violência. Esse corpo materializado em tantas obras, dramatizado e fragmentado nos mostra que são tantas as possibilidades de denuncia da cultura patriarcal, colonialista e capitalista em que é possível expressar a raiva contida em séculos de opressão. Este exercício, de apresentar não somente o corpo mas também partes dele, está impregnado de simbologia que é uma forma libertadora pois que vai de encontro aos discursos hegemónicos misóginos. É sobre este corpo feminino que esteve sempre presente na arte e foi representado em um primeiro momento como

objeto de beleza, adoração e objetificação, e posteriormente embriagado metaforicamente do olhar de mulheres artistas que cada uma em sua contextualização histórica foi capaz de usá-lo de forma a traçar uma reflexão contra a que era construído pelo olhar masculino. O corpo foi acometido com os mais diversos questionamentos sobre o universo feminino, desconstruindo a abordagem do olhar masculino e patriarcal. Foi com esta finalidade que abordamos diversas artistas que ao construir suas obras foram por caminhos artísticos diversos, e também artistas da moda que produziram obras que por si mesmas revelam beleza, mas ao mesmo tempo são ícones da luta feminista. Neste sentido foram elencadas algumas artistas como Francesca Woodman que com seu trabalho em fotografia e explorando assuntos como gênero, sexualidade e o corpo. Traz o uso de espelhos em suas imagens seria como se incitasse a mulher ao autoconhecimento e despertamento? Vanessa Beecroft se utiliza da linguagem da moda e usa muitos corpos femininos em suas obras, geralmente despidos que faz refletir sobre os estereótipos e preconceitos culturais firmados pela sociedade ocidental. Abramovic é uma artista que trabalha com seu próprio corpo para expressar suas mensagens acerca do feminino. Na finalidade de controlar a dor, o medo e a dúvida, em suas performances mostra a dualidade de um corpo considerado frágil e forte ao mesmo tempo. Já a brasileira Lygia Clark se vale do corpo enquanto um campo de experimentação e de contato consigo mesmo na busca pelo autoconhecimento. E sendo o corpo um elo para as catarses do feminino o contato com os objetos de arte de Clark acabavam por resgatar a memória de um corpo de dor ao mesmo tempo que liberavam essas experiências difíceis de externar.

Assim, a maneira de apresentar questões tão densas e sombrias por um olhar feminino de algumas artistas nos permite compartilhar ao mesmo tempo os lugares de sujeito e objeto nas dinâmicas socias de uma maneira capaz de inebriar espectadores que extasiados os levem para um lugar de reflexão. Neste trilhar optamos por obras que priorizassem sensações de encantamento e sedução. Sons, cores, texturas, detalhes e todo o entrelaçamento dos elementos utilizados na obra

possuem uma simbologia que é complementada pelo despertamento dos sentidos o que provoca um estado de arrebatamento. Este estado de calmaria estimulado pela sedução ou pela beleza, é o lugar propício para provocar reflexões nos expectadores acerca da obra. Portanto o terceiro capítulo tratou de expor o motivo pelo qual nos movemos no encontro das artistas e obras abordadas no quarto capítulo. Sendo assim as artistas foram escolhidas por serem representativas de uma época e por suas obras provocarem um local em que o ser humano pelo prazer do contato é instigado a refletir sobre as questões do feminino na sociedade.

Apresentamos ainda um viés em comum às obras das artistas: Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Pipilotti Rist e Juliana Notari; que é a maneira com que dominam e combinam os elementos indiciais e simbólicos empregados nas linguagens artísticas priorizando o prazer e a beleza. Suas obras são criadoras de sensações pela construção do pensamento da subjetividade feminina, capazes de fazer produzir o pensar do espectador. São artistas de personalidade forte, mas que mostram uma obra extremamente poética.

As obras produzidas pelas artistas mencionadas se constituem metáforas atuais de mulheres que não falam apenas sobre elas mesmas, mas sobretudo sobre o feminino. São mulheres que criam imagens / mensagens instigantes, capazes de provocar o olhar feminino e masculino. São mulheres artistas que expõem seu corpo, seus desejos, sua alma, deixando sua marca na história do mundo. São mulheres que procuram de toda forma uma nova construção para os discursos acerca do feminino. E que esses novos significados venham destituídos do olhar e poder masculino que produz efeitos, manipula os modos de ver e desfavorece as mulheres. Estas vozes há tempos ressoam, trazem indignação, clarificam um modo de ver particular, instigam mudanças e buscam por direitos iguais. Apresentam obras extremamente poéticas, autobiográficas, e ao mesmo tempo embriagadas de denúncias feministas. Precisam existir como uma linguagem que lhe seja própria.

É a arte que vem para desconstruir imagens estabilizadas nos papeis de gênero e convida a reflexão. A arte incita a dúvida. É um campo propício para

aflorar as inquietações e anseios de uma cultura. A arte provoca, fertiliza o campo para reflexões.

Para além disso a arte é capaz de desfazer os sentidos nas práticas culturais naturalizadas e enraizadas na nossa sociedade. Assim com essa profusão de novos olhares a mulher possa conhecer a si mesma e criar uma identidade que não seja vinculada de nenhuma forma ao homem.

O campo autobiográfico das mulheres artistas apresentadas nos trazem uma produção contemporânea que atravessa e delineia sentidos sobre o eu – feminino e o outro – masculino, que antes eram impercetíveis. Nessa construção a transitoriedade das experiências se assume como uma força de transformação, e o corpo assume-se como uma ferramenta de despertar a memoria de opressão feminina que revigora uma história que anulou o trabalho e o potencial criativo das mulheres. Com esta narrativa é possível culpabilizar o social por não olhar suas questões. São as obras testemunha de uma realidade histórica de exploração e violência. Volta-se a esse passado para se compreender os mecanismos pelo quais o poder patriarcal e classicista foi mantido, através da dominação das práticas de guerra, da micropolítica, imposições religiosas, dentre outros. Necessário para que surja no futuro novas relações mais equitativas.

Traz a arte inúmeros desdobramentos sobre assuntos que são relevantes para a construção de um futuro mais ético. Estas marcas vibram no seio da sociedade fazendo com que sejam analisadas e traçadas diretrizes, inclusive a nível político, social e económico para mudanças mais significativas.

Assim esta dissertação foi apenas o início de uma busca por novas maneiras de construir um futuro mais justo e igualitário entre homens e mulheres utilizando a arte como instrumento para atingir este objetivo.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1. Obras publicadas

Almeida, Flávia Leme de. (2010). Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Andrea Springer. (2002). Pipilotti Rist: Werkmonografie, diss. Karlsruhe. Pp. 44ff.

Aristóteles. (2019). Política. Tradutor: Maria Aparecida de Oliveira Silva. Edição especial: Edipro; 1ª edição.

Aruzza, Cinzia. Bhattacharya, Tithi. Fraser, Nancy. (2019). Feminismo para os 99%. Um Manifesto. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial.

Bal, Mieke. (2001). Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art -Writing. Disponível em: https://is.gd/gACGyT.

Beauvoir, S. (1975). *O segundo sexo*. Lisboa: Bertrand. vol. 1.

Beauvoir, Simone. (2009). O segundo sexo. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. Vol. 2.

Birman, Joel. (1999). Cartografias do Feminino. São Paulo: Ed. 34. 224 p.

Bloch, R. Howard. (2009). Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental. Rio de Janeiro: Editora 34.

Bourdieu, Pierre. (2005). A dominação masculina. Trad. Maria Helena Kühner. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bourgeois, Louise. (2000). Louise Bourgeois: Destruição Do Pai, Reconstrução Do Pai *Escritos E Entrevistas 1923-1997.* São Paulo: Editora: Cosac & Naify.

Cavalcanti, Ana, Tavora, Maria Luisa (org.). (2008). Arte & Ensaios n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ. www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Lygia_Clark-.pdf.

Cindy Sherman. (2003). Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills. Disponivel em: https://is.gd/WOI2R8.

Coler, Ricardo. (2005). O reino das mulheres: o último matriarcado. Tradução: Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Cursos Livres.

Dewey, Jonh. (2010). Arte como experiência. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes.

Doeden, Matt. (2020). Frida Kahlo: Artist and Activist. Disponível em: https://is.gd/fmyAQV.

Dominic Molon (2007) Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967. Disponivel em: https://is.gd/QXEwWP.

Du Camp, Maxime. (1881). Les convulsions de Paris. Paris: Hachette. Disponível em: https://archive.org/stream/lesconvulsionsde03ducauoft.

Duarte JR., João Francisco. (2003). O que é beleza; necessidade, fruição e importância da experiência estética para o ser humano. São Paulo: Brasiliense.

Facio, A. “Sexismo en el derecho de los derechos humanos”. La mujer ausente: derechos humanos en el mundo. Santiago, Chile, Isis Internacional, Ediciones de las Mujeres, n.15, 1991. Disponível em: https://socialesbac.files.wordpress.com/2011/06/ediciones_15.pdf.

Federici, Silvia. (2004) Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução do coletivo Sycorax. São Paulo: elefante. Disponível em: Fonte: bibliopreta.com.br/wp-content/uploads/2018/01/Federici-SIlvia-Caliba-e-a-bruxa_pdf-1.pdf.

Ferrari, Rosana. (2011). O Empoderamento da Mulher. Disponível em: www.fap.sc.gov.br/noticias/empoderamento.pdf.

Fortuna, Marlene. (2002). A obra de arte além da sua aparência. São Paulo, Annablume. Disponível em: https://is.gd/nfLRlm.

Foucault, M. (1994). Entretien avec D. Trombadori. In: *Dits et écrits*, Vol. IV. Paris, Gallimard.

Freud, Sigmund. (1969). A Interpretação dos sonhos. (C.A. Pavanelli, Trad.). In J. Strachey (Ed.). Pequena Coleção das Obras de Freud Extraída Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud Vol.IV. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900). Disponivel em: conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-04-1900.pdf.

Frida Kahlo, Claudia Madrazo, Karen Cordero, Eduardo Casar & Louise Mereles Gras. (2020). The diary of Frida Kahlo: a new perspective. La Vaca Independiente, S.A. de C.V., 2017.

Gutierrez, Rachel. (1985). *O feminismo é um* humanismo – o sentido libertário da luta da mulher. São Paulo: Nobel.

Hall, B. S. (1996). The didactic and the elegant. In Baigrie, B. (eds.). *Picturing knowledge, historical and philosophical problems concernig the use of art in science* (pp. 3-39). Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.

Holanda, Heloísa Buarque de; Herkenhoff, Paulo. (2006). Manobras Radicais, São Paulo: Artviva Editora.

Kahlo, Frida. (1996). O diário de Frida Kahlo: um auto retrato íntimo. Tradução Mario Pontes. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio.

Joly, Martine. (1994). Introdução a análise da imagem. Tradução: José Eduardo Rodil. Paris: Éditions Nathan.

Juliana Ortegosa Aggio. (2017). Prazer e desejo em Aristóteles. Prefácio: Marcos Zingano. Salvador, EDUFBA.

Le Breton. D (1992). Anthropologie du Corps et Modernité. PUF. Paris.

Le Goff, Jacques et Truong, Nicolas. (2006). Uma história do corpo na Idade Média. Tradução Marcos Flamínio Peres; revisão técnica Marcos de Castro. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Luigi Pareyson. (1997). Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes.

Lukács, Georg. (1966). *Estética 1 - La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijaldo.

Merleau-Ponty, Maurice. (1971). Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Livraria Freitas Bastos S.A.

Maria Elisa Mattos Pires Ferreira. O corpo segundo Merleau-Ponty e Piaget. ISSN 1806-5821 – Publicado on line em 20 de dezembro de 2010. Disponivel em: http//: pepsic.bvsalud.org/pdf/cc/v15n3/v15n3a06.pdf

Matos, Maria Izilda Santos de Soihet, Rachel (Org.). (2003). O corpo feminino em debate. São Paulo: Editora UNESP. Recuperado em 06 de jan. 2021, de https://books.google.com.br/books?id =ZSENAwAAQBAJ.

Mayayo, Patricia (2019[2003]). Histórias de mulheres, histórias del arte. Madrid: Cátedra. Disponível em: http://www.jmporquer.com /wp-content/uploads/2019/11/2019_EdG_Mayayo_Historias-de-mujeres.pdf. Acesso em 06 de jan. 2021.

Merleau-Ponty, Maurice. (1991). Signos. São Paulo: Martins Fontes, p.269.

Merleau-Ponty, Maurice. (2000). O Visível e o Invisível. São Paulo: Editora Perspectiva.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (1992). Além do bem e do mal. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

Nunes, César Aparecido. (1987). Desvendando a sexualidade. São Paulo: Papirus.

O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M. & Fiske, J. (1994). *Key concepts in communication and cultural studies*. USA and Canada: Routledge (2ª Edição).

Perrot, Michelle. (2016). Minha história das mulheres. Tradução de Angela M. S. Côrreal. 2. ed. São Paulo: Contexto.

Petitjean, Marc. (2018). The Heart: Frida Kahlo in Paris. Disponível em: https://is.gd/BP83uo.

Platão. (2000). A República. Edipro; 3ª edição. Disponível em: https//www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf

Respini, Eva; Sherman, Cindy; Norment, Kate. (2012). Cindy Sherman. Disponível em: https://is.gd/SrdW1I.

Rey, Sandra. (2002). Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In Brites. Blanca; Tessler, Elida (Org.). O meio como ponto zero:

metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, p.123-140.

Rivière, Joan. (1979). La femineidad como máscara. Barcelona: Tusquets. ISBN: 84-7223-585-8.

Roiz, Diego da Silva. (2009). A história do corpo feminino e masculino no ocidente medieval. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 33, jul./dez.

Saffioti, Heleieth. (2004). Gênero, Patriarcado, Violência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Salles, Cecília Almeida. (2004). Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume.

Santos, Lígia Pereira dos. (2008). Mulher e violência: histórias do corpo negado. Campina Grande: EDUEP.

Schiebinger, L. (1987). Skeletons in the closet: the first illustration of the female skeleton in eighteenth-century anatomy. In Gallagher, C. & Laqueur, T. W. (eds.). *The making of the modern body: sexuality and society in the nineteenth century* (pp. 42-82). London: University of California Press, Ltd.

Scovino, Felipe. (2008). Lygia Clark: reedição Todo artista é um suicida.

Strozier, Robert M. (2002). *Foucault, Subjectivity, and Identity: Historical Contructions of Subject and Self.*

Thomas, Merton. (2017). Novas sementes da criação. Editora Vozes Ltda. Brasil; Rio de Janeiro.

Tiburi, Márcia. (2002). As mulheres e a filosofia. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS.

Touraine, Alain. (2007). O mundo das mulheres. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes.

Vygotsky, Lev Semyonovich. (1999). Psicologia da arte. São Paulo: Martins Fontes.

Zamboni, Silvio. (2001). A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. 2°. Edição. Campinas, SP: Autores Associados.

Zamora, Martha. (1992). Frida Kahlo. 1907-1954. Paris: Herscher.

7.2. Dissertações e Teses

Brussolo, Pritama Morgado. (2017). Memória em um espaço de transição: O Entre-lugar nas obras de Julia Csekö, Louise Bourgeois e Lygia Clark. (Tese de doutorado não publicada). Universidade de Brasília. Brasil, Brasilia, Disponível em: https://is.gd/zRIaA0.

Moura, Joana Bueno Lacerda. (2019). CORPO: Uma Costura Estética. Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas - Especialização Intermédia. (Dissertação de mestrado não publicada). Porto, Portugal. Disponível em: repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/119764.

Lewgoy, Luduvice Ruy. (2013). Espelhos e abismos: autoria, erotismo e primitivismo em Louise Buorgeois. (Dissertação não publicada). Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, Brasil. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-14022014-123340/publico/2013_RuyLewgoyLuduvice.pdf.

Marta Jerónimo Miranda Afonso. (2014). O corpo feminino na ilustração científica: uma reflexão visual em torno de convenções e padrões de representação. (Dissertação de Mestrado não publicada apresentada à Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos. Porto, Portugal.

Paludo, Luciana. (2006). Corpo, fenômeno e manifestação: performance. Dissertação de mestrado não publicada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, Brasil. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7556/000548138.pdf?sequenc.

Ribeiro, Juliana. (2016). O corpo marcado. (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade de Belas Artes do Porto. Porto, Portugal. Disponível em: https://is.gd/5sZu7N.

Silva, P.C. (1995). O lugar do Corpo (Tese de doutoramento não publicada). Universidade do Porto. Portugal. Disponível em: https//repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/10256.

Vasconcelos, Francisco Wesdley da Silva. (2011). Ritornelos, mantras e caos: compossibilidade e contemplação na arte interativa. (Dissertação não publicada). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-Ce, Brasil. Disponível em: www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/7858.

Vieira, C. B. (2010). A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea: As artistas contemporâneas e suas autorias. (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade federal de Santa Maria. Santa Maria, RS, Brasil. Disponível em: repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/5191/VIEIRA,%20CARLA%20BORIN.pdf.

7.3. Artigos & revistas

A Primavera Das Mulheres. (2015). Época Nº 909.

Ascott, Roy. (1999). Arte Emergente: Interativa, Tecnoética e Úmida. in: szturm, Elyeser. 1º Congresso Internacional de Arte e Tecnologia. Brasília: UNB,

1999, p. 19 – 29. Disponível em: rtefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/218.

Caleiro, Regina Célia Lima & Gusmão, João Lucas Fagundes Versiani. (2012). História, corpo, moda e questões sobre o feminismo. Disponível em: historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao53/materia05/texto05.pdf.

Chiara Severgnini. (2016). Dalle suffragette agli anni ‘90, breve storia del movimento feminista. Disponível em: www.lastampa.it/cronaca/2016/03/05/news/dalle-suffragette-agli-anni-90-breve-storia-del-movimento-femminista-1.36737026.

Gomes, Carla. (2014). Dossiê, quarta onda do feminismo. Revista Cult. Vol.2019. Dezembro. São Paulo: Editora Bragantini.

Graña, F. (2004). Ciencia y tecnología desde una perspectiva de género. Projeto “Constitución y reproducción de estereotipos masculinos en el aula”. Uruguai, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponível em: http://www.choike.org/documentos/grania2004.pdf.

Guadalupe, Magda dos Santos. O feminismo e suas ondas. Revista Cult. Vol.2019. Dezembro, 2014. São Paulo: Editora Bragantini, 2014.

Loponte, Luciana Gruppelli. (2002). Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. Revista Estudos Feministas, 10(2), 283-300. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200002

Milne. Kieran. (2016). The embodiment of experience: Art as catharsis. Speculative realism and Somaesthetics in Contemporary Practice". Disponível em: www.academia.edu/20637252/The_embodiment_of_experience_Art_as_ca

tharsis_Speculative_realism_and_Somaesthetics_in_Contemporary_Practice.

O que sobrou do feminismo. Revista Veja Especial Nº 065 - Junho de 2006.

Quilici, C. (2018). Artes performativas, modos de percepção e práticas contemplativas. Pós: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFMG, 8(15), 262-273. Disponível em: https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/657.

Rago, Margareth. (1995/1996). Adeus ao feminismo? Feminismo e (Pós) modernidade no Brasil. In: Cadernos do AEL: Mulher, História e Feminismo. N. 3-4. IFCH/UNICAMP, Campinas. Disponível em: http://www.ael.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/viewFile/151/152. Acesso em: 28 jul. 2014.

Reis, Breno. (2018). On the origins orlan's critique of the representation of women in western art canon. do VI ComCult, VI Congresso Internacional de Comunicação e Cultura. São Paulo. Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil. Disponível em: w.comcult.cisc.org.br/vi-comcult-2018/anais-2018/.

Ribeiro, Alessandra Monachesi. (2008). Cindy Sherman: sobre o feminino. Psychê, 12(22), 35-54. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382008000100004&lng=pt&tlng=pt.

Temer, Ana Carolina Rocha Pessoa & Lima, Fernanda Ribeiro. A Mulher e Seus Diferentes Papéis na Sociedade Moderna e no Telejornalismo Goianiense. (2014). In: INTERCOM, Foz de Iguaçu, Paraná. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2275-1.pdf.

Tiburi, Marcia. (2013). Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. Revista Estudos Feministas, 21(1), 191-207. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100010.

Trizoli, Talita. (2008). O Feminismo e a Arte Contemporânea - Considerações. Claro que arte não tem gênero, mas artistas têm. Disponível em: passeidireto.com/arquivo/48205450/talita-trizoli-feminismo-e-arte-contemporanea.

7.4. Leis

Artigo 121 do Decreto Lei nº 2.848 de 07 de dezembro de 1940. (1940). Disponível em: ww.jusbrasil.com.br/topicos/10625629/artigo-121-do-decreto-lei-n-2848-de-07-de-dezembro-de-1940.

Brasil. (2013). Instituto Nacional do Seguro Social. Cartilha “Quanto Custa o Machismo?”. 2013. Disponível em: www.gov.br/cidadania-e-justica/2012/08/cartilha-orienta-sobre-lei-maria-da-penha.

Brasil. (2006). Lei n.°11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8o do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm.

Conselho Nacional de justiça. (2021). Campanha sinal vermelho de 4 de junho de 2021. Notícias CNJ / Agência CNJ de Notícias. Disponível em: www.cnj.jus.br/projeto-aprovado-na-camara-cria-sinal-vermelho-contra-a-

violencia-domestica/www.cnj.jus.br/programas-e-acoes/violencia-contra-a-mulher/campanha-sinal-vermelho/.

Dias, Maria Berenice. (2010). Lei Maria da Penha – sentimento e resistência à violência doméstica. 30 ago. 2010. Disponível em:<http://www.mariaberenice.com.br/manager/arq/(cod2_817)21__lei_maria_da_penha___sentimento_e_resistencia_a_violencia_domestica.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2016.

Lei Maria da Penha e Legislação Correlata Dispositivos Constitucionais Pertinentes Lei no 11.340, de 7 de agosto de 2006. Disponível em: www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/496319/000925795.pdf.

7.5. Páginas WEB

Andrew Harding (2008). Burmese women in Thai 'human zoo'. Disponível em: news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/7215182.stm

Antunes, Luiza. (2020) Mulheres-girafa na Tailândia: a história da tribo Kayan. Disponível em: www.360meridianos.com/especial/mulheres-girafa-da-tailandia.

Calvo, Irene (2018). Performance, moda y publicidad: Vanessa Beecroft. Disponível em: ahmagazine.es/vanessa-beecroft/

Carvalho, Cláudia Lima. (2015). Vandalismo na vagina de Kapoor revela intolerância política francesa. Disponível em: www.publico.pt/2015/06/20/culturaipsilon/noticia/vandalismo-na-vagina-de-kapoor-revela-intolerancia-politica-francesa-diz-artista-1699608.

Chemaly, Soraya. (2016). newcriticals.com/pipilotti-rist. Disponível em: http: \\www.newcriticals.com/pipilotti-rist.

Freitas, Cinthia. (2021). Na pandemia, mulheres perderam mil empregos no Ceará, enquanto homens ganharam 10 mil vagas. Disponível em: driodonordeste.verdesmares.com.br/negocios/na-pandemia-mulheres-perderam-mil-empregos-no-ceara-enquanto-homens-ganharam-10-mil-vagas-1.3039092.

Velasco, Clara; Grandin, Felipe; Caesar, Gabriela e Reis, Thiago. (2020). Monitor da Violência: assassinato de mulheres cresceu no 1º semestre. Acedido em https://g1.globo.com/globonews/globonews-em-ponto/video/monitor-da-violencia-assassinato-de-mulheres-cresceu-no-1o-semestre-8859649.ghtml.

Diniz, Clarissa. (2021). 'Diva', de Juliana Notari, é uma ferida. Disponível em: www.brasildefators.com.br/2021/01/04/artigo-diva-de-juliana-notari-e-uma-ferida.

Daniel Mariani, Diana Yukari & Thiago Amâncio. (2020). Assassinatos de mulheres em casa dobram em SP durante quarentena por coronavírus. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/04/assassinatos-de-mulheres-em-casa-dobram-em-sp-durante-quarentena-por-coronavirus.shtml.

Danielle Brant. (2021). Câmara dos Deputados aprova urgência de projeto que multa discriminação salarial contra mulheres. Folhapress. Disponível em: Câmara dos Deputados aprova urgência de projeto que multa discriminação salarial contra mulheres.

Devastadoramente generalizada: 1 em cada 3 mulheres em todo o mundo sofre violência. (2021). Genebra/Nova York. Disponível em: https//www.paho.org/pt/noticias/9-3-2021-devastadoramente-generalizada-1-em-cada-3-mulheres-em-todo-mundo-sofre-violencia.

Dicio. Dicionário Online de Português. Disponível em: https://www.dicio.com.br

Dicionário Michaelis (online). (2021) Editora Melhoramentos Ltda. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/empoderamento/.

Dinamarca muda lei sobre estupro e passa a considerar crime o sexo sem consentimento explícito. Antes da mudança da lei, os promotores precisavam provar que os acusados haviam usado violência ou atacado alguém sem condições de reagir. (2020). Disponível em: https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/12/18/dinamarca-muda-lei-sobre-estupro-e-passa-a-considerar-crime-o-sexo-sem-consentimento.ghtml.

Entrevista concedida a Purple Magazine. (2017). Issue 27. Disponível em: purple.fr/magazine/ss-2017-issue-27/vanessa-beecroft-2/

Graff, Leonardo. (2017). Conheça os pés de lótus, a técnica de beleza mais dolorosa praticada na china. Disponível em: https://www.fatosdesconhecidos.com.br/conheca-os-pes-de-lotus-tecnica-de-beleza-mais-dolorosa-praticada-na-china/.

Julia Moioli. (2018). Quais países têm os padrões de beleza mais estranhos? Disponível em: super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-paises-tem-os-padroes-de-beleza-mais-estranhos/.

Lee Caroline Ricca. (2017). Feminismo Asiático: Identidade, raça e gênero: pela vocalização e empoderamento de mulheres com ascendência asiática no movimento feminista contemporâneo. Disponível em: medium.com/@rycca.lee/feminismo-asiático-identidade-raça-e-gênero-27c9ca94ec2e.

Maclennan, Gloria Crespo. (2016). Exposição no Foam Museum de Amsterdã, sob o título de Francesca Woodman, On Being an Angel. Disponível em:

Maclennan, Gloria Crespo. (2016). Francesca Woodman: o risco de ser artista. Disponível em: brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/cultura/1453475483_302876.html.

Minha arte lida com as questões que a sociedade tenta esconder. (2021). Disponível em: https//: domtotal.com/noticia/1492518/2021/01/minha-arte-lida-com-as-questoes-que-a-sociedade-tenta-esconder/.

Rérat, Melissa. (2014). *L'art vidéo au féminin:* Emmanuelle Antille, Elodie Pong, Disponível em: https://journals.openedition.org/critiquedart/17605.

Rosenberg, Karen. (2008). Tiptoe by the Tulips (or Stretch by the Apples). Disponível em: http://www.nytimes.com/2008/11/21/arts/design/21rist.html..

Sampaio, Cristiane. (2019). Marcha das Margaridas termina com demonstração de força e união de 100 mil camponesas. Brasília (DF). Disponível em: www.brasildefato.com.br/2019/08/14/marcha-das-margaridas-se-encerra-com-mostra-de-forca-de-100-mil-mulheres-camponesas.

Searle, Adrian. (2011). Pipilotti Rist: big time sensuality. Disponível em: www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/26/pipilotti-rist-hayward-gallery-review.

Violence against women: Strengthening the health response in times of crisis. (2018). Disponivel em: www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/.

7.6. Vídeos

Documentário: Pipilotti Rist, Pioneer of Video Art | Brilliant Ideas Ep. 55 - YouTube). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nCusgvPo5vM&t=636s.

Robertis, Deborah de. (2014). I MILLE OCCHI Festival Internazionale del Cinema e delle Arti XIII. Edizione, Trieste Teatro Miela. Triesta, Italia. Recuperado em

08 de janeiro de 2021. Disponível em: https://youtube.com.br/watch?v=MfMlqI1qEA4.

8. EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS DE UM FEMININO QUE SOBREVIVE

8.1. PROCESSO CRIATIVO

O processo de criação deste trabalho foi também objeto de estudo. Quando desenvolvemos algo nunca o criamos com a capacidade de ser reproduzido tal e qual o imaginamos, por isso é preciso aprofundar o olhar no percurso que é feito para se chegar ao produto final. É o caminho com suas paradas e recomeços que nos fazem aos poucos perceber o que queremos ou não mostrar ao mundo. A obra reflete o nosso olhar, muitas vezes nos desnuda por completo. A intenção no processo de desenvolvimento de um trabalho nunca é somente se projetar, o que aliás é uma construção natural visto que uma parte do artista se materializa na obra, mas ela é também pensada para estimular as percepções do olhar mesmo que intrinsecamente. Merleau-Ponty escreve que “só se vê aquilo que se olha” (2002, p. 88), ele nos aponta para uma percepção do mundo visível.

Para além disso o olhar do artista se torna uma linguagem do que não se evidencia na objetividade da proposta, nem sequer nas suas intenções. Identifica-se com a subjetividade individual e acaba se revelando como uma essência que se manifesta na obra evidenciada pela maneira de fazer própria àquele artista. Desta forma o percurso abordado no processo criativo é tão importante como a própria realização em si, sendo na arte a pergunta, o quê, substituída por como: como isso foi feito? Como isso produz sentido? (Rey, 2002, p.05).

A processualidade do projeto criativo da construção da obra se dá no pensamento. Etapas em que se observa possíveis soluções para a produção da obra a partir das informações que são inerentes ao artista, como por exemplo: esboços, ideias que são desenvolvidas em miniaturas, manipuladas com materiais novos, novas técnicas. No entanto estas ideias são testadas apenas em um momento posterior onde os materiais são manuseados através dos procedimentos e plasticidade necessária para transformá-los. Neste sentido cada fase finalizada provoca um momento de euforia, mas a cada passo em falso, as frustrações

provocam o início a um novo processo de buscas. Salles comenta que: “[...] a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções” (2008, p.41). Caminhos e descaminhos que são construídos e (re)construídos a partir dos acertos ou dificuldades.

São os interesses intrinsecos que conduzem o artista em direção à pesquisa que por sua vez geram ideias que motivam a criação da sua obra, o que, na verdade, é parte de todo o percurso.

O desenvolvimento deste trabalho pictórico teve como embrião a necessidade inicial de abordar sentimentos reprimidos do feminino. Neste percurso de criação e materialização foi realizada uma extensa pesquisa em artistas o que gerou subsídios para a construção de imagens e auxiliou quanto a abordagem de algumas simbologias e partes do corpo humano feminino, pela captura dos movimentos, dos gestos e da sua expressividade. O trabalho centrou-se no rosto como forma de expressão. A inclinação do rosto, o gestual, o movimento, o olhar são os elementos que revelam aspectos da nossa vida interior.

Esta construção pictórica partiu da necessidade por aprendizado o que nos levou a realizar um aprofundado trabalho de pesquisa que será abordado a seguir.

8.1.1. Conceitual

A pesquisa em artes segundo Zamboni (2001) é empreendida por artistas que tem como objetivo obter como produto final uma obra de arte, neste caso o artista constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. (Rey, 2002, p.01)

Portanto o processo de investigação deste trabalho foi indispensável para clarear o viés conceitual e propor novos olhares acerca do emprego dos elementos simbólicos. As obras se desenvolveram na medida em que, a construção do pensamento acerca do assunto fosse sendo delineado pela pesquisa, e assim essas descobertas pudessem determinar possibilidades a serem percorridas. Essa pesquisa acolhe a sua forma sensível. A investigação é o primeiro suporte disponível das sensações que carregam ideias ou formas em estado germinal.

Esses documentos agem como “reservas poéticas” que podem oferecer possibilidades (...) (Salles, 1998, p.62).

A pesquisa circulou em diferentes momentos numa revisão bibliográfica, documental e iconográfica, que recolheu e analisou alguns conceitos da contemporaneidade e suas manifestações.

Assim à medida em que se desenvolvia a pesquisa, se ampliava a capacidade de êxito pois que é necessária uma abordagem definida alinhada às necessidades intrínsecas. Para isso é necessária uma estratégia capaz de organizar a título do projeto os conceitos suscetíveis para antecipar a obra artística.

Com isso se recolheu e analisou alguns conceitos da contemporaneidade e suas manifestações através de algumas artistas já conhecidas como Louise de Bourgeois e Frida Kahlo, que pudemos aprofundar os conhecimentos já anteriormente adquiridos e de outras artistas que surgiam para iluminar e direcionar o caminho de construção deste trabalho pictórico. Para além disso, a arte como um canal de superação e de catarse aliados ao autoconhecimeto se torna uma ferramenta de transmutação das dores e medos proporcionando melhores condições ao viver feminino.

> Através da arte temos como que uma visão do mundo de nossos sentimentos, temos formas que os permitem “ver de fora” a inefável dimensão de nosso sentir. O que uma obra de arte nos exprime, o que ela nos permite é contemplar os sentimentos por meio de formas que guardam uma relação de analogia com eles. (...) Em essência, o que ocorre numa experiência estética é que nossos sentimentos são tocados, são despertados pelas formas do objeto e então vibram, dando-nos a conhecer a nós mesmos (Duarte Jr., 2003, p.43).

Foi de fundamental importância verificar como todos esses assuntos convergiam e foram abordados na obra das artistas de que tratamos aqui. Estas artistas possuem em suas linguagens elos com o trabalho desenvolvido. Esta

ligação se faz pelo uso de elementos podem ser conceituais, visuais, espaciais, materiais, atmosféricos ou simplesmente a forma como o corpo humano feminino é abordado por elas, seja pela sua posição e espaço que ocupa ou pela subjetividade da sua expressão que se traduz na dualidade de força e fraqueza que representa.

Como já mencionamos o embrião deste trabalho é o feminino, suas dores, lutas e vitórias, porém não se buscava desenvolver um trabalho pictórico contaminado por estas dores, mas sim a transformação e a força que pode advir desse sofrimento. Cada uma dessas artistas contribuiu para a construção conceitual do feminino, o que reforçou a força do feminino dentro de uma construção em um universo de beleza e prazer, percebendo que o desenvolvimento do trabalho deveria seguir por uma linha de construção sutil deste feminino.

As artistas têm um trabalho intensamente relacionado às suas vidas. As obras, em sua grande maioria são autobiográficas e apresentam um teor catártico muito intenso como é o caso de Louise Bougeois e Frida Kahlo. Em Marina Abromovic vemos uma força interior grandiosa que irradia beleza pelo uso do próprio corpo da artista. Em Ligia Clark o corpo é abordado meio para vivenciar o agora o momento com a busca pelo autoconhecimento que é o elemento quase que principal de sua obra. Em Juliana Notari vemos a irreverência da mulher brasileira representada pela simbologia da vagina que dualmente é transformada em ferida pela artista. Em Fracesca Woodman e Pipilotti Rist vemos a beleza do corpo e dos sentidos serem explorados. Todos estes conhecimentos serviram para vislumbrar uma nova possibilidade de construção de uma linguagem de expressão do feminino não mais alicerçada na representação das dores, dos estupros e da violência, representados pelo dilaceramento dos corpos e pela cor vermelha. Cada artista serviu de espelho para a construção simbólica na pintura.

Portanto as pinturas que se seguem são experimentos que tiveram como berço momentos de vida. Vida do feminino. São vivências que ficaram entranhadas e sufocadas. Sentimentos e emoções que foram contidos, reprimidos, esquecidos. Esquecidos? Sobrevivência que clama, pede por alento, conforto, calma. Sobrevivência que ressurge da força. São sensações que pairam, latejam, não

puderam ser ressignificadas. De um transitório que ficou guardado no escuro, precisando ser olhado, revisitado, acolhido. Ao emergir do profundo, um grito é presença. O choro necessário. Transmutação. Catarse. Metamorfose do Eu, de você, do nós, do feminino. Força e renascimento.

Nas telas a impressão subjetiva de sentimentos de momentos vividos de uma história que continua a ser escrita. Na figura I a impotência pela imposição da palavra / presença dos outros: o sufocamento, exibida na exposição no mês de fevereiro de 2020 no MAP – Museu de Belas Artes da Faculdade do Porto – Portugal. Nas figuras II a V a catarse se fez presente: libertação. Na figura VII atravessam dúvidas na busca por si mesma: desconstrução e (re) construção. Nas Figuras VIII à IX beleza e apatia no rosto, no modo de viver. Na figura X a maternidade e o profissional são desafiadores de serem conciliados: dualidade.

No trabalho pictórico desenvolvido com o intuito de construir um lugar de passagem que bebe em uma atmosfera de transição e de superação, desenvolvendo a figura feminina imersa nesse lugar de (re) nascimento. De encontro a esta necessidade utilizamos, inicialmente o azul, que por ser considerada uma cor espiritual imprime a aquosidade e fluidez necessária a esta metáfora. O ambiente azul favorece a sensação de serenidade relacionada ao momento posterior da superação. É um ambiente sutil, mas muito pessoal. O azul também representa o universo masculino então nos apropriamos desta simbologia para mostra poder. Posteriormente adotamos o preto e os acinzentados. A força e imponência do preto associadas ao dourado trazem a força e beleza do feminino, em contraponto temos os acinzentados com a transparência da aquarela que desmancham e escorrem na tela representando os lugares de passagem já abordados.

As pinturas desenvolvidas são ao final de tudo imagens. A imagem é questionadora e traz à tona emoções e sentimentos que por vezes estão adormecidos que nos compelem a reflexões.

Na opinião de Joly “é falsa a oposição entre imagem/linguagem, uma vez que a linguagem não só participa na construção da mensagem visual, mas transmite-a,

completando a mesmo, numa circularidade simultaneamente reflexiva e criadora" (Joly, 2007, pg. 25). Para além disso Aristóteles dizia que a imagem é eficaz pelo próprio prazer que proporciona, atingindo por si só um dos objetivos pretendidos com a obra desenvolvida.

8.1.2. Técnico

Na abordagem técnica se utilizou de vários materiais e tintas. Dentre as tintas: óleo, acrílica, aquarela e artesanais. Dentre os materiais: carvão, purpurina, pastel seco e a óleo.

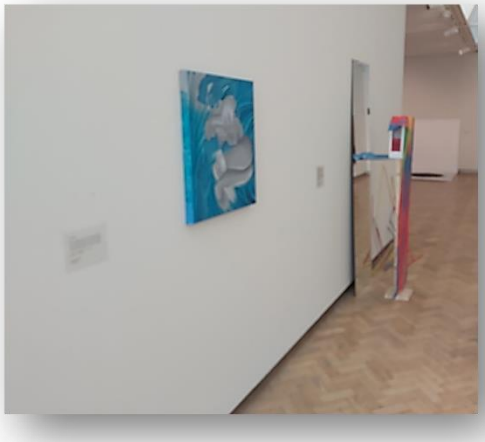
O Processo das telas desenvolvidas na cor azul à exceção da figura I foi trabalhada exclusivamente em tinta à óleo sobre tela, as demais foram executadas na lona. Usamos como base uma tinta acrílica, posteriormente o gesso aplicado por pinceladas com aderência de pedacinhos de papel. Com a tinta a óleo e o carvão usamos da gestualidade para o surgimento das manchas e a formação da figura e das camadas do fundo. As telas posteriores (Figuras VI a X) foram desenvolvidas em tela com aplicação de camadas de gesso e base acrílica para a aplicação das tintas aquarela e acrílica.

Sempre trabalhando com o corpo ou o rosto feminino a busca inicial por desconstruir com leveza a figura, inserindo-a em uma atmosfera de transmutação e fluida. Posteriormente buscamos reconstruir a figura feminina e focamos por explorar mais os olhos. Trabalhando o olhar que procura o espectador e o interroga, além de trabalhar de maneira sutil o escorrido da tinta que representa a desconstrução e (re)construção.

No campo prático a exploração de materiais e suportes foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. A busca por materiais novos se deu para uma melhor adequação na exploração do suporte para receber a tinta que não somente foi enriquecedor como proporcionou uma textura mais pessoal. O aprofundamento da técnica da tinta à óleo permitiu com que a sua versatilidade como uma tinta de

secagem lenta resultasse na transparência necessária para a criação das atmosferas na tela.

8.1.3. Trabalho prático



Exposição da Obra no Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto



Figura I - Catarse. Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 70 x 60 cm. 2020. Fonte: Acervo pessoal



Figura II - Transcendência. Técnica: tinta óleo e carvão. Dimensões 21x29,7 cm.
Fonte: Acervo Pessoal



Figura II - Empowerment. Técnica: tinta óleo e carvão. Dimensões 21x29,7 cm.
Fonte: Acervo Pessoal



Figura IV - Imersão. Técnica: tinta óleo e carvão sobre tela. Dimensões 21x29,7 cm.
Fonte: Acervo Pessoal



Figura V - Véus Técnica: tinta óleo, tinta acrílica e carvão. Dimensões 50x70 cm.
Fonte: Acervo Pessoal



Figura VII - Sem título. Técnica: Aquarela e tinta a óleo sobre tela. Dimensões: 80x1.50. 2021.
Fonte: Acervo Pessoal



Figura VIII - Imersão. Técnica: Acrílica, aquarela e labirinto sobre tela. Dimensões: 80x80cm. 2021
Fonte: Acervo Pessoal.



Figura IX - Sem título. Técnica: Acrílica e aquarela sobre tela. 2021. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura X - Sem título. Técnica: Acrílica e aquarela sobre tela. 2021. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura XI - Sem título. Técnica: Acrílica e aquarela sobre tela. 2021. Fonte: Acervo Pessoal.

9. APÊNDICE

9.1. ENTREVISTA COM A ARTISTA JULIANA NOTARI

1. Por que a Usina de Arte encomendou este trabalho e qual é o significado do trabalho?

Usina de Arte é um projeto de requalificação de um antigo engenho de açúcar no município de Água Preta, em Pernambuco. Entre seus programas estão residências artísticas: o convite a artistas para desenvolver obras para o local, considerando sua paisagem, sua história e outros aspectos contextuais.

Desde 2015 a Usina de Arte desenvolveu um programa de residência em parceria com o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, localizado em Recife, capital de Pernambuco. Foi dentro deste projeto, a partir do convite do Museu, que desenvolvi o *Diva*. Fui a primeira artista plástica a participar do programa de convênio, que agora está em sua 2ª edição. Entretanto, já existiam obras de artistas femininas no acervo do parque artístico/botânico.

A partir deste objeto aparentemente tão aleatório, comecei a problematizar várias feridas. Assim, em 2003, a performance intitulada *Dra. Diva*. Nela, usei o escopo e um martelo para abrir fendas na parede até sucumbir ao cansaço. Em seguida, cobri os buracos recém feitos com sangue de boi e inseri a especulação ginecológica que havia adquirido anteriormente nas fissuras, transformando a parede do espaço de exposição no que eu considerava ser um corpo feminino escaneado. Essa mesma inspiração me leva de volta em 2012, quando realizei a intervenção urbana "Spalt me", que consistia em colar as faces externas das paredes e paredes dos edifícios, ficcionalizando a presença de uma grande fenda de matéria orgânica, como se esses espaços fossem corpos vivos. "Spalt me" desdobrou-se em uma série de intervenções e projetos urbanos em cidades como Aix-en-Provence, Amsterdã, Veneza e Berlim (2009). Portanto, meu último trabalho, *Diva*, que gerou muita controvérsia, é uma continuação destas investigações, mas agora abre uma brecha em uma escala monumental no meio da natureza. É uma intervenção não numa paisagem idílica ou num ecossistema intocado, mas num solo manchado pela monocultura do açúcar e seus traumas sociais as terras da antiga Usina Santa Terezinha, hoje transformadas em Usina de Arte. Neste contexto, para mim, *a Diva* é, acima de tudo, uma ferida. *A diva* mede 33 metros de comprimento por 16 metros de largura e 6 metros de profundidade. É, portanto, a maior das feridas que eu já abri. A mancha do trabalho naquelas terras é, como sabemos, "infinitamente pequena diante dos traumas da escravidão, do trabalho precário, do ecocídio e de outras violências nas quais aquela fábrica, como outras propriedades privadas originárias da colonialidade, está historicamente estruturada", como descrito em um texto recentemente escrito sobre o trabalho.

2. Você está surpreso que o trabalho artístico tenha se tornado um foco de controvérsia política? O que você tem a dizer para o direito que se ofende com a *Diva*?

Sim, eu fiquei surpresa. Mesmo sabendo que é um trabalho impactante, não imaginava que uma de suas reações fosse o ódio, nem que eles tomassem a proporção que tomavam nas redes. De qualquer forma, acho que estas respostas são, de alguma forma, coerentes com a ferida que deixei aberta no chão. Diva, ao que parece, não é apenas uma ferida, mas também dói.

Uma das feridas abertas que *Diva* coloca o dedo é sem dúvida a misoginia que surge do patriarcalismo estruturante na sociedade brasileira e que tem sido constantemente reforçada pelos discursos de ódio do Presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, um representante da extrema-direita. Suas idéias, comportamentos e, principalmente, suas políticas têm apoiado a parte da população que compartilha desses mesmos valores machistas, que acabaram adquirindo uma espécie de "legitimidade" e se expressaram cinicamente, distribuindo aí ódio e discriminação, atacando diretamente o gênero dissidente, atacando a diversidade étnico-racial do país e aprofundando as desigualdades de classe. O fascismo que toma conta de parte do Brasil é o que motiva os ataques em massa à *Diva* nas redes sociais.

3. Por que você acha que as formas fálicas são aceitáveis na arquitetura, mas a vagina permanece tabu? Deveria haver mais imagens vaginais na arte e na arquitetura?

Historicamente tomada como um sinal de mulheres, a vulva há milênios tem sido atacada, anulada e subjugada pelo patriarcado. A demonização desta genitália é um reflexo de toda a estrutura violenta e sexista à qual corpos não masculinos (sejam cis ou trans) são submetidos e até mesmo corpos cujo desempenho masculino não coincide com uma certa imagem hegemônica e falocêntrica da masculinidade.

Enquanto a vulva, o sangue menstrual ou o cu, por exemplo, são transformados em tabu, por outro lado temos a consagração do falo, tomado como um símbolo de vitória, coragem, força, poder. A totemização dos genitais masculinos às custas dos outros é certamente um processo que produz desigualdades simbólicas e deve ser enfrentado.

Entretanto, acredito que a solução não seria ter mais ou menos imagens vaginais nas artes ou na arquitetura. Talvez seja mais interessante nos perguntarmos, de outro ponto de vista, por que temos tantos falos por aí e, principalmente, por que eles são naturalizados como norma? E devemos também nos perguntar por que formas que poderiam aludir aos falos são consideradas legítimas enquanto, por outro lado, formas que se assemelham a vulvas são atacadas?

Em Recife, por exemplo, há uma obra do artista plástico Francisco Brennand, intitulada Torre de cristal (um poste de 32m de altura, implantado no Ground Zero da cidade), que se tornou um dos cartões postais da cidade. Quem vier a Recife quer ver e fotografar a obra. Poderíamos pensar que

várias outras cidades do mundo têm outros totens, esculturas, obeliscos e até mesmo edifícios fálicos. Ninguém os incomoda ou até mesmo os reduz ao sinal de um pênis!

4. O processo de construção durou 11 meses, teve 40 mãos e gerou uma escavação de 6m de profundidade, 33m de altura e 16m de largura. Como foi essa viagem até o nascimento da escultura?

Em primeiro lugar, é necessário contextualizar o trabalho. *A Diva* está localizada no parque artístico / botânico da Usina de Arte, que é um projeto de requalificação de um antigo engenho de açúcar no município de Água Preta, em Pernambuco. Entre seus programas estão residências artísticas: o convite a artistas para desenvolver trabalhos para o local, considerando sua paisagem, sua história e outros aspectos contextuais.

Desde 2015, a Usina de Arte desenvolveu um programa de residência em parceria com o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, localizado em Recife, capital de Pernambuco. Foi dentro deste projeto, a partir do convite do Museu, que desenvolvi o *Diva*. Fui a primeira artista plástica a participar do programa, que agora está em sua 2ª edição.

O processo de residência artística começou em janeiro de 2019. No total, o processo de desenvolvimento do trabalho durou cerca de 11 meses, considerando o tempo entre a apresentação da proposta conceitual do trabalho e sua conclusão. Algumas pausas na execução foram necessárias devido à estação chuvosa e, mais recentemente, devido ao isolamento social exigindo a pandemia da covid-19.

Todo o processo de *Diva* foi bastante exaustivo, o que é normal para um trabalho de sua proporção. Mas houve mais dois momentos desafiadores que foram o início da escavação e a conclusão do processo de pintura.

A primeira porque, como explicou o engenheiro, não foi possível utilizar nenhum tipo de escavadeira nesse tipo de terreno. A máquina podia dificultar, pois não era capaz de dar a precisão necessária para a forma dos relevos. Mas, ao mesmo tempo, era muito angustiante ver os trabalhadores trabalhando por muito tempo e o modo como não saíam. Eu até insisti que era necessário usar uma máquina, mas o engenheiro insistiu que não era, mas depois chegou um momento em que eu entendi que ele realmente estava certo, quando o trabalho começou a tomar forma após três meses.

O outro momento foi na pintura. A tinta usada é uma tinta especial, com proteção solar, comumente usada em navios. Mas como este tipo de tinta / resina precisa de catalisador, foi necessário ser ágil para não deixar a tinta catalisar na pistola. Mas, no final, tudo correu bem!

Apesar disso, durante os vários meses que vivi na fábrica e com a comunidade ao redor, percebi que houve uma boa recepção para a *Diva*, mesmo que em alguns momentos, houve piadas e comentários associando a intervenção com uma vulva. Com o passar do tempo, e com o trabalho

tomando forma, as pessoas começaram a tomar uma posição diferente, entendendo a complexidade de suas dimensões como arte, como ferida, como paisagem.

5. O trabalho foi sucessivamente comparado a uma vulva, gerando críticas devido à ausência de clitóris ou lábios grandes. Por que deixar a anatomia de lado? ~

Antes de mais nada, devo dizer que *a Diva* não pode ser reduzida a uma vulva. *A Diva* é uma grande ferida. Se ela fosse apenas uma vulva, eu teria feito os grandes lábios, o clitóris. Eu não estou interessado em construir apenas uma vulva, pois ela é precisamente sua forma de ferida que torna possível abrir o campo de significados do trabalho. Esta questão é importante porque é daí que surge a acusação de que o trabalho é transfóbico, genitalista. O trabalho não centraliza o discurso sobre a questão genital, mas abre feridas históricas, coloniais, que vão além das questões de gênero. Há também uma discussão e um questionamento das feminidades, da violência contra os corpos, incluindo a da Terra.

6. Durante sua carreira, a figura da ferida aparece repetidamente em seus trabalhos. Por que se aproximar da vulva com uma ferida?

A abordagem da vulva à ferida levanta a questão da violência atribuída aos corpos de mulheres ao longo dos séculos pelo sistema patriarcal-colonial-capitalista. É necessário refletir sobre os processos de silenciamento e inferiorização que o patriarcado impõe a fim de reduzir tais corpos à mera força de trabalho, de reprodução e inferiorização. A ideologia patriarcal molda nossa maneira de pensar, sentir, perceber, desejar.
Com a *Diva*, continuei através da arte a pesquisa estética que aborda estas questões que têm sido interessantes para mim por mais de 20 anos. Tudo começou quando me deparei com especulações ginecológicas para venda em uma associação localizada na periferia de Olinda, em Pernambuco.
A partir deste objeto aparentemente tão aleatório, comecei a problematizar várias feridas. Assim, em 2003, a performance intitulada "Dra. *Diva"*. Nela, usei o escopo e um martelo para abrir fendas na parede até sucumbir ao cansaço. Em seguida, cobriu os buracos recém feitos com sangue de boi e inseriu a especulação ginecológica que havia adquirido anteriormente nas fissuras, transformando a parede do espaço de exposição no que eu considerava ser um corpo feminino escaneado.
Essa mesma inspiração me leva de volta em 2012, quando realizei a intervenção urbana "Spalt me", que consistiu em colar as faces externas das paredes e paredes dos edifícios, ficcionalizando a presença de uma grande fenda de matéria orgânica, como se esses espaços fossem corpos vivos. "Spalt me" desdobrou-se em uma série de intervenções e projetos urbanos em cidades como Aix-en-Provence, Amsterdã, Veneza e Berlim (2009).

Portanto, meu último trabalho, *Diva*, que gerou controvérsia, é uma continuação destas investigações, mas agora abre uma brecha em uma escala monumental em meio à natureza. É uma intervenção não numa paisagem idílica ou num ecossistema intocado, mas num solo manchado pela monocultura do açúcar e seus traumas sociais - as terras da antiga Usina Santa Terezinha, hoje transformadas em Usina de Arte. Neste contexto, para mim, *a Diva* é, acima de tudo, uma ferida.

A diva mede 33 metros de comprimento por 16 metros de largura e 6 metros de profundidade. É, portanto, a maior das feridas que eu já abri. A mancha do trabalho naquelas terras é, como sabemos, "infinitamente pequena diante dos traumas da escravidão, do trabalho precário, do ecocídio e de outras violências nas quais aquela planta, como outras propriedades privadas originárias da colonialidade, está historicamente estruturada", como descrito em um texto recentemente escrito sobre o trabalho.

7. O direito político foi enfurecido por uma representação explícita do corpo feminino. Pensando que metade da população tem uma vulva e que a outra metade, pelo menos, dependia de uma para nascer, por que esta figura ainda suscita tanta controvérsia?

Historicamente tomada como um sinal de mulheres, a vulva há milênios tem sido atacada, anulada e subjugada pelo patriarcado. A demonização desta genitália é um reflexo de toda a violência e sexismo estrutura à qual são submetidos corpos não masculinos (sejam cis ou trans) e até mesmo corpos cujo desempenho masculino não coincide com uma certa imagem hegemônica e falocêntrica da masculinidade.

Enquanto a vulva, o sangue menstrual ou o cu, por exemplo, são transformados em tabu, por outro lado temos a consagração do falo, tomado como um símbolo de vitória, coragem, força, poder. A totemização dos genitais masculinos às custas dos outros é certamente um processo que produz desigualdades simbólicas e deve ser enfrentado.

Portanto, acredito que para refletir sobre a controvérsia gerada, devemos nos perguntar por que temos tantos falos por aí e, principalmente, por que eles são naturalizados como norma ... E devemos nos perguntar também, de que maneira eles poderiam aludir a falos considerados legítimos enquanto, por outro lado, formas que se assemelham a vulvas são atacadas?

Em Recife, por exemplo, há uma obra do artista plástico Francisco Brennand, intitulada Torre de cristal (um poste de 32m de altura, implantado no Ground Zero da cidade), que se tornou um dos cartões postais da cidade. Quem vier a Recife quer ver e fotografar a obra. Poderíamos pensar que várias outras cidades do mundo têm outros totens,

8. Outros comentários negativos que surgiram com a viralização de seu posto de trabalho acabado foram ainda mais agressivos. No Twitter, Olavo de Carvalho disse, por exemplo, que

era necessário "enfrentá-lo com um pirocão". Você esperava esse tipo de sentimento? Isto acrescenta alguma coisa à discussão que você propõe?

Uma das feridas abertas que *Diva coloca* o dedo é sem dúvida a misoginia que surge do patriarcalismo estruturante na sociedade brasileira e que tem sido constantemente reforçada pelos discursos de ódio do Presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, um representante da extrema-direita. Suas idéias, comportamentos e, principalmente, suas políticas têm apoiado a parte da população que compartilha desses mesmos valores machistas, que acabaram adquirindo uma espécie de "legitimidade" e se expressaram cinicamente, distribuindo aí ódio e discriminação, atacando diretamente o gênero dissidente, atacando a diversidade étnico-racial do país e aprofundando as desigualdades de classe.
O fascismo que toma conta de parte do Brasil é o que motiva os ataques em massa à *Diva* nas redes sociais.

9. Por outro lado, seu trabalho conseguiu a façanha de irritar também a esquerda. Alguns comentários chamaram-na de transfóbica, genitalista. Você disse que *Diva* é uma feminista, mas como são as mulheres trans nesta história?

Creio que parte da leitura que atribui transfobia à obra vem de sua monumentalidade, pois parece reproduzir práticas falocêntricas em frente à paisagem ou ao corpo. Pela monumentalização de um sinal que alude a uma genitália, pode-se corroborar simbolicamente o apagamento e a despromoção de outras formas de sexualidade. Uma das discussões feitas pelas pessoas trans é a acusação de que esta monumentalidade da ferida / vulva reforçaria o binarismo de gênero. Entendo esta leitura, mas reforço que a monumentalidade de *Diva* se deve, sobretudo, à sua relação com a paisagem que a abriga. Quando vista em relação à dimensão de Gaya, Mãe Terra, este sistema biológico no qual vivemos e que tem sido cada vez mais violado e consumido, sua monumentalidade desaparece. Esta dimensão traumática, expressa em sua forma de ferida aberta, é a mais importante para mim. É ela que também destaca a violência imposta aos corpos das mulheres ao longo da história de nossa sociedade patriarcal / capitalista. Não sei se criar a vulva, este órgão feminino - historicamente silenciado, reprimido e violado pela sociedade patriarcal por mais de dois mil anos -, é uma forma de anular outras sexualidades. Como disse Ana Flor (@Tdetravesti no Twitter): "Não deve ser visto como um problema para as mulheres falarem de suas vulvas". Não faz sentido apontar isto como uma coisa ruim". É o direito de todas elas".
Ela está atenta ao cuidado que devemos ter ao apontar que as mulheres trans falam de sua vulva como uma transfobia. Ela também adverte que "Há uma enorme diferença entre as mulheres conscientes de seus corpos e o discurso das feministas radicais" "que é transfóbico". Quando eu disse, em meu posto, que o trabalho *Diva* "problematiza as questões de gênero a partir de uma

visão feminina do mundo", isto não significa que exista apenas uma forma de feminilidade, que acentuaria o binarismo, mas longe disso! Eu acho que o feminino é um poder amplo e que não depende do gênero para se expressar. E vou mais longe, acho que a dimensão feminina e masculina como no Tao. Estas são forças Yin e Yang que passam por nós, sejam elas: cis ou trans, assim como as forças Yin e Yang passam por não-humanos. São capacidades de uma infinidade de outras espécies, potencialidades que se espalham pelo cosmos.

Portanto, quando digo que o trabalho "problematiza as questões de gênero a partir de uma visão de mundo feminina", isto não significa de forma alguma dizer que as mulheres trans e travestis são menos mulheres ou que os homens trans são menos homens. Entendo que existe uma diversidade de feminidades e que há preocupações e problemas em torno dessas diversidades.

O que está em questão não é um discurso centrado na genitália. Concentrar-se na genitália seria anular as diferentes formas de vivenciar a sexualidade, tornando-se discursivamente empobrecedora. Antes de tudo, deve-se dizer que *a Diva* não pode ser reduzida a uma vulva: *A Diva* é uma grande ferida. Não estou interessado em construir apenas uma vulva, pois é precisamente a forma da ferida / vulva que torna possível abrir o campo de significado do trabalho.

10. Além disso, uma foto publicada por você, na qual você posa com a equipe responsável pela escavação, formada por homens negros, ficou viral nas redes, acompanhada de comentários sobre o racismo. Como você vê as marcas raciais do processo de construção da obra, e como isso se relaciona com ela?

A problematização em torno da questão racial e de classe social ocorreu a partir da crítica de uma foto publicada por mim no Facebook, que mostra o processo de construção da obra. Nela, eu, a artista, uma mulher branca, apareço em primeiro plano e os trabalhadores - em sua maioria negros - trabalham em segundo plano. A foto é um retrato de nossa sociedade brasileira. O mundo da arte, um dos campos sociais de maior elite, não é um mundo à parte da sociedade, ele também espelha a sociedade com todos os seus problemas. Embora compreenda que, como imagem, pode endossar o racismo estrutural que moldou o Brasil desde sua colonização, ela também denuncia as feridas coloniais que persistem e nos traumatizam até os dias de hoje.

Estes sintomas históricos não são apenas causados por mim, mas são responsabilidades de todos nós que deixamos que estas feridas históricas se inflamem. Feridas como a escravidão, o sexismo, o extermínio dos povos indígenas e a ditadura militar não foram tratadas e, portanto, o Brasil continua doente. Os trabalhadores da construção civil contratados pelo engenheiro para construir *Diva* são sintomas dessas feridas, são descendentes de negros escravizados, indígenas e também como a grande maioria dos trabalhadores urbanos e rurais no Brasil. Sabemos que no processo de abolição da escravidão no Brasil, não houve justiça e reparação. Os negros não tinham direito à

terra, a qualquer forma de inclusão na sociedade, foram deixados à sua sorte e formaram as favelas, as periferias.

No contexto dessa região, essa herança colonial é ainda mais explícita. A Zona da Mata Sul, com seus canaviais, engenhos de açúcar e engenhos de açúcar, pode ser vista como uma grande ferida aberta. Essas terras representam um passado colonial de muita violência, exploração e riqueza. O município de Água Preta, onde está localizada a Usina de Arte, faz fronteira com Alagoas e está próximo ao município de União dos Palmares, no estado de Alagoas.

Foi lá que o guerreiro Zumbi dos Palmares, o último líder do Quilombo dos Palmares, o maior dos quilombos do período colonial, lutou pelo fim da escravidão e pela liberdade de culto e religião. Essas terras abrigavam vários quilombos, muitos negros tiveram seu sangue derramado sobre eles. Penso que é importante que a arte através da *Diva tenha* trazido à tona estes traumas coloniais. Não tenho medo de lidar com traumas, é necessário suportar o desconforto para poder reinventar-se. Eu mesmo sou um colecionador de traumas, mas ao invés de apaziguá-los, procuro transmutá-los em poderes perturbadores através da arte.

11. Esta instalação chamou a atenção de nomes importantes no Brasil, como o cineasta Kleber Mendonça Filho e o cartunista Laerte Coutinho, mas também teve repercussão na imprensa internacional - CNN, NYT, The Guardian e muitos outros. Você esperava ter esse alcance? E o que o senhor atribui à viralização da obra?

Mesmo sabendo que é um trabalho de impacto, não imaginava que uma de suas reações fosse o ódio, nem que eles tomassem a proporção que tomavam nas redes. De qualquer forma, penso que estas respostas são, de alguma forma, coerentes com a ferida que deixei aberta no chão. *Diva*, ao que parece, não é apenas uma ferida, mas também dói.

12. Para você, o que significa hoje a existência da *Diva*, especialmente sob o governo de Jair Bolsonaro?

Penso que é importante que a arte, no caso da obra *Diva*, tenha conseguido competir com a narrativa bolonarista no início do ano, e ainda provocar reflexões e problemas de gênero, racionalidade, classe social e meio ambiente. A ferida acabou abrindo feridas históricas inflamadas, o que é uma coisa boa. Desde o início do atual governo, o campo da arte, como todos os outros, tem sofrido duros golpes. O retorno da censura foi o primeiro deles, depois veio a extinção do Ministério da Cultura e, junto com isso, a desintegração das políticas culturais, das instituições e o esvaziamento do financiamento público. Em meio a tudo isso, saber que a arte tem a capacidade de disputar narrativas e gerar perguntas, reflexões, é vital.

13. Você está feliz que *a Diva tenha* iniciado esta grande conversa? Era esse seu objetivo?

Sim. Penso que se o trabalho assumisse esta dimensão, ele cumpriria seu papel. A arte serve a este propósito, para provocar, trazer reflexões, perturbar o que habita os seres. No caso de minhas obras, elas sempre se cruzam com desejos subterrâneos, escatológicos, escatológicos. Questões que são sempre indesejáveis para o perfeito ser humano que prega em uma sociedade castradora e conservadora. O homem bom e a mulher respeitosa.

Diva de alguma forma teve a capacidade de se mobilizar ao ponto de mover grandes estruturas. O debate foi instigado e colocado em marcha. Acredito que a dimensão sagrada da vulva, além do sexual, desperta um medo primitivo deste órgão tão potente que acaba despertando um medo primitivo. A vulva há milênios tem sido atacada, anulada e subjugada pelo patriarcado. *Diva* se refere ao sangue. O sangue menstrual é também um elemento que a sociedade patriarcal e capitalista procura abolir, associando-o à sujeira e à vergonha, bem como à função única de procriação da mulher. Há uma dimensão em *Diva que* engloba a vida e a morte que valoriza o trabalho. Todos nascemos de uma vagina e todos retornaremos à terra quando morrermos. Trazer estas perguntas ao meu telespectador, impactando seu universo, é o objetivo do trabalho. É o objetivo da minha expressão como artista.