

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS II – FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES**

ISABELE LINHARES

**PROJETO V E A ANÁLISE DO FEMINISMO ESTÉTICO
NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS**

CURITIBA - PR

2021

ISABELE LINHARES

**PROJETO V E A ANÁLISE DOS FEMINISMOS ESTÉTICOS
NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes no Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Artes
Orientador: Prof. Dr. José Eliézer Mikosz

CURITIBA - PR
2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Linhares, Isabele

Projeto V a análise do feminismo estético nas Artes
Visuais contemporâneas. / Isabele Linhares, 2021.
119f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG
Artes)

Orientador: Prof^o Dr^o José Eliézer Mikosz

1. Arte. 2. Escultura. 3. Gênero. 4. Feminismo
5. *Sheela-na-gig*. I. T. II. Universidade Estadual do
Paraná.

CDD: 792

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATA nº 04/2021 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

No dia 12 de Abril de 2021, às 18h30 horas, através de chamada de vídeo pelo aplicativo Google Meet devido às medidas de isolamento social, pela pandemia da COVID-19, às recomendações para evitar aglomerações, bem como às determinações dos órgãos competentes e ainda à Resolução 001 e 002/2020 REITORIA/UNESPAR, e demais normativas referentes à pandemia do COVID-19, realizou-se o Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado **Projeto V e a Análise do Feminismo Estético nas Artes Visuais Contemporâneas** da mestrandia **Isabele Linhares**, que contou com a presença das professoras/doutoras/as Luciana Martha Silveira (UTFPR), Marcos Camargo (Unespar/FAP) e José Eliézer Mikosz (Unespar-FAP – Orientador) como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela Aprovação dos resultados parciais da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.



Prof. Dr. (UNESPAR) – orientador



Profa. Dra. (UTFPR)



Prof. Dr. (UNESPAR)

DEDICATÓRIA

Dedico este estudo para a minha mãe e à força Feminina presente em todos os corpos. Também o dedico para as minhas irmãs pela colaboração nos passos importantes da vida e aos meus dois filhos, apoiadores e impulsionadores de todas as minhas melhores ações.

AGRADECIMENTOS

Sou grata a todos os professores que participaram do meu trajeto acadêmico e especialmente ao Professor Doutor José Eliézer Mikosz, meu caro orientador. Obrigada por compartilhar comigo a sua sabedoria e experiência.

Por que comigo nunca estás sozinha,
Mulher profunda, muito mais que o abismo,
Onde viçam as fontes do passado
Mais te aproximas mais te afundas
Na ravina das preexistências.
(Yvan Goll, Multiple Femme).

RESUMO

LINHARES, Isabele. Projeto V e a análise dos feminismos estéticos nas artes visuais contemporâneas. Dissertação - UNESPAR, Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2021.

Esta dissertação é uma continuidade ao Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Escultura da EMBAP, defendido e aprovado em 2015, intitulado “Projeto V” onde se ampliou a análise para elementos estéticos do Feminino na tessitura histórica de representações artísticas do corpo feminino e da contemporaneidade. Desta maneira, aprofundou-se a compreensão dos elementos que abordam a temática da poética artística da autora. O estudo conduz a um questionamento conceitual acerca dos feminismos estéticos também presentes na arte contemporânea a partir da década de 1960 até a atualidade. Considerando-se as diversas influências sociais, culturais, políticas, étnicas e históricas, estabeleceu-se um fio condutor que ao levar a discussão acerca da expressão artística e suas relações com o problema de sexo, gênero e subjetividades femininas nos dias atuais, termina por apontar possíveis caminhos para a análise, compreensão e recepção de obras artísticas que versam sobre a narrativa do Feminino. Esta análise pretende dar destaque às representações do corpo feminino em sua nudez, especialmente às áreas conectadas à sexualidade, como a genitália. Tratando das poéticas artísticas do passado e do presente a partir das pistas que o valor simbólico do feminino pode prover, a presente dissertação procura abrir o debate sobre uma persistente e relevante estética feminista na história e na arte em direção às futuras expressões do pensamento artístico sobre as questões de gênero e subjetividades femininas.

Palavras-chave: Arte. Escultura. Gênero. Feminismo. *Sheela-na-gig*.

ABSTRACT

LINHARES, Isabele. Project V and the analysis of aesthetic feminisms in contemporary visual arts. Dissertation - UNESPAR, Faculty of Arts of Paraná, Curitiba, 2021.

This dissertation is a continuation of the Conclusion Work for the Bachelor of Sculpture Course at EMBAP, defended and approved in 2015, entitled "Project V", expanding the analysis for aesthetic elements of the Feminine in the historical fabric of artistic representations of the female body and in contemporaneity. Thus, deepening the understanding of the elements that address the theme of this author's artistic poetics, this study leads to a conceptual questioning about aesthetic feminisms also present in contemporary art since the 1960s. Considering the diverse social, cultural influences, political, ethnic and historical, a guiding thread is created which, by leading the discussion about artistic expression and its relations with the problem of sex, gender and female subjectivities today, ends up pointing out possible paths for the analysis, understanding and reception of artistic works that deal with the narrative of the Feminine. This analysis intends to highlight the representations of the female body in its nudity, especially the areas connected to sexuality, such as genitals. Treating the artistic poetics of the past and the present from the clues that the symbolic value of the feminine can provide, the present dissertation seeks to open the debate about a persistent and relevant feminist aesthetic in history and art towards future expressions of artistic thought about the Female.

Keywords: Art. Sculpture. Gender. Feminism. *Sheela-na-gig*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – REGISTRO DO PROCESSO: AUTO-MODELAGEM	17
FIGURA 2 – REGISTRO DO PROCESSO: APLICAÇÃO DE MATERIAIS	19
FIGURA 3 – REGISTRO DO PROCESSO: DESMODELAGEM	20
FIGURA 4 – REGISTRO DO PROCESSO: MOLDE EM NEGATIVO	21
FIGURA 5 – REGISTRO DO PROCESSO: MOLDE EM POSITIVO	22
FIGURA 6 – PEÇAS – MOLDE EM GESSO	23
FIGURA 7 – PEÇAS EM RESINA CRISTAL	24
FIGURA 8 – PROJETO V EM COLETIVO VULVAS	25
FIGURA 9 – REGISTRO DO PROCESSO	26
FIGURA 10 – REGISTRO DE AUTO MOLDAGEM	26
FIGURA 11 – RODA DE CONVERSA SOBRE O FEMININO	27
FIGURA 12 – MOSTRA PROJETO V em lançamento de livro UFPR	33
FIGURA 13 – MOSTRA PROJETO V em lançamento de livro Livraria da Vila	34
FIGURA 14 – CARTAZ DA EXPOSIÇÃO Coletivo Vulvas Bicletaria Cultural	34
FIGURA 15 – <i>SHEELA-NA-GIG</i> (sec. XII) <i>British Museum of London</i>	54
FIGURA 16 – <i>SHEELA-NA-GIG</i> (sec. XII) Mísula da Igreja de <i>Kilpeck</i>	55
FIGURA 17 – <i>SHEELA-NA-GIG</i> na Irlanda	56
FIGURA 18 – <i>SHEELA-NA-GIG</i> no Reino Unido	56
FIGURA 19 – GIOTTO, Natividade, sec.XIII, afresco	60
FIGURA 20 – GRUNEWALD, Matthias “Crucificação” (detalhe) (1515)	61
FIGURA 21 – HULSIUS, Levinus Xilogravura (1612)	64
FIGURA 22 – SOJOURNER TRUTH (1851)	66
FIGURA 23 – BOURGEOIS, Louise <i>Child Abuse</i> (1982)	72
FIGURA 24 – CHICAGO, Judy. <i>The Dinner Party</i> (1974-79)	73
FIGURA 25 – MACHADO, Christina. <i>Obra-viva</i> (2015)	76
FIGURA 26 – BORTOLINI, Rosana. <i>Série Sagrado e Profano</i> (2011)	77
FIGURA 27 – ATALANTA, Hilde. <i>A Celebration of Vulva Diversity</i> (2019)	77
FIGURA 28 – MENDIETA, Ana. <i>Série Silueta</i> (1973-1980)	78
FIGURA 29 – TOSTES, Celeida. <i>Sem título</i> (1980)	79
FIGURA 30 – PHALLE, Niki de Saint. <i>O Parto Rosa</i> (1964)	80
FIGURA 31 – KAHLO, Frida. <i>Árvore da Esperança, Mantém-te firme</i> (1946)	81
FIGURA 32 – GOLDIN, Nan. <i>One Month after being battered</i> (1984)	82

FIGURA 33 – CALLE, Sophie. <i>Prenez Soin de Vous</i> , Fotografia 52ª Bienal de Veneza (2007).....	83
FIGURA 34 – ABRAMOVIC, Marina. Marina & ULAY. <i>Rest energy</i> (1980)	84
FIGURA 35 – EDELSON, Mary Beth. <i>Some living american women artists / Last supper</i> (1971).....	91
FIGURA 36 – EDELSON, Mary Beth. A Morte do Patriarcado. A Lição de Anatomia de A.I.R (1976).....	92
FIGURA 37 – KRUEGER, Barbra. <i>Your Body is a Battleground</i> (1974).....	95
FIGURA 38 – CARTAZ DA MOSTRA – Arte em Questão: Anos 70 (2007).....	103
FIGURA 39 – PÁGINA INTERNA/CATÁLOGO – Arte em Questão: Anos 70 (2007)	103
FIGURA 40 – MAURER, Dora. Fotografia – exposição artevida (2014)	105

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	O Projeto V: uma poética autoral – processo criativo	13
1.1.1	O Procedimento de moldagem	18
1.1.2	Fundações conceituais iniciais do Projeto V	27
1.1.3	Projeto V e Recepção	32
1.1.4	Impressões de participantes do Projeto V	35
1.1.5	Aplicação da Metodologia	41
1.1.6	Justificativa do referencial teórico	43
2	TESSITURA HISTÓRICA DAS REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO	46
2.1	Corpo e o Feminismo	46
2.1.1	O Feminismo Histórico	49
2.1.2	Representações escultóricas do corpo feminino na história	50
2.1.3	Sheela-na-gig: a estética do Feminismo Ancestral	54
2.1.4	Feminino histórico medieval	57
2.1.5	O olhar que coloniza o corpo	62
3	FEMINISMOS ESTÉTICOS E DIÁLOGOS NO SÉC. XX	69
3.1	Poéticas visuais do feminismo no séc. XX.	69
3.1.1	As poéticas visuais pós-60	87
3.1.2	Que mulheres são essas?	90
3.1.3	Feminismos contemporâneos no Brasil e América Latina	96
3.1.4	Conexões latino-americanas: união e visibilidade	99
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

INTRODUÇÃO

A presente dissertação é o aprofundamento do Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Escultura da EMBAP defendido e aprovado em 2015, intitulado “*Projeto V*”. A análise sobre os elementos estéticos do Feminino na tessitura histórica das representações artísticas do corpo feminino foi ampliada e estendida até a contemporaneidade. Desta maneira, a compreensão dos elementos que abordam a temática da poética artística autoral pôde neste estágio da pesquisa, conduzir ao questionamento e ao estudo conceitual acerca da perspectiva que os feminismos estéticos presentes na arte contemporânea, a partir da década de 1960 até a atualidade, proveem. Considera-se neste estudo as diversas influências sociais, culturais, políticas, étnicas e históricas da arquitetura de um pensamento que nos conduza à discussão acerca da expressão artística e suas relações com o problema do sexo, gênero e subjetividades femininas nos dias atuais e que seja capaz de apontar possíveis caminhos para a análise iconográfica e iconológica, visando uma maior compreensão das obras artísticas contemporâneas que versam sobre a narrativa do Feminino. Esta análise pretende dar destaque às representações do corpo feminino em sua nudez, especialmente às áreas conectadas culturalmente à sexualidade, como a genitália. As subjetividades femininas neste texto encontram respaldo no discurso teórico feminista para promover paralelamente discussões no campo sociológico, por causa da pertinente relevância da atualização dessas discussões que envolvem as tecnologias de dominação refletidas também no campo da arte.

A partir de 2015, em meio a um movimento interno de indagações pessoais como artista e autora, surgiu uma ideia que se transformou em projeto de pesquisa de graduação o “*Projeto V*”, antes mesmo da conclusão do curso superior de Escultura na UNESPAR-EMBAP em Curitiba. Acredito que um posicionamento artístico é uma maneira de assumir uma atitude diante do mundo. Em um oceano de possibilidades, torna-se necessário o direcionamento do foco da atenção sobre os conceitos pontuais e referentes aos objetivos desta pesquisa que muitas vezes competem à filosofia, sociologia, história, psicanálise e antropologia. Entretanto, não pretendo neste estágio do estudo dissecá-los em profundidade, pois os conceitos pontuais destes campos serão gradualmente apresentados ao longo da dissertação. Tais conceitos operam no sentido de esclarecer e aprimorar o entendimento das questões referentes à poética

autoral *Projeto V*, à historicidade das representações do feminino e à fundamentação teórica de ambos.

Acredito que teoria e prática se interpenetram e desencadeiam questionamentos importantes no desenvolvimento do pensar e do fazer artístico. Dessa fusão que percebo como natural, a metodologia construcionista acolhe a pesquisa baseada em artes (PBA) e permeia especialmente a primeira parte deste trabalho ao apresentar o projeto poético autoral logo no primeiro capítulo. A tessitura histórica das representações do corpo feminino no segundo capítulo abrange os conceitos assimilados do campo antropológico vinculado à arte e insere uma abordagem sociológica com a finalidade de alcançar uma maior compreensão dos contextos culturais de onde os objetos listados e analisados emergem. Absorvemos aqui análises iconográficas e iconológicas, a partir do material bibliográfico e documental que obedece a conceitos de análise de imagens em série e não individualmente. Isso nos possibilita a construção de um tecido histórico que nos permite a atualização da discussão sobre a ideia do Feminino e suas subjetividades refletidas no campo da arte. É justamente sobre esta “atualização” dos feminismos estéticos refratada no campo da arte contemporânea em poéticas visuais de mulheres artistas que o terceiro capítulo trata. Como acontece ao longo de todo esse estudo, o viés sociológico se faz presente na maioria das seções deste capítulo e traz a elucidação característica das teorias que explicam o feminismo como meio do pensar as transformações no pensamento crítico-inventivo.

Devido ao imenso volume teórico espalhado pelo mundo, inclusive no Brasil, sobre o feminismo e a questão de gênero, o presente alinhamento conceitual com estas áreas não será capaz de suprir as prováveis omissões nos apontamentos da teoria feminista que eventualmente possam surgir ao longo deste estudo. O mesmo pode ser considerado com relação tanto à tessitura histórica das representações artísticas do corpo feminino, como às poéticas visuais contemporâneas da estética “feminina”. Ambas constituiriam um grande volume de referências pertinentes a nossa pesquisa e impraticáveis de serem estudadas com a profundidade que mereceriam. Assim, nossa proposta é de apresentar exemplos e referências artísticas que dialogam com a experiência promovida pelo projeto poético visual “*Projeto V*”.

Exponho ao término deste estágio de pesquisa de mestrado, um pensamento crítico e artístico que possa instaurar ainda mais os questionamentos acerca das armadilhas identitárias que ainda nos assombram em nossas criações e fruições da

arte e nos instigam a perguntar: quem são os indivíduos sexuais que começam a se construir ou qual será (se houver) o valor simbólico atribuído a esses seres emergentes? Discuto e proponho, por ora, uma inventividade sensorial e vivencial que se entenda parcialmente e que é possível perceber muito mais do que outrora, multifacetada e expandida: o grupo das “mulheres”. Um pensar-agir corporificado de uma antiga e persistente construção sociocultural, de sexo, classe, etnia e gênero que caminha a passos largos rumo a uma transmutação humanista.

Concluo, considerando o feminismo um eixo fundamental tanto para as fundações da estética artística autoral aqui analisada como uma maneira de compreender melhor os componentes como o devir-mulher e as subjetividades femininas. Trago a possibilidade de compreender através da estética feminista a genitália feminina representada no *Projeto V*, como um ícone reorganizador ou propulsor de um pensamento mais abrangente sobre as subjetividades de corpos colonizados histórica e culturalmente. Por meio de percepções alcançadas como autora e pesquisadora acerca da estética simbólica-feminista do *Projeto V*, absorvo continuamente o impulso bem-vindo das observações críticas sobre esta temática, enquanto sigo em frente na construção deste projeto poético acerca dos questionamentos de gênero e suas múltiplas possibilidades não condicionadas.

1.1 O Projeto V: uma poética autoral – processo criativo

As forças poéticas e políticas que possuem as produções artísticas contemporâneas, para a pesquisadora Sueli Rolnik (2009, p. 100), são capazes de nos alcançar e tocar a partir de seu potencial de transformação das subjetividades e das relações humanas. Os processos criativos costumam engendrar estéticas da existência, configuradas muitas vezes em poéticas visuais, que dialogam com experiências e percursos pessoais de elaboração de ideias e expressão. Ao adentrarmos o terreno da estética feminista na arte, incluso no contexto latino-americano, assim como em outros contextos socioculturais, percebemos novos padrões de pensamento crítico-inventivo para a questão de gênero e das subjetividades femininas. Para as artistas sul-americanas, não é possível evitar a resposta a uma vasta gama de condições institucionalizadas que gera as mais variadas expressões particulares ou individuais. O *Projeto V* é um projeto poético inserido no Brasil, criado por uma cidadã brasileira e pertencente a um dos muitos

patamares da classe média, portanto responde a toda uma situação sociocultural específica, diferente da estadunidense ou europeia por exemplo. Nem todas as poéticas visuais latino-americanas ou de outros locais podem ser rotuladas de autobiográficas ou declaradas ações políticas, mas é inegável que as marcas de vivências pessoais em muitas poéticas visuais contemporâneas determinem direções nos processos criativos e se mostrem quase sempre conjugadas à problemática cultural coletiva. O *Projeto V* apresentado a seguir certamente assume as inferências culturais e temporais do coletivo e provavelmente nos revela muito dos traços vivenciais de âmbito privado, aspectos que nos auxiliam a compreender melhor os processos criativos diversos onde os feminismos estéticos se apresentam. A pesquisadora Luana Tvardoskas aponta que:

A arte contemporânea pode ser mais bem compreendida na intersecção com as estéticas da existência, ao evidenciar espaços de liberdade e de resistência às normas que podem ser criados a partir da imaginação. Há uma impactante atuação política nessas recentes produções que, nas rupturas promovidas com os padrões culturais, contestam a hierarquização dos gêneros, ousam caminhos novos para tratar o desejo e reelaboram o passado brasileiro de modo contundente. (TVARDOSKAS, 2003, p. 71).

Estabelecer um processo criativo para um projeto poético é uma estratégia estética inventiva que traz à tona pouco a pouco os traços de uma subjetividade que luta para ter voz. Esta motivação e esta pressão interna desencadeadora da criação torna a estratégia de criação além de estética e inventiva também crítica. Quando pensamos na subjetividade feminina, não importando o motivo de aflorar ou o estado em que se encontra reiteradamente, torna-se matéria para uma transfiguração com potencial transformador. Margareth Rago, (2006, p. 101-118) ao alinhar os escritos de Foucault às produções feministas contemporâneas, esclarece que:

[...] para além da profunda crítica ao sujeito, destacando-se as formas de sujeição de que fala Foucault, especialmente ao trabalhar a noção de “corpos dóceis” produzidos pelas disciplinas no mundo urbano industrial, sua busca por outros modos históricos de constituição de si – as estéticas da existência do mundo greco-romano -, suscitou inúmeras perguntas pelas novas possibilidades de construção da subjetividade feminina, ou mesmo das identidades de gênero. (RAGO, 2006, p.105).

Aliada a essa perspectiva de Foucault¹, que dialoga com o nosso propósito de protagonizar o processo criativo deste projeto poético autoral, pretendemos contribuir com a compreensão de quem acessa esse estudo, esclarecendo sobre a elaboração de uma expressão que também se mostra participativa em direção à coletividade quando abarca as subjetividades femininas oriundas das participantes do projeto. Em nossa visão criativa, são estas mesmas “subjetividades” que eclodem da relação que nutrimos com nossas vulvas, com nosso corpo feminino. Traduzimos em um movimento estético, as sutilezas de histórias pessoais das colaboradoras voluntárias, pertinentes a sua “corporeidade”, se aplicarmos o termo usado por Jean Luc Nancy.

O *Projeto V* é um projeto poético que não nega a sexualidade dos corpos e valendo-se do desnudamento (físico-emocional) das participantes, as coloca em sintonia com esta mesma corporeidade que pode instigar inúmeras reflexões, posicionamentos e percepções. Em outras palavras, para essa poética artística não importa tanto a análise da relação em si pré-existente entre mulher e sua área sensível - a vulva, o que nos interessa mais é o processo de abertura para uma realidade sexuada que pode dar vasão a uma relação mais consciente e lúcida com o valor simbólico do seu próprio corpo para cada participante e espectadores.

Nancy comenta em sua escrita impressionante a questão de corpos sexuados afirmando que:

[...] os corpos são sexuados. Não existe corpo unissex como hoje se diz de certas peças de roupa. Ao contrário, um corpo é por toda parte também um sexo: assim os seios, um membro, uma vulva, os testículos, os ovários, as características ósseas, morfológicas, fisiológicas, um tipo de cromossoma. O corpo é sexuado em essência. Esta essência é determinada como a essência de uma relação com a outra essência. O corpo é assim determinado como essencialmente relação, ou em relação. O corpo é relacionado com o corpo do outro sexo. Nessa relação, trata-se da sua corporeidade à medida que ela toca pelo sexo em seu limite: ela goza, quer dizer, o corpo é sacudido fora de si mesmo. Cada uma de suas zonas, gozando por si mesma, emite no fim o mesmo clarão [...] (NANCY, 2012, p.57).

A disponibilidade das colaboradoras do projeto em viver a experiência da “relação” consigo mesmas, com seu corpo feminino, com sua diferença em relação ao outro, através de um processo experiencial artístico, amplifica a voz conceitual que

¹ Foucault, em seus últimos textos, percebeu na Antiguidade Clássica uma tradição que intensificava as relações consigo através das “técnicas de si”, como a escrita de si, a meditação, alimentação ou as relações de afeto. FOUCAULT, Michel *História da Sexualidade Graal*, 1985.

fortalece os pilares dessa poética visual: a multiplicidade não hegemônica do Feminino.

Os moldes realizados em gesso neste processo criativo se configuram em peças acabadas posteriormente e engendram em sua materialidade uma experiência de relação entre a artista e as participantes do projeto. Este momento de encontro tem revelado um desejo comum: a descoberta da própria subjetividade feminina. Este “descobrir-se” passou e tem passado por diversas fases de aproximação; simpatia pela proposição, curiosidade, abertura e receptividade ao ineditismo da experiência, coragem, confiança na artista e a realização propriamente dita.

Algumas destas mulheres, até o momento mais de trinta, além de participarem do projeto e autorizarem a inserção de seus moldes nos eventos expositivos de forma “anônima”, encomendaram a realização de cópias em gesso ou em outros materiais de seus moldes. O movimento do desejo em manter o molde, aplica-se à materialidade do projeto e demonstra a valoração dada por elas ao processo de criação de “sua peça”, o registro físico de sua “parte” como contribuição poética. Esse dado em si e o anonimato, levanta um elemento conceitual do projeto que transita pela discussão sobre parcialidade e totalidade. Participar de um propósito onde se doa a impressão de parte de seu corpo para compor um tipo de coalizão de multiplicidades femininas pode ser visto como uma maneira de discutir através da citada “corporeidade” as nossas subjetividades individuais e coletivas atreladas à questão de gênero auto atribuído.

Algumas participantes preferiram participar apenas do processo criativo sem levar para si a cópia do registro escultórico, unicamente movidas pela pura experiência do desnudamento no processo de moldagem. Outras colaboradoras optaram por encomendar uma cópia em gesso ou resina após a experiência no processo. Em ambos os casos, a exposição das cópias de “suas vulvas”, por ocasião das mostras públicas do projeto sempre foram de forma anônima. Este anonimato destaca nesta criação um traço de impessoalidade que na perspectiva autoral, auxilia na conectividade entre as participantes quanto ao conceito de “coalizão” do feminino e da parcialidade que compõem o coletivo das vulvas.

A partir do encontro entre participante e autora, quando a colaboradora traz para o processo o seu desnudamento e abertura para a discussão dos pontos conceituais supracitados, há também toda uma busca de atitude corporal que se coaduna com a realização dos moldes. Posições corporais que precisam ser mantidas

por alguns minutos e que são estáveis para aplicação dos materiais necessários à moldagem. Esta testagem de posições físicas, feitas em conjunto para o corpo de cada participante, nos inspira a pensar em uma certa *performatividade* deste processo criativo. Participante e artista empreendem uma ação conjunta valendo-se da alteridade intrínseca à experiência: uma ação processual artística sobre o desnudamento físico da participante onde a artista sugere e a participante experimenta e também sugere novas posições corporais.

Se até o presente momento comentamos sobre nosso processo criativo como passível de engendrar numa camada mais profunda uma potencial reflexão sobre si, desde sua corporeidade para além dos constructos pré-existentes de sexo e gênero. Converte-se para nós um processo-desempenho que subliminarmente pode remeter à ideia de se estar livre a agir e conceber o seu próprio corpo sexuado. Esta característica se fortalece com a inclusão dos registros fotográficos das participações no processo como nas experimentações com auto moldagem como mostra a Figura 1.

FIGURA 1 – REGISTRO DO PROCESSO AUTOMODELAGEM PROJETO V



FOTOGRAFIA: LUIZA KONS

FONTE: ACERVO PESSOAL

De 2016 a 2018 recebi participantes de corpo feminino de nascença. Posteriormente, em uma chamada para nova temporada de moldes em 2019 houve interesse de grupos de pessoas de corpos transgêneros em participar do projeto. Embora estas participações não se efetivarem até este momento, percebo que serão de grande valia para o desenvolvimento, expansão e materialização do conceito-base

desta pesquisa quando se realizarem². O interesse de pessoas transgêneros em participar do *Projeto V* reflete o potencial desta poética visual em expandir a discussão sobre outro de seus pilares conceituais, a *performatividade* de gênero. A partir dessa reflexão o Feminino ganhará novas percepções que serão demonstradas mais adiante.

O molde em gesso resultante da interação criativa entre participantes e artista apresenta características performáticas. No início desta pesquisa eram percebidos pela artista como “fotografias tridimensionais” das vulvas. De fato, a área central das esculturas produzidas, expõem de forma realista a textura, linhas e morfologia aparentes da vulva. Cada unidade em gesso pode ser vista como um molde em “positivo” onde é trabalhado após a cura do material e é também esculpido nas bordas. Novas linhas e volumes circundam a “impressão” centralizada de cada peça e terminam por destacar a expressão realista da vulva ali registrada tridimensionalmente.

1.1.1 O procedimento de moldagem

Após a participante chegar ao atelier disposta a realizar o molde de sua vulva, é sugerido pela artista que ela passe uma camada de hidratante sobre a área do corpo que receberá a aplicação direta do material de moldagem. Esta hidratação serve como proteção para a pele e também evita que eventuais pelos púbicos grudem no material e sejam repuxados nesta fase. Algumas participantes optam por se despirm completamente durante o processo para evitar que o material escorra até a roupa o que às vezes pode acontecer. Outras se despem apenas da cintura para baixo. O desnudamento não é apenas físico. As participantes se valem da confiança na artista, da identificação com o projeto, da coragem no enfrentamento de sua corporeidade e principalmente com a relação subjetiva que nutrem com suas respectivas vulvas. A artista costuma sugerir uma posição confortável para o primeiro molde, pois em geral, cada participante realiza dois moldes por sessão para obtermos mais opções e assegurarmos a realização de pelo menos um molde no caso de algum imprevisto

² Há alguns relatos acerca de “insegurança” e “não estarem prontas”, ao desmarcarmos o horário para processo de moldagem. A mesma atitude de hesitação frente ao comparecimento à moldagem por algumas mulheres, ocorreu na época da primeira chamada aberta para moldes em 2016.

surgir durante o processo. Segue-se a aplicação de um material pastoso, não-tóxico, diretamente sobre a área da vulva e imediações. É necessário que a participante permaneça imóvel durante o tempo da aplicação do material e também durante o tempo de “cura”, quando o material endurece e imprime as linhas, texturas e volumes da área em que foi aplicado (Figura 2).

FIGURA 2 – REGISTRO DO PROCESSO: APLICAÇÃO DE MATERIAIS PROJETO V



FOTOGRAFIA: LUIZA KONS

FONTE: ACERVO PESSOAL

Após a cura do material são aplicadas camadas de ataduras engessadas e umedecidas sobre o alginato, formando uma capa de gesso e tecido para que o molde se acomode. Após a capa de gesso passar por um breve período de elevação da temperatura e posteriormente por um período de esfriamento, o molde estará pronto para a manipulação e será retirado cuidadosamente (Figura 3).

FIGURA 3 – REGISTRO DO PROCESSO: DESMOLDAGEM PROJETO V



FOTOGRAFIA: LUIZA KONS

FONTE: ACERVO PESSOAL

Posteriormente à realização do(s) molde(s) no máximo num período de 72 horas devido à fragilidade e possível ressecamento do alginato, é necessária a preparação dos moldes da primeira fase forjados em “negativo” (Figura 4).

FIGURA 4: REGISTRO DO PROCESSO – MODE EM NEGATIVO PROJETO V



FOTOGRAFIA: LUIZA KONS

FONTE: ACERVO PESSOAL

Logo, as extremidades, arestas e orifícios eventuais são fechados com massa plástica e contentores para que o gesso líquido possa ser vertido sem vazar. Nesse estágio da preparação do molde em negativo para a futura realização do molde em “positivo” (Figura 5), a peça-molde ficará maciça possibilitando sua desmoldagem e acabamento. A própria preparação do molde delineia a singularidade e o diferencia dos outros moldes.

FIGURA 5 – REGISTRO DO PROCESSO: MOLDE EM POSITIVO PROJETO V



FOTOGRAFIA: ISABELE LINHARES

FONTE: ACERVO PESSOAL

Nenhuma peça-molde (Figura 6) é igual às outras, mesmo aquelas da mesma participante, pois todas recebem finalizações diferenciadas especialmente nas bordas e arestas onde são cuidadosamente esculpidas após a cura do gesso.

FIGURA 6 – PEÇAS-MOLDE EM GESSO PROJETO V



FOTOGRAFIA: LUIZA KONS

FONTE: ACERVO PESSOAL

As peças-molde finalizadas recebem camadas de impermeabilização em verniz, pois devido à característica altamente porosa do material são absorvidas rapidamente. Este procedimento evita que as regiões onde as camadas são aplicadas absorvam umidade e se deteriorem com o passar do tempo. Além disso, as protege do aparecimento de fungos. Por causar um tom amarelado na peça branca de gesso, aplicamos a impermeabilização especialmente na região onde a vulva está “impressa”. Por isso, se torna necessária a manutenção das peças de tempos em tempos lixando as superfícies delicadamente e mantendo-as sempre em lugar seco e bem embaladas. A região da vulva previamente impermeabilizada é limpa e polida com pano umedecido.

Algumas participantes demonstraram interesse em adquirir uma cópia de sua peça-molde. Como sugestão a artista disponibilizou uma peça realizada especialmente num material mais durável do que o gesso: a resina cristal. (Figura 7).

FIGURA 7 – PEÇAS EM RESINA CRISTAL PROJETO V



FOTOGRAFIA: ISABELE LINHARES

FONTE: ACERVO PESSOAL

No início do desenvolvimento deste projeto poético, foram realizadas experimentações a partir das peças-molde maciças também em argila cerâmica e parafina. Aquelas em argila cerâmica fizeram parte da mostra expositiva: *Coletivo Vulvas*, (Figura 8) em 2019.

FIGURA 8 – PROJETO V EM COLETIVO VULVAS. CURITIBA 2018



FOTOGRAFIA: ISABELE LINHARES

FONTE: ACERVO PESSOAL

Foi também em 2019 que os registros fotográficos (Figura 9 e 10) do processo criativo foram apresentados conjuntamente com as peças-molde nos locais onde sua instalação era mais adequada.

FIGURA 9 – REGISTRO DO PROCESSO – PROJETO V



FOTOGRAFIA: LUIZA KONS

FONTE: ACERVO PESSOAL

FIGURA 10 – REGISTRO DE AUTO-MOLDAGEM PROJETO V



FOTOGRAFIA: LUIZA KONS

FONTE: ACERVO PESSOAL

Em alguns eventos expositivos dos quais esse projeto participou, apenas as peças-molde foram levadas e acompanhadas eventualmente da fala da artista e roda de conversa (Figura 11).

FIGURA 11 – RODA DE CONVERSA SOBRE O FEMININO PROJETO V UNILIVRE
CURITIBA, 2018



FOTOGRAFIA: ISABELE LINHARES
FONTE: ACERVO PESSOAL

1.1.2 Fundações conceituais iniciais do Projeto V

Desde o início do processo de criação (2016) deste projeto poético autoral, o pensamento de Judith Butler (2003) filósofa e professora de literatura comparada se faz presente na fundamentação teórica da poética do Projeto V. O questionamento da autora quanto ao essencialismo identitário e sobre a ideia de performatividade de gênero, fornece pistas referentes às motivações que me levaram a produzir esteticamente a genitália feminina dentro deste processo de criação. Por que representar escultoricamente uma área sensível do corpo feminino como resultante de um projeto artístico participativo? Que “mulheres” são estas e do que elas fazem parte? Denise Riley (1988), também comentada por Butler, estabelece a questão “*Am I That Name*”. Trata-se de uma pergunta gerada pelos múltiplos significados do nome.

“Para Riley, se alguém é uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é”.

Esta poética autoral parte de uma narrativa complexa, repleta de reflexos e subjetividades inerentes. O projeto poético em questão não se resume a uma simples e direta moldagem de vulvas movida pelo desejo das participantes em realizá-las em peças escultóricas. Nem tampouco procura se configurar em uma ação artística monolítica que leva as colaboradoras do projeto a compreender “finalmente” o famigerado Feminino. A ideia do Feminino não pode ser definitivamente categorizada como algo imutável e absoluto, principalmente com relação as suas atribuições comportamentais e funcionais nos indivíduos.

Acredito que estudar o feminino e traduzi-lo esteticamente na arte é uma experiência que absorve diversos atravessamentos sociais, culturais, históricos e simbólicos. Esta narrativa não pode ser abarcada em sua relevância sem se manter aberta a gama de inferências e mutabilidade do pensamento humano frente às construções conceituais, principalmente de sexo e gênero.

O *Projeto V* desde seu embasamento trata em uma de suas camadas de operar em uma ação plástica e processual, a livre expressão do sujeito³. Uma “expressão” assim como sugere o termo, talvez uma resposta contrária à “pressão” social, histórica, política, estratégica e continuada sobre as escolhas particulares e verdades pessoais. Pressão esta muitas vezes escondida na memória remota de indivíduos e de povos que fazem parte de um terreno fantasmático pelo olhar da psicanálise bastante potente: o inconsciente. Adler aponta que “poderemos procurar e encontrar um padrão de procedimento de um homem no inconsciente. Na vida consciente apenas poderemos encontrar um reflexo, um negativo desse padrão” (ADLER, 1967, p. 103). A camada do “inconsciente,” vista por Jung como tendência compensatória e também citada por Freud e Adler⁴, torna-se um campo importante das relações da pessoa no mundo com suas percepções do próprio corpo, com seu desejo e construções culturais que absorve. Jung (1971) distingue o inconsciente pessoal do

³ na falta de termo mais neutro e adequado e menos masculinista, aplicamos aqui ora sujeito, ora indivíduo ou ser.

⁴ Adler, entretanto, refuta o determinismo histórico de Freud, sobre as experiências que durante o início da infância determinam a personalidade. Para Adler os humanos são mais motivados por suas expectativas em relação ao futuro do que pelas experiências do passado.

inconsciente impessoal ou suprapessoal, o qual nomeia de inconsciente coletivo porque segundo o autor este último é:

[...] desligado do inconsciente pessoal por ser totalmente universal; e também porque seus conteúdos podem ser encontrados em toda parte, o que obviamente não é o caso dos conteúdos pessoais. O inconsciente pessoal contém lembranças perdidas, reprimidas (propositalmente esquecidas), evocações dolorosas, percepções que, por assim dizer, não ultrapassaram o limiar da consciência (subliminais), isto é, percepções dos sentidos que por falta de intensidade não atingiram a consciência e conteúdos que ainda não amadureceram para a consciência. (JUNG, 1917, p.59).

Esta é uma realidade que inevitavelmente se faz presente nas profundezas do oceano da consciência e que naturalmente emerge de múltiplas maneiras muito bem explanadas pela psicanálise.

Como a psique e a matéria estão encerradas em um só e mesmo mundo, e, além disso, se acham permanentemente em contato entre si, e em última análise, se assentam em fatores transcendentais e irrepresentáveis, há não só a possibilidade, mas até mesmo uma certa probabilidade de que a matéria e a psique sejam dois aspectos diferentes de uma só e mesma coisa. Os fenômenos da sincronicidade, ao que me parece, apontam nessa direção. (JUNG, 1917, p. 220).

O ponto em que matéria e psique se encontram como demonstrou Jung (1917) pode ser visto como dois aspectos ou dimensões de uma mesma realidade. Embora as percepções do corpo e do desnudamento propulsoras da representação de áreas sensíveis como a genitália possam operar muitas vezes como estratégias políticas, históricas e sociais, carregam também um notável significado simbólico assim como Reis (2002, p.44) o relaciona à percepção do corpo e nomeia a sua via simbólica de “uma dimensão estruturante da consciência”. Importante lembrar que a inserção das afirmações supracitadas referentes à visão sobre o inconsciente, psique e via simbólica do corpo, servem aqui como dados pontuais acerca das subjetividades e concepção artística e conceitual da poética autoral (Projeto V) apresentada. Não é nosso objetivo o aprofundamento na via psicanalítica sobre os referidos temas. Entretanto, mesmo sabendo da complexidade que o estudo da origem consciencial das construções simbólicas de sexo e gênero e do reflexo destas questões no campo da arte, que por natureza se mostra simbólico, seguiremos um pouco mais no curso deste pensamento fenomênico. A temática do feminino assume variadas formas discursivas e se apresenta nesse campo de diversas formas de maneira persistente era após era em uma narrativa que se repete com diferentes roupagens.

As grandes narrativas pré-modernas, a exemplo da ideia do sagrado, dos “papéis” sociais atribuídos aos corpos sexuados e do conceito de “raça”, entram em conflito com os conceitos e lutas da modernidade como a equidade e igualdade entre os indivíduos, novas formas de relação com o próprio corpo e com o corpo do outro, entre público e privado, entre o cidadão e o estado, o feminino e o masculino, entre tantas outras narrativas. O compreender simbólico pode nos mostrar raízes profundas de um fenômeno bastante explorado por Lacan⁵ que afirma, “somos compulsão de repetição”. O autor aponta:

[...] do lado do que está recalcado, do lado do inconsciente, não há nenhuma resistência, só há uma tendência para se repetir. [...]. A linha de clivagem não passa entre o inconsciente e o consciente, mas entre, por um lado, algo que é recalcado e só tende a repetir-se, quer dizer a palavra que insiste esta modulação inconsciente de que vos falo, e algo que se lhe opõe, por outro lado, e que está organizado de uma outra forma, que é o eu. [...] vereis que o eu, está rigorosamente situado como sendo da ordem do imaginário. (LACAN, 1954 -1955, p.369).

O fato é que o embate entre forças opostas nunca deixou de existir e responde às transformações profundas em nossa concepção de ética da existência e das nossas noções de “eu”, de “real e imaginário”, todas elas bastante dissecadas pela psicanálise”. Rudolf Bernet (2016, p.12) explica “o que o Eu defende ao resistir, ao recalcar e ao repetir, é ao fim e ao cabo sempre o seu prazer narcísico ou imaginário ameaçado”. Assim, ao nos alinharmos à visão simbólica a qual nos conduz ao estudo da mente humana tendemos a repetir no micro e no macro universo tanto as vivências traumáticas quanto aquelas de unificação da vida atreladas a um campo fantasmático. A razão deste impulso de pulsão, ou seja, de repetirmos narrativas atos e até mesmo palavras e seus significantes, é certamente matéria para uma investigação mais precisa, mas nos reservaremos aqui à medida de nos determos apenas aquilo que nos sugere a ideia de repetição da narrativa do Feminino e atualizações ao longo da tessitura histórica. A historiadora e pesquisadora Luana S. Tvadorskas nos lembra de que ao pensarmos a construção da subjetividade feminina, alguns traços comuns

⁵ Lacan distingue, no entanto, duas formas diferentes de repetição. Aplica a distinção entre uma repetição reparadora, que permite a simbolização de uma vivência penosa, e uma repetição estéril e destruidora, conectada à pulsão de morte, defendida por Freud. (BERNET, 2016).

podem ser detectados especialmente em algumas artistas brasileiras⁶ as quais transitam por regiões fronteiriças da poética e do *ethos*⁷:

Pensando a construção da subjetividade feminina, elas discutem e produzem críticas feministas atuais, impulsionando nomadismos identitários e provocando riso perante categorias fixas e hierárquicas [...] parecemos não poder prescindir, hoje, de relações mais libertárias consigo e, conseqüentemente, da formulação de críticas às “verdades proclamadas”. No campo do pensamento feminista, esse desafio e insurreição contra os regimes estabelecidos têm um frescor indispensável.
(TVARDOSKAS, 2013, p.328).

O contexto muitas vezes controverso de “potência” do feminino, como entidade exclusiva e pertencente a um corpo polarizado tem em sua sujeição histórica e social à coalizão masculinista, a matéria dos constructos de sexo e gênero sendo estabelecidos. Entre vislumbres históricos e contrastes sócio políticos relacionados à liberdade do corpo cada vez mais frequentes em poéticas visuais que versam sobre as subjetividades femininas, o *Projeto V* também possibilita enquanto experiência autoral, o aprimoramento de nossa compreensão no terreno da análise conceitual sobre a necessidade de expressão artística referente às percepções do desnudamento do corpo feminino e ao valor simbólico de suas áreas sensíveis em variadas poéticas com enfoques alinhados a uma mesma narrativa: o ser feminino. Esta proposição se configura em uma forma de reflexão sobre a ideia de “ser” em um corpo, com suas especificidades e performatividades. Busca ainda promover uma espécie de fissura quase filosófica, por onde elementos propulsores de uma percepção menos tendenciosa acerca das “diferenças” sexuadas possam transpassar. Talvez esta poética enquanto análise crítica possa se tornar um convite entre tantos que arte nos faz e tem feito, a uma re-conceitualização ou ao menos a um mergulho mais profundo na questão: do que se trata esse “Feminino” representado repetidas vezes na arte? E como essa narrativa se atualiza na contemporaneidade?

1.1.3 Projeto V e Recepção

⁶ Tvardoskas aponta especialmente Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino.

⁷ Ethos é uma palavra de origem grega, que significa "caráter moral". É usada para descrever o conjunto de hábitos ou crenças que definem uma comunidade ou nação. No âmbito da sociologia e antropologia, o ethos são os costumes e os traços comportamentais que distinguem um povo. Fonte: <http://significados.com.br/ethos>

Ao longo dos quatro anos de trajetória e dos eventos expositivos nos quais o *Projeto V* esteve presente, a recepção deste trabalho assumiu variados contornos. As peças em gesso que levamos a público mais recentemente (2018-2019) e que foram obtidas como resultados da participação das mulheres colaboradoras do projeto estavam acompanhadas do registro fotográfico do processo criativo. A fotógrafa e jornalista Luiza Kons fotografou algumas das sessões de moldagem realizadas com as colaboradoras entre 2018 e 2019.

Nos eventos expositivos iniciais (2016), as peças eram protagonistas do projeto sem qualquer explanação preliminar ou mediação a não ser o título do projeto. As impressões do público em geral quando em contato com a obra, em um primeiro momento, geralmente eram de estranhamento e curiosidade. A montagem das primeiras mostras expositivas costumava inserir iluminação especial com focos de luz negra sobre as peças impermeabilizadas e banhadas em tinta invisível, expostas sobre a parede em sala escura. Foi desta forma que concebemos nossa primeira mostra individual do *Projeto V* no início de 2016. Esta iluminação em especial, destacava intensa e unicamente as 20 peças que ficavam fixas como esculturas de parede em uma espécie de “friso” ornamental de vulvas. Este formato de montagem estimulava a aproximação física do público e eventualmente o toque dos espectadores sobre as peças permitido pela artista. Provavelmente o público sentia o impulso para a aproximação devido à percepção alterada do espaço da sala ocasionada pela iluminação, combinada com a substância fluorescente aplicada sobre as peças-molde, que destacava os objetos. Relatos de espectadores desta ocasião nos trouxeram dados interessantes sobre o projeto. “Dois espectadores expressaram suas percepções dizendo que as peças lhes pareciam lugares geográficos como colinas e ‘icebergs”.

Em outras exposições do projeto e com outros formatos expositivos em Curitiba como na Universidade Livre do Meio Ambiente (UNILIVRE), Departamento de Arquitetura da UFPR (Figura 12), Livraria da Vila (Figura 13), galeria de arte da Bicletaria Cultural (Figura 14), Conselho de Psicologia de Curitiba, a recepção da obra foi de forma diversa. Quando o projeto foi exposto na Universidade Livre do Meio Ambiente (2018) houve uma mediação acerca do tema através de uma roda de conversa sobre o Feminino conduzida pela escritora, arquiteta e professora da UFPR, Andrea Berriel acerca do lançamento de seu livro “Mulheres que Plantam a Lua”. A

recepção das peças nesta ocasião foi bastante positiva e muitas mulheres se mostraram interessadas em participar do projeto posteriormente.

FIGURA 12 – MOSTRA PROJETO V lançamento do livro *Mulheres que plantam a Lua* de Andrea Berriel UFPR – Departamento de Arquitetura, Centro Politécnico, 2018.



FOTOGRAFIA: KENJI

FONTE: ACERVO PESSOAL

Uma explanação acerca do tema “Feminino” também aconteceu na exposição no Departamento de Arquitetura da UFPR. Novamente o evento estimulou o interesse na participação do projeto de mais mulheres presentes durante a exposição do *Projeto V* realizada em conjunto com o lançamento do livro de Andrea Berriel em outro evento posterior na Livraria da Vila em Curitiba. Nesta ocasião não houve mediação e a recepção das obras foi peculiar. As pessoas demonstraram bastante curiosidade com relação às peças expostas enquanto tentavam, suponho, com base em algumas conversas que tive com o público, conectar algum significado com o livro de Berriel que trata da temática do feminino. Porém, nunca houve conexão intencional e explícita entre os dois trabalhos. Neste evento uma mediação posterior foi realizada e todos os impressos que disponibilizei e que brevemente discorriam sobre o *Projeto V* foram levados pelo público.

FIGURA 13 – MOSTRA PROJETO V lançamento do livro *Mulheres que plantam a Lua* de Andrea Berriel, Livraria da Vila Curitiba, 2018.



FOTOGRAFIA: KENJI
 FONTE: ACERVO PESSOAL

FIGURA 14 – CARTAZ DA EXPOSIÇÃO: COLETIVO VULVAS, BICICLETARIA CULTURAL, 2018.



FOTOGRAFIA: ISABELE LINHARES
 FONTE: ACERVO PESSOAL

1.1.4 Impressões de Participantes do Projeto V

Mais de trinta mulheres entraram em contato com o processo de criação e tiveram seus moldes realizados e expostos em mostras de forma anônima desde 2016. Algumas participantes autorizaram a inserção das fotografias com sua imagem nas exposições e também na divulgação de outras formas como parte do projeto. As participantes tiveram seus moldes de vulva realizados em gesso. Uma parte das mulheres encomendou cópias em resina. Os moldes em gesso foram levados a público em eventos coletivos.

Segue uma pequena amostra de depoimentos sobre algumas participações de mulheres no *Projeto V*.

Andréa Berriel Mercadante Stinghen – participante do *Projeto V*

Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR Artista visual

7/09/2020

“Antes da Isa [Isabele Linhares] modelar a minha vulva, porque a vagina é a parte interna, o canal vaginal e tudo mais”. E ela modelou a parte que fica exposta, a vulva. Antes desse dia, com exceção de um ou outra vez em que espiei com um espelhinho, não havia de fato observado essa parte do meu corpo, minha vulva, minha perereca, minha boceta. E mesmo o espelhinho ou uma foto, são imagens distantes, reflexos, simulacros e não a coisa em si.

Estávamos no início de 2018, um ano que havia começado para mim com duas cirurgias, diagnóstico de câncer de ovário e tudo isso em meio à responsabilidade de lançar em breve um romance ao qual havia me dedicado nos últimos quatro anos, o “Mulheres que plantam a Lua”, que fala da complexa e paradoxal relação de uma mulher com seu sangue menstrual. Eu precisava dar um tempo, mas o livro fazia parte de um projeto cultural, recebeu incentivo, por eu isso tinha prazos a cumprir.

Quem me apresentou para a Isa foi a Mariana Bonadio, uma amiga arquiteta egressa do curso de Arquitetura e Urbanismo na UFPR, onde sou professora desde 2000. A Mari estava dando aulas no DAU, e a gente se encontrava bastante e acabamos descobrindo, no meio de 2017, que ambas tínhamos feito experiências artísticas usando nosso sangue menstrual. Ela me mostrou as fotos que ela tirava mostrando a cor e quantidade de sangue que oscilava durante o ciclo, que eram lindas e acabou me ajudando a fazer na época uma revisão de conceito do livro antes mesmo

de eu descobrir que estava doente. Daí, quando ela me contou do trabalho da Isa, combinamos de nos encontrar e a Isa estava recrutando mulheres que tivessem interesse me servir de modelo para o Projeto V, e eu me ofereci para participar do projeto, o que acabou se realizando só depois das minhas cirurgias.

Naquela tarde, que eu não sei se estava realmente fria, uma vez que eu estava com um pouco de febre, cheguei ao apartamento da Isa e fiquei muito à vontade desde o início. Nos deitamos no chão e Isa modelou primeiro a Mariana e, na sequência, modelou meu corpo. Lembro-me de seus gestos trabalhando as tiras de bandagens, o material plástico, o mesmo que dentistas usam para modelar o formato das arcadas dentárias para aparelhos. Lembro-me de sua entrega ao trabalho, o olhar perscrutando o material, o domínio da técnica. Um fazer que me lembrou os sons de uma olaria, não de uma grande olaria, mas uma pequena olaria, onde uma oleira modela um pote de barro num torno, umedecendo-o com panos constantemente torcidos sobre a água de uma bacia. E “essa tarde repleta de sons e reflexos, ela fez o molde da minha vulva”.

Fabíola Kaminski Treuk – participante do *Projeto V*

Psicóloga especialista em psicologia Analítica e Processo Criativo, Gineterapeuta, especialista em Criatividade Feminina e Sexualidade, professora titular no programa de pós-graduação das Faculdades Integradas Espírita, idealizadora do projeto Vagina Criativa, que tem como base a reconexão de forma positiva com o corpo, sexualidade, criatividade e espiritualidade e integra nos indivíduos aspectos das potências femininas e masculinas.

7/01/2021

“Participar do Projeto V da Isabele Linhares me motivou muito! Foi um convite que veio de encontro ao trabalho que realizo com mulheres sobre o resgate e despertar da própria força, criatividade e capacidade. Ao longo da história humana os aspectos femininos foram sendo subjugados ou colocados com menos valia em detrimento dos aspectos masculinos.

O feminino e nós mulheres éramos representantes do centro norteador de vida, Tellus Mater. O corpo feminino que antes era visto como sagrado, foi perdendo sua sacralidade e tornando-se subjugado. A Mãe Terra e nós mulheres fomos sendo destituídas de decisão, autonomia e liberdade. Há 5000 anos acabou formando-se o germe das religiões monoteístas que a princípio uniam os princípios femininos e

masculinos. No entanto, os aspectos patriarcais e masculinos foram sendo valorizados, resultando no afastamento de quem somos formando um olhar misógino e separado. O corpo tornou-se lugar do pecado, diferente do que era nas antigas religiões que guardavam o princípio feminino, e possuíam conhecimentos ancestrais empoderadores.

Fazer o molde da vulva é ter de encarar tudo isto. Ao mesmo tempo um sentimento de estar subvertendo, rompendo com a ordem vigente. Mas que ordem esta?! Ao fazer o molde de minha vulva e encarar ela. É poder olhar pra algo que socialmente se quer manter escondido ou sem nosso saber. E quando não está escondido é extremamente julgado como promíscuo, indecente, sujo, feio e outros conceitos que denigrem condição feminina. É então quando eu retiro de mim estereótipos que me afastam de me ver de fato. Vou de encontro e reencontro aquilo que sou de fato. Reconhecer o corpo, suas nuances, seu poder. Nós mulheres éramos a *Tellus Mater*, Sagrada. Nossos significados ancestrais remetem a Potência Criativa e Divina. Caverna, gruta, germinar, nascente, semente que brota, terra que germina, florescer, ovo que se abre, mulher, conceber e dar a “luz”. Todas estas imagens estavam associadas juntas. Nós mulheres éramos representantes. O corpo e sua simbologia sagrada com a natureza, de portal sagrado da vida foram se originando outras palavras e conceitos como dar a “luz”, e conceber para consciência, criatividade, sabedoria e sacerdotisa.

Fazer o molde e encará-lo possibilita a conexão de mim mesma, meu corpo, minha sexualidade, e a aquilo que transcende nossa humanidade, o sagrado, a espiritualidade feminina. A espiritualidade feminina não possui o mesmo caminho que a espiritualidade atual masculina que nos foi ensinada. Necessitamos passar pelo corpo, ele é empoderador. Ele nos reconecta, ele nos traz conhecimento, nos faz aprender a domar os impulsos e a construir e direcionar a vontade, o discernimento. Diferente do olhar masculino que se desconectou do feminino que sexualiza sem perceber o sagrado no corpo ou o coloca como pecado.

Reconectar a nós, mulheres, as potências criativas espirituais, conhecidas como princípio feminino e masculino em nós. Que transcende o olhar de gênero torna-se tarefa premente. Pois nos faz encarar a responsabilidade sobre nós mesmas. A liberdade caminha de mãos dadas com a responsabilidade. Sem responsabilidade real não há liberdade e sim nos perdemos.

Resgatar esse corpo tão sábio e sagrado. O corpo feminino podendo nós próprias nos olharmos, um ato verdadeiro de reflexão, conexão. Livrar se, e destituir se de amarras e julgamentos. Ser inteira. Lembrar que é livre, senhora, dona de si mesma, nos coloca como responsáveis não só individualmente, mas coletivamente. Formando gerações com um olhar mais integrado de si e do outro. Passo a ser representante da vida e sei transmitir o conhecimento sobre isto com a devida importância.

Este encontro foi um convite a olhar meu corpo, me reconhecer em outras perspectivas. Me olhar e ser olhada! Refletindo, questionando e me colocando em outros focos, em que me vejo diferente do que é apresentado socialmente sobre este corpo. Passo a ser "Senhora dona de mim mesma!" Isto é ser virgem de fato em psicologia, não deixar de ser quem se é para agradar ao outro, ou não se destituir da responsabilidade de Ser. É tomar as rédeas do corpo, de si e de sua Vida! Agradeço "imensamente Isabele".

Joema Carvalho – público do *Projeto V*

Engenheira florestal, doutora, perita, consultora ambiental, escritora. Autora do livro *Luas & Hormônios* e colunistas do *Facetubes* e do *Observatório de Comunicação Institucional - OCI*.

18/11/2020

"A exposição fez-me passar por uma tomada de consciência de que me dou bem, gosto e acho bonita a minha vagina. Feliz em saber que é uma parte do meu corpo que tenho carinho. Não apenas em relação à vagina, mas somos de um modo geral, desconectados do próprio corpo, cérebros ambulantes e neuróticos. Nós pouco percebemos as nossas partes conectadas em um mesmo corpo. A exposição é um processo de acolhimento e sensibilização pessoal, da sexualidade criativa que faz expandir as realizações".

Andresa Carneiro – participante do *Projeto V*

Gineterapeuta, Taróloga, Terapeuta Polaridade Sistêmica, Apometria Xamânica, Professora do Sagrado Feminino.

11/01/2021

"Ouvi falar do *Projeto V* e achei um barato. O meu namorado da época não curtiu nem um pouco e me fez prometer que não haveria identificação, e eu: - Claro

que não! Chegado o dia marcado, uma sexta-feira de lua cheia e quente, um perfeito dia de Afrodite. A experiência com a Isabele foi ótima, estava uma noite quente, as conversas muito agradáveis, a sessão de fotos eu curti muito, achei uma experiência e tanto esculpir esta parte do meu corpo que me dá tanto prazer. Mas o surpreendentemente foi ver o resultado exposto. Apesar de achar que conheço o meu corpo, eu não identifiquei a minha vulva. Incrível como cada uma tem a sua personalidade única e... quantas diferenças! Ter a minha vulva materializada foi uma experiência única. Amei!”.

Luiza Kons - fotógrafa colaboradora do *Projeto V*

Jornalista

11/01/2021

“São perguntas dentro de perguntas. A resposta é um estágio. O meio entre uma dúvida e outra. E outra vez, o caminho. E se por sorte ou intuição, me agarrar a um detalhe, e fazer dele uma nova curva? Um giro prazeroso e tumultuado? Entre socos: respiros e pontinhos de lucidez.

Eu estava ali, sentada, no banco alto, ao lado da mesa de desenho, e a luz por entre a janela me banhou, me acariciou quente, em abraço. Me abri, em pétala, e as palavras lhe surgiram doces por entre os lábios. Hoje, entendo que foi um desses casos de amizade à primeira vista. Fui ali, por entre pretextos de trabalho conhecer o teu processo. Na época, não usaria esse termo. Nem tinha, ao certo, que talvez as minhas coisas pudessem flunar num sentido de arte. Você me mostrou as vulvas, petrificadas, medusas de um proibido inventado. Sinuosas, curvilíneas, me lembraram das cavidades da lua. Nosso corpo. Dançou por entre elas. Por que estranhas? Por que guardadas como entranhas? Escondidas como que erradas? Por que apenas sexuais? E não nossas? O que tem te proibido e errado com ela? Vulvas, vaginas, e só, e tanto mais.

Por entre elas: montamos uma exposição. Nos colidimos com outras mulheres, com outros processos de criação. Discordamos e nos metamorfoseamos. Foi a curiosidade de saber como eram as vulvas de outras mulheres que me levou até você. Como elas são? Como são os tamanhos? Quando vamos tocar nesse assunto sem medo?

O alginato se misturando na bacia, as suas mãos esticadas para colocar as luvas, o material de branco a ser converter em rosa, o cheiro amentolado no ar. Eu

queria entender cada detalhe do processo, chegava a pensar “será que algum dia vou entender?”. Quase que me escapa: não é a técnica. A técnica é a superfície, a materialização de algo que transcende: não é a vulva em si. A cada par de pernas que se abria, em partículas de uma massa gelada por sobre a derme e os pelos: eram cada uma dessas mulheres tentando entender o porquê? Por que precisam viver dentro de um manual de conduta? O que no fundo é gênero? São mulheres aquelas que possuem vagina, é só nisso que se permeia a discussão?

Seu corpo se movimentando em performance por entre as vulvas desses outros corpos me possibilitou vivenciar: o corpo artista proposto por Chistine Greiner, em que o conhecimento se produz junto ao movimento. Não somos um corpo recipiente separado entre a mente e o resto. A mão que puxa o material agora rosa, de modo delicado, para que não se quebre e se converta em escultura: é também acionadora de conhecimentos. E os pelos que se puxam, naquela que está ali, pronta para transformar em pedra a vulva, quase sempre escondida: sente. E ao sentir constrói relações. A cada processo de escultura, e a cada vez que estive ali em documento, e a cada um que visualiza a vulva de pedra (mesmo que não necessariamente a reconheça), modifica-se. Entendemos que se a caça às bruxas foi omitida no processo de docilização do corpo proposto por Foucault, como crítica a pesquisadora marxista Silvia Federici em *Calibã e a Bruxa* ao contextualizar o quanto o disciplinamento e corpo da mulher foi importante para a construção do capital: é porque ainda vivenciamos ela.

Ainda escutamos narrativas de mulheres tentadas pelo demônio, e nunca somos o diabo. Não querem nos dar o poder. A vagina de 33 metros pintada na zona da mata sul, em Pernambuco, pela artista Juliana Notari, viralizou nas redes sociais no final de 2020, dentre os vários comentários ofensivos está ali desnecessária. As vulvas incomodam. Patinamos. Como podemos argumentar com a teoria de Judith Butler que o gênero é performativo e socialmente construído? Se ainda dentro do feminismo temos a perspectiva, dentro de correntes radicais, que associam ser mulher ao sexo biológico? Como avançamos? Como é desnecessário algo que não podemos conversar sobre? O caminho é longo. As curvas se moldam imprevisíveis como o convite ao abismo das vulvas pedras. “Em você, entendo que o estético é criador do político: e se em parágrafo, em palavra verbalizada gritar o óbvio é demasiado lento: que vejam vulvas à exaustão.”

1.1.5 Aplicação da Metodologia

Este projeto foi desenvolvido a partir de duas frentes de metodologia. Trata-se de um estudo que se desenvolve tanto através de registros históricos e análises de obras artísticas da modernidade, como através do pensamento sociológico acerca do feminismo.

A primeira frente metodológica serve de suporte para a apresentação do projeto autoral - Projeto V - e se apoia na "investigação baseada nas artes". Este método de pesquisa está inserido no campo epistemológico do construcionismo social ou enfoque construcionista ou ainda como alguns autores denominam: paradigma construcionista (GUBA; LINCOLN, 1994; SCHWANDT, 2006). Por paradigma entende-se o "sistema básico de crenças ou a perspectiva global que guia o pesquisador, não somente na seleção do método, mas nas questões ontológicas e epistemológicas fundamentais da investigação" (GUBA; LINCOLN, 1994, p.105).

Este construcionismo social é justamente aquele que nos auxilia a compreender melhor o campo a que nos propomos dialogar em diversos contextos e em momentos históricos diferentes. Esta perspectiva nos convida a problematizar as realidades sociais localmente construídas sem perder de vista o caráter subjetivo e cultural de cada indivíduo envolvido. O construcionismo procura refletir principalmente sobre as construções sociais que permeiam a vida cotidiana a partir das relações entre cultura, ideologia, poder, subjetividade, imaginário e representação social no que concerne ao entendimento que temos da realidade (GERGEN, 1999). O construcionismo social considera o discurso sobre o mundo não como uma reflexão ou mapa universal e dessa forma propõe ir além do simples empirismo e racionalismo ao relacionar o conhecimento dentro de um processo de intercâmbio social. Gergen (1999) ao propor as quatro hipóteses básicas⁸ que explicam como as pessoas descrevem ou atribuem sentido ao mundo no qual vivem aponta que aquilo que consideramos conhecimento do mundo não é produto de indução ou de construção de hipóteses gerais como se pensava no positivismo, mas está determinado pela cultura, pela história ou pelo contexto social. Dentro da narrativa dicotômica de

⁸ Construção de conceitos; Enunciados; Postura atitudinal; Modelos sociais (GERGEN, 1999).

gênero, por exemplo, expressões como "homem" e "mulher" estão definidas desde um ponto de vista social.

As metodologias baseadas no paradigma construcionista, como é o caso da "investigação baseada nas artes", têm como finalidade compreender o mundo complexo da experiência vivida do ponto de vista daqueles que a vivem (SCHWANDT, 2006; VAN MANEN, 2003); uma finalidade que estaria na base do que se convencionou chamar "perspectiva narrativa" (CONNELLY; CLANDININ, 1995, 2000; DENZIN, 1997) nas pesquisas em Ciências Sociais e Humanas. Entre as metodologias de pesquisa vinculadas a esse caráter narrativo poderiam se destacar as perspectivas baseadas nos relatos etnográficos (CONNELLY; CLANDININ, 1995; CONLE, 1999), as histórias de vida dos professores (GOODSON, 2004), a auto etnografia (SPRY, 2001; SOUMINEN, 2006; VERSIANI, 2005) e as diversas perspectivas vinculadas à investigação baseada nas artes (BARONE; EISNER, 2006; HERNÁNDEZ, 2008), sendo a *a/r/tografia* uma delas.

A segunda frente metodológica é uma pesquisa exploratória com abordagem qualitativa compreendendo a revisão bibliográfica de artigos científicos e fontes primárias, as imagens das esculturas identificadas que permitam a obtenção de conhecimentos produzidos na área da sociologia e das artes visuais de modo ordenado e sintético.

A partir da identificação das imagens de representações escultóricas, pretende-se aplicar a Análise de Conteúdo que segundo Bardin (2011) visa uma descrição sistemática do conteúdo das comunicações, tendo por finalidade interpretá-las por meio de procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. Nesse sentido o processo de categorização do material analisado consiste em, segundo Campos (2004, p.614), agrupar o conteúdo em grandes "enunciados que abarcam um número variável de temas, segundo seu grau de intimidade ou de proximidade e que possam exprimir significados e elaborações importantes que atendam aos objetivos de estudo." Assim, serão classificadas as categorias de análise por semelhança ou analogia segundo critérios definidos no processo. Os conteúdos temáticos encontrados nas fontes pesquisadas respondem à organização de acordo com as seguintes características: corpo feminino, noções de gênero e contexto histórico.

O que de alguma maneira movimentava esses caminhos investigativos é acreditarmos que o conhecimento também pode derivar-se da experiência. Por este

motivo esta pesquisa se inicia com apresentação do projeto poético autoral desde sua concepção até sua recepção. Outra questão relevante é que a noção de experiência, neste caso situada no campo dos feminismos estéticos e artísticos, conduz o conhecimento além do "pensável" e do estritamente pensado. Isso supõe inclusive ao avançarmos para as análises de representações ao longo da história e na contemporaneidade, termos acesso ao que as pessoas fazem e não somente ao que as pessoas dizem que fazem (SILVERMAN 2000 apud HERNÁNDEZ, 2008). Desta maneira, o enfoque construcionista da presente metodologia efetiva a análise artográfica das representações do corpo feminino e suas particularidades como a genitália desde o projeto autoral até as peças constitutivas da tessitura histórica apresentada.

1.1.6 Justificativa do referencial teórico

O pensamento feminista atravessa as camadas deste estudo e dá suporte à compreensão das subjetividades inerentes à criação artística que envolve as representações do corpo feminino aqui apontadas. Para expor a visão feminista que permeia esta dissertação são considerados alguns escritos de Simone de Beauvoir que de acordo com Silva (2008) foi a primeira feminista a analisar a situação da mulher na perspectiva do conceito de gênero. Ela faz a crítica ao "(...) determinismo biológico, às abordagens psicologizantes e ao materialismo histórico, argumentando que a mulher é uma construção social historicamente determinada, construída no pensamento ocidental como "o outro" (SILVA, 2008, p.6)".

Quando esta análise adentra a modernidade torna-se necessária a compreensão dos principais movimentos feministas que ocorreram em vários países, nas chamadas "três ondas". A primeira onda, referente ao movimento do século XIX até o começo do século XX, está centrada na luta pelo sufrágio das mulheres e nos direitos trabalhistas e educacionais no Reino Unido e nos Estados Unidos. A intenção era a de romper com a ordem patriarcal denunciando a desigualdade entre homens e mulheres com o objetivo de conquistar direitos igualitários e mais humanos para as mulheres (SILVA, 2002; CASSAB, 2014). A segunda onda ocorrida da década de 1960 até meados da década de 1980 foi principalmente nos Estados Unidos e teve como foco a desigualdade das leis para homens e mulheres, desde as desigualdades culturais até as relativas aos papéis atribuídos às mulheres na sociedade (SILVA,

2008). A terceira onda do fim da década de 1980 até o começo do ano de 2000 é considerada uma continuação da segunda onda e veio também para corrigir as falhas nesta percebidas. Este estudo busca refletir no capítulo três sobre o feminismo e as decolonialidades, as abordagens micropolíticas preocupadas em determinar padrões de comportamento e valores morais para cada mulher, abrangendo também as diferentes condições sociais e étnicas (ALVES; PITANGUY, 1985) que emergem conceitualmente em obras e poéticas artísticas contemporâneas.

Sobre a questão de gênero abordada nessa dissertação aproveitamos a conceitualização do pensamento de Judith Butler (2012) que antes de tudo caracteriza a luta feminista pela necessária desconstrução de papéis femininos e masculinos, percebendo o gênero como um ato alinhado à performatividade. Consideramos para nossa abordagem a crítica da autora que propõe uma desconstrução do binarismo homem *versus* mulher, masculino *versus* feminino, além de questionar os componentes dessas identidades. (BUTLER, 2003, p.26)

Especialmente quando o foco incide sobre paradigmas linguísticos e decolonialidades, especialmente no terceiro capítulo, a teórica Lélia Gonzales nos auxilia a apontarmos ao legado de culturas escravizadas como, por exemplo, a cultura brasileira. Ela denuncia a discriminação racial existente através do termo por ela cunhado: “Amefricanidade”. Termo este que propõem a abordagem interligada do “racismo, do colonialismo, do imperialismo e de seus efeitos.” (HOLLANDA, 2019, p.348).

Quando adentramos no território das representações artísticas na modernidade apoiamos à percepção de Luana Saturnino Tvardovskas (2015) para podermos apontar a expressão “poética feminista”, que na visão da autora caracteriza muitos dos trabalhos realizados por artistas mulheres e se mostram alinhados a uma postura ética, estética e política. Uma posição de resistência e também de criação de outras figurações para o corpo, para o feminismo e para a subjetividade. Em outras palavras, além e aquém de uma identidade feminista, trata-se de um posicionamento crítico-inventivo diante do mundo.

[...] há uma ação política e estética presente em artistas contemporâneas [...], que em suas obras conjugam o biográfico ao mundo público. Interessa-me essa confluência onde a arte, pública por definição, utiliza-se da intimidade como recurso afetivo, promovendo uma experiência intensiva em que ocorre um deslocamento das práticas de subjetivação dominantes: do corpo (recalcado), do desejo (velado), da memória (silenciada) e a capacidade sensível ganha espaço. O que está em jogo é uma transformação dessas práticas vigentes, em que a arte coloca em evidência o processo constante de criação de si. Não se conta sua própria história por temor de perdê-la. Na arte, os elementos biográficos misturam-se aos ficcionais porque não interessa a disputa pelo real. Os elementos íntimos são expostos, parece-me, em um sentido singular, o de reinventar a si e ao mundo. (TVARDOVSKAS, 2015, p.81).

Sobre esta inventividade crítica nas expressões artísticas a pesquisadora e professora Roberta Stubs (2018) explica o posicionamento crítico como uma oposição à lógica de controle biopolítico que opera sobre nossos corpos, desejos e subjetividades, a fim de docilizá-los. Continua esclarecendo sobre o posicionamento inventivo que ao resistir a esta lógica cria novas maneiras de ser e estar no mundo e de nos relacionarmos com nossos corpos, desejos e práticas. (STUBS, 2018)

A questão da dicotomia de corpos sexuados e sua relação com as questões agrupadas em feminino e masculino enquanto grupos de indivíduos nos inspira o conceito de alteridade apresentado desde a apresentação da poética autoral. Christine Greiner desenvolve estas ideias que citam as percepções de Antonio Damasio e Gilbert Simondon sobre as noções de indivíduo, identidade e do “eu” como dinâmicas porosas, incompletas e deficitárias de um *self* inicial e passíveis de se relacionar com a urgência de uma ressignificação dos coletivos, na qual a noção de povo e massa homogênea é evitada. (GREINER, 2017)

Quanto à aproximação aos valores simbólicos atribuídos às representações do corpo feminino, dos genitais e expressões de sua subjetividade, especialmente ao longo do segundo capítulo, uma pincelada do pensamento lacaniano nos ajuda a abarcar algumas das variabilidades e parcialidades do que seria um sujeito feminino. A visão do autor que ao pensar a consistência de um único manancial composto de “mulheres” orienta que seria melhor se fossem contadas uma a uma. A ideia presente nesta afirmação também preserva o homem como lugar simbólico e de existência, preservado pelo atributo fálico que designa este lugar. (LACAN, 1998)

2. Tessitura histórica das representações do corpo feminino

2.1 O Corpo e o Feminino

[...] cognitivamente, o organismo não deveria ser visto como uma unidade substantiva; a noção de indivíduo é fásica, descontínua, descentrada [...] há o coletivo no individual e uma singularidade metaestável, mais do que uma identidade estabelecida. Antonio Damasio

O foco de pesquisas sobre o Feminino como objeto de estudo contribuiu para que se destacasse um conceito-base para este projeto: a alteridade. Neste caso, uma alteridade intrínseca à corporalidade, ao fato de sermos de nascença um corpo parcial⁹ dotado de certas texturas e diferenças biológicas. Parcialidade esta que se mostra também um campo de criação artística e reflexão teórica acerca de possíveis e variadas relações sociais, culturais e simbólicas. Um olhar sobre a nudez do corpo de mulher, por exemplo, representado escultoricamente a milhares de anos, é capaz de instigar e problematizar inúmeras discussões hipotéticas sobre percepções identitárias, noções de coletividade bem como constructos culturais de corpo, gênero, etnia, religiosidade e subjetividades femininas.

Quanto ao pensamento artístico presente nas representações escultóricas envolvidas por esta análise, é preciso levar em consideração que a criação artística propriamente dita, de acordo com Christine Greiner (2005), não se compromete especificamente em promover transformações sociais e políticas. Entretanto, frequentemente dá maior visibilidade aos estados críticos e de conflito geralmente ocultos à normatividade cotidiana. Estas “criações” que tocam o campo da arte podem estabelecer conexões desestabilizadoras de crenças há muito arraigadas e apontar novas possibilidades. A autora reitera que “é nesse sentido que o estado de alteridade pode se traduzir como um estado de criação”. Refletir sobre o feminino nos corpos é também dialogar com o que se reconhece neles além dos atributos binários condicionados, levar em conta as diferenças e naturezas múltiplas que ocupam na condição humana que se conhece polarizada. É situar toda esta multiplicidade na

⁹ Salvo raras exceções, no caso de corpos hermafroditas.

“pessoa”, na inquietude e instabilidade características da alteridade e na inevitabilidade de existirmos em corpos dotados de diferenças.

Estabelecidas as considerações acima e a partir de uma lacuna na literatura artística e sociológica sobre representações escultóricas latino-americanas relacionadas ao pensamento feminista, esta proposição se constrói por considerar relevante a análise sobre trabalhos que desenvolvam o entrelaçamento com as teorias sociológicas feministas e práticas artísticas escultóricas de diversas culturas.

Quando pensamos na história do corpo como uma espécie reflexo da história da civilização, esbarramos nos relatos de repressão sobre os corpos em diferentes épocas e contextos históricos. A repressão varia em cada período e cria as fundações que marcam a trajetória das ideias relacionadas ao corpo. O foco intenso sobre a saúde e beleza corporal na Grécia antiga, percebe o corpo “radicalmente idealizado, treinado, produzido em função de seu aprimoramento, o que nos indica que o corpo era, contrariamente a uma natureza qualquer que fosse um artifício a ser criado numa civilização” (TUCHERMAN, 1999 pp.35-36). A autora Rina Arya (2014, p.52) sustenta que a filosofia da Grécia clássica e da Era Cristã julgavam o corpo como campo de desejo, corrupção e mortalidade e por isso deveria ser submetido às práticas e regimes austeros como uma forma de mantê-lo sob controle.

A separação dualista de corpo e alma, estabelecida por Platão na Grécia antiga, “assume a presença de duas classes de forças oponentes enquadradas dicotomicamente em uma relação mútua e excludente”, associando o corpo aos instintos, apetites e emoções, o tratando com desdém e o mantendo “marginalizado em favor da racionalidade da mente.” (ARYA, 2014 pp. 51-52). Vale lembrar a relação oscilante da alma com o corpo na obra de Platão, quando no *Timeu* o filósofo defende a dominação da alma sobre o corpo para alcançar uma harmonia como ele e no *Fédon* considera o corpo uma verdadeira prisão da qual a alma deve se libertar. (FEHER, 1989)

A partir do pensamento platônico o cristianismo fundamenta seu conceito de desvalorização do corpo, do mundo material e sua noção de pecado. Muchembeld comenta:

Desde Platão, o homem é considerado o terreno de uma luta incessante entre o corpo e a alma. A batalha ganhou intensidade incessantemente no século das reformas religiosas. A teologia calvinista contribuiu amplamente para isso, incentivando o cristão a dominar as suas necessidades físicas e seus desejos para evitar as devastações do pecado. (MUNCHEMBELD, 2020 p.94)

A tarefa de subjugar o corpo à vasta gama de repressões foi realizada tanto pelo catolicismo como pelo protestantismo. Para a ética protestante “o sexo é o grande inimigo do trabalho” (NUNES, 2005 p.92) e a partir do Concílio de Trento, a Igreja Católica instituiu a obrigatoriedade do ato das confissões dos pecados. As mulheres nesta época consideradas mais vulneráveis às forças da natureza são tratadas como seres dotados de instabilidade e fraqueza, suscetíveis a qualquer tempo a atos libidinosos. A inferioridade do corpo feminino já era endossada anteriormente por Aristóteles que percebia as mulheres como uma espécie de homens cujo desenvolvimento não se concluiu devido à falta de calor.

Segundo Muchembled (2008) a visão da mulher como um ser fraco, instável e libidinoso é propulsora da Caça às Bruxas em 1580-1680. A pesquisadora Isabelle Anchieta afirma:

Parteiras, benzedeadas, curandeiras eram personagens sociais comuns no meio rural durante os séculos XIV, XV e XVI (e continuam sendo até hoje). No entanto, suas práticas e o poder e o respeito (adquiridos em 134) religioso pela Igreja católica é uma afronta à exclusividade masculina na mediação com o divino. (ANCHIETA, 2019 p.29)

O viés científico da percepção do corpo surge com o humanismo renascentista. O corpo é investigado, descrito e analisado. Os desenhos anatômicos da época, onde se destaca o trabalho de Vesalius, demonstram com o aval da “ciência” as diferenças entre os corpos sexuais. Nessas imagens, o órgão reprodutor feminino é representado como uma inversão do masculino. Já na transição para a Idade Moderna, o controle e percepção do corpo sofrem mudanças significativas. Ao surgirem os Estados, emergem novas relações entre as pessoas e conseqüentemente uma transformação comportamental.

Os feudos que eram isolados uns dos outros, a partir do aumento da competição entre eles, foram se rearranjando até se constituírem como grupos sociais mais interligados. Isso fez com que houvesse uma mudança radical na forma como as pessoas se relacionavam. O aumento das relações pessoais exige um autogerenciamento, não necessário na organização social anterior. (LIMA, Passos de Oliveira, Peixoto, 2006 pp.41-42)

Norbert Elias (1994, p.134) nomeia este aumento das relações entre os indivíduos, de Processo Civilizador. O autor explica que este processo envolve mudanças nas concepções de vergonha do corpo além daquelas individuais e

personais. Começam a operar novas noções de adequado e inadequado baseadas simplesmente no grau de repugnância gerado por certas atitudes e não na sua compreensão racional.

No Iluminismo, os padrões mensuráveis e demonstráveis de como deveria ser um corpo belo e saudável buscavam trazer a ordem e a normatividade. Sttaford lembra que “essa supervalorização do Logos e da razão calculada, fazendo coisas incomensuráveis mensuráveis, remete a Platão. (...) A natureza imutável da Matemática e da Geometria estava ligada à alma imortal.” (STTAFORD, 1993, p. 104).

2.1.1 O Feminino Histórico

Como decifrar pictogramas de há dez mil anos se nem sei decifrar a minha escrita interior?
Carlos Drummond de Andrade

Desde a icônica escultura da Vênus de Willendorf, passando pelas Virgens retratadas na Idade Média, pela beleza feminina percebida em Boticelli até a contemporaneidade, o corpo feminino é discutido, exposto e disposto dentro de contextos sociais, culturais étnicos, políticos e religiosos diversificados.

Como artista-pesquisadora, em meu raio de ação, confronto-me com a minha própria subjetividade e rede de atravessamentos socioculturais. A maior parte de minhas construções e criações plásticas em formato bi e tridimensional versa sobre a visão particular que nutro, a partir do lugar no qual me encontro e daquilo que escolho nomear como percepção do feminino. Surgem então algumas questões: qual a razão de ainda hoje, em plena contemporaneidade, o corpo feminino continuar sendo uma temática tão recorrente na expressão plástico-artística? Para onde caminham as discussões acadêmicas e reflexivas da arte que se fundem com campos de saber tocados e transformados na modernidade?

O conteúdo das imagens que tem como referencial o corpo feminino disponível em registros físicos e documentais, continua contribuindo nas pesquisas daqueles que estudam historicamente as questões identitárias. As definições normativas do que se entende por feminilidade, feminino, subjetividade feminina, entram reiteradamente em cheque na contemporaneidade sem deixar de apresentar um vasto lastro histórico na expressão cultural de diversos povos. Convém às bases conceituais desta pesquisa, focalizar em meio à ampla abordagem histórica de várias vertentes, um campo que

além de hipoteticamente traçar paralelos iniciais sobre peças escultóricas propriamente ditas, permear nesta materialidade a inserção de um vislumbre sobre a evolução da linguagem aplicada deste discurso na história. Refiro-me àquilo a que ela possa remeter e figurar em seus termos gramaticais, seus traços de caráter e também traços sexuais condicionados.

Iniciamos aqui o estudo sobre o referencial de materialidade e a historicidade das peças escultóricas que representam o feminino. A seguir, na segunda seção deste capítulo, adentramos na discussão da simbologia histórica da linguagem como ferramenta classificatória e relacional entre categorias que sugerem e instigam sectarismos e distinções.

2.1.2 Representações escultóricas do corpo feminino na história

Até hoje surgem novos questionamentos referentes às representações do corpo feminino do passado, tais como: por qual motivo os humanos de outrora, movidos pelo impulso de representar o corpo feminino se dedicavam a criar objetos, vistos posteriormente como artísticos? De que maneira insuflavam àquelas representações uma simbologia? O que significava naqueles tempos uma mulher com grandes seios e quadris largos? Seria uma possível representação de fertilidade, ode à maternidade ou um recurso de comunicação com o mundo invisível? Quais as motivações para essa empreitada em uma realidade tão diferente da nossa? E finalmente, poderíamos perguntar: O que podemos aprender com estes “artistas” primevos quando olhamos para as suas narrativas, especialmente para sua visão de Feminino? Talvez, em um primeiro olhar sociológico pudéssemos nos aventurar a seguir pelo viés da história sócio cultural, no que ela apresenta de esclarecedor, acerca das mudanças sobre a organização das relações sociais das quais o gênero é um elemento constitutivo. Então nos deparamos com a antropologia da arte trazendo as noções totêmicas para nossa análise sobre aqueles objetos e esculturas que reiteradamente são produzidas através das eras. Esclarecemos que nossa intenção no campo da antropologia da arte é neste momento a de apenas apontar caminhos para interesses futuros neste aspecto da questão apresentada e também a partir desta breve seleção de dados podermos construir historicamente melhor nossas análises e hipóteses sobre o valor simbólico das representações escultóricas do corpo.

O antropólogo Robert Layton (1991, p.41), cita Wollheim¹⁰ que levanta a importância de se estabelecer uma relação entre os objetos de arte e o meio cultural. Ele comenta a solução encontrada por Wollheim (1970) para o problema, que sugere rotularmos os objetos físicos que encontramos na arte de “*testemunhos*, de um *tipo* – uma entidade puramente conceitual e platônica – que é a obra de arte”. O autor aponta que ao relacionarmos uma série de esculturas pré-históricas e a construção cultural da qual fazem parte, apoiados pelo seu conceito “muitos *testemunhos* de um *tipo*”, somos conduzidos às reflexões acerca do mito e também do rito que envolve estes antigos objetos.

As funções atribuídas aos objetos escultóricos que apresentam a narrativa do Feminino na linha do tempo variam devido a diversos fatores, como informa o campo da antropologia da arte, um terreno instigante e prolífero para futuras pesquisas. Mas, mesmo agora, a partir de um vislumbre dos saberes que abarcam a questão, podemos perceber seguindo o pensamento de Layton (1991, p. 45), como as representações escultóricas que escolhemos elencar nesta breve análise histórica revelam uma *ideia* pertencente a uma cultura e que como tal, precisa ser compartilhada. O autor continua, “[...] e se tem de ser compartilhada, tem também de ser comunicada através de meios concretos”. Entretanto, o autor faz uma objeção à visão supracitada de Wollheim, evitando chamar essas “mensagens” de testemunhos porque em seu entendimento, “chamar-lhes testemunhos, faz de algum modo que pareçam apêndices subordinados das ideias que exprimem”.

Em algumas séries de representações do feminino em pedra do período medieval que comentaremos mais adiante, o jogo do conceito e da forma concreta nos parece bastante nítido. A ideia do feminino e as representações do corpo em sua nudez, tanto em sua iconografia como na iconologia aplicada na arte, frequentemente se apresentam imbuídas nos sistemas de crenças de cada sociedade e no contexto histórico que nos propomos analisar.

Joan Scott (1986) reitera que as relações sociais se constroem fundamentadas tanto nas diferenças percebidas entre os sexos como constituem uma forma primeira de significar as relações de poder. A autora continua que ao pensarmos a construção da subjetividade em contextos históricos e sociais, no pulso do

¹⁰ Art and its Objects (WOLLHEIM, 1970).

pensamento da teórica Teresa de Lauretis (1984, p.59), compreendemos as relações materiais, econômicas e interpessoais como “sociais” que em uma visão mais ampla, se mostram “históricas”. Entretanto, Scott percebe a partir daqui uma lacuna no pensamento de Lauretis a qual parece situar a realidade social à revelia do sujeito, em uma dimensão pré-existente e “eterna”, sem concebê-la em termos de “gênero”. Denise Riley (1985, p.11) escreve: “O caráter historicamente construído da oposição (entre o feminino e o masculino) produz como um dos seus efeitos, justamente a aparência de uma oposição invariável e monótona entre homens e mulheres”. A visão antropológica muitas vezes caminha neste ritmo condicionado ao analisar as questões acerca da descoberta das representações femininas em concordância às convenções da época em que tem seu curso.

Segundo a Nova História da Arte, de Jason (2010) a relação direta entre fertilidade e maternidade respondia às influências das possíveis culturas da pré-história. Esta simples afirmação nos lança dentro do imenso universo das interpretações antropológicas, sobre aquelas representações. Ao tentarmos compreender o sentido e origem das esculturas paleolíticas da Vênus de Willendorf, Vênus de Laussel e a escultura neolítica Vênus de Chiozza, assumimos navegar pela volatilidade de grande número de suposições.

A fertilidade era vista como expressão de um “poder feminino” porque não se conhecia os meandros do funcionamento do corpo e do aparelho reprodutor da mulher. A exemplo de Josef Szombathy, descobridor da Vênus de Willendorf, diversos historiadores, antropólogos e arqueólogos desenvolveram estudos sobre o que este “poder de fecundidade feminina”, fonte de um considerável estranhamento na “comunidade” pôde ter acarretado. A estranheza frente a esse dito poder levaria a uma atitude de veneração das figuras femininas como criadoras singulares. Isto explicaria para a arqueóloga Marija Gimbutas (1991), o suposto surgimento da relação da pré-história com o matriarcado. Este provável “matriarcado” é reforçado pelas representações escultóricas do feminino mais remotas que temos registro, sugerindo a existência da questão do feminino sob a roupagem do sagrado, inerente ao sistema de crenças de povos primevos. Percebe-se em muitas representações escultóricas antigas de exaltação do corpo feminino, a valorização da mulher como mãe, mãe maior, “A Grande Mãe”. A maternalidade mostrando como as questões biológicas geram as questões culturais. Marija Gimbutas afirma:

[...] A deusa da fertilidade ou deusa mãe é uma imagem mais complexa do que a maioria das pessoas pensa. Ela não era apenas a Deusa Mãe que comanda a fertilidade, ou a Senhora dos animais que governam a sua fecundidade e toda a natureza selvagem, ou a assustadora Mãe Terrível, mas uma imagem composta com traços acumulados de ambas as eras pré-agrícolas e agrícolas. Durante a última, ela se tornou essencialmente uma Deusa da Regeneração, ou seja, uma Deusa da Lua, um produto de uma comunidade sedentária e matrilinear, abrangendo a unidade arquetípica e a multiplicidade da natureza feminina [...] (GIMBUTAS, 1974, p.152).

A autora complementa que os antigos conheciam e aceitavam o ciclo de morte e renascimento como central à espiritualidade da mulher como “deusa” sacralizando a observação física da natureza e as observações sazonais da morte e regeneração.

Os gregos comemoravam esse fato em ritual dos mistérios eleusínios em homenagem ao retorno de Perséfone a cada ano, com uma única espiga de trigo, de maneira simbólica. Segundo Maria Zina Abreu (2007), o que exaltava o feminino enquanto Mãe primeva criadora do universo era a própria maternalidade, a menstruação e o parto. Com a transformação das sociedades de crenças centradas no feminino para sociedades patriarcais, as características femininas ligadas à fertilidade teriam sido percebidas e encaradas como um fator que as restringiam ou as conectavam tão somente à maternidade. Esta visão foi responsável em instaurar as divisões sociais entre atividades masculinas e femininas ou “divisão sexual do trabalho” retirando valor das atividades realizadas pelas mulheres que demandassem mais força física ou outros atributos comumente vistos como “masculinos”. Há também que se considerar o controle exercido sobre as mulheres na antiguidade através do pensamento mítico e religioso. Em geral, os estudos sobre as representações femininas do passado nos chegam repletos de significações tais que em sua maioria colocam a ideia do “feminino” em uma posição normatizada ou no mínimo subliminar e de submissão ao masculino. Já a partir das narrativas referentes à criação do mundo e do ser humano na era cristã, se estabelece a concepção da família como instituição liderada pelo homem. Juliet Mitchell nos lembra de que a ideia essencialista da “mulher eterna” corrobora com uma construção nociva de família que atende a uma agenda masculinista de nítida dominação.

A ideologia da 'mulher' a apresenta como um todo indiferenciado – “uma mulher”, igual em todo o mundo, eternamente a mesma. Da mesma forma, o “conceito” de família é de uma unidade que perdura no tempo e no espaço, sempre existiram famílias... Dentro de sua suposta estrutura permanente, a mulher eterna encontra seu lugar. Assim vai a noção... Qualquer análise da mulher e da família deve desenrolar esse conceito ideológico de sua permanência e de sua unificação em um todo monolítico, mãe e filho, lugar de mulher... seu destino natural. A análise teórica e a ação revolucionária devem se desestruturar e destruir a inevitabilidade dessa combinação. (MITCHELL, 1966, p.75)

2.1.3 *Sheela-na-gig*: a estética do Feminino ancestral

O eco ancestral produzido pelas representações medievais de vulvas em pedra - as *Sheela-na-gig* - muitas vezes ornamentais (Figura 15 e 16) mostram corpos femininos que transpassam as mãos por trás das pernas e exibem uma vagina de tamanho além da proporção convencional da anatomia.

FIGURA 15: SHEELA-NA-GIG (SÉC.XII)



FONTE: BRITISH MUSEUM OF LONDON

FIGURA 16: SHEELA-NA-GIG (SÉC.XII).A



FONTE: sheela-nagig.org

Em suas bases conceituais, este artigo busca inicialmente olhar para um possível profeminismo estético, medieval, presente nas peças *Sheela-na-gig*¹¹ e rebater esta expressão estética na arte contemporânea ocidental. As imagens medievais em questão ao repetirem um mesmo gesto esculpido em pedra, porém com notável singularidade entre as figuras, trazem subliminarmente uma provável existência da conceitualização, visualidade das diferenças entre corpos sexuados e a valoração do corpo feminino de acordo com os preceitos éticos balizadores das sociedades rurais medievais europeias de onde surgiram.

Pelo fato de que foram produzidas por pelo menos quatro séculos (sec. XI – XII)¹² sujeitas aos efeitos de diversas ocorrências históricas, sociais, religiosas e políticas, são aqui analisadas através de um processo inferencial. Este texto inicialmente incide o foco no período medieval que acolhe o surgimento das primeiras

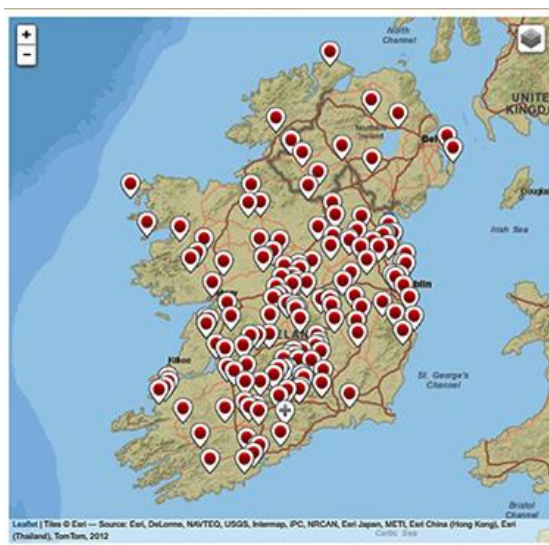
¹¹ Série de imagens de registros escultóricos que de nossa perspectiva, refrata uma possível expressão do pensamento pagão de comunidades ligadas tanto à observação das forças naturais, crenças e comportamento, como incorporadas na arquitetura românica pelo sistema de dominação cristã.

¹² Alguns autores afirmam a produção de peças identificadas como *Sheela-na-gig* até o séc. XVI.

peças *Sheela* de que se tem notícia até a identificação de sua presença principalmente como ornamentos arquitetônicos nas igrejas cristãs e castelos.

Simultaneamente à apresentação imagética de algumas das peças que compõem o conjunto de *Sheela-na-gig* principalmente na Irlanda e Reino Unido (Figura 17 e 18), faremos uma breve incursão no pensamento medieval concernente à produção e função de objetos “artísticos” daquelas sociedades.

FIGURA 17: SHEELA-NA-GIG NA IRLANDA



FONTE: irelands-sheelanagigs.org/map-of-ireland

FIGURA 18: SHEELA-NA-GIG NO REINO UNIDO



FONTE: googlemaps.com

Considerando o período medieval uma resultante de várias “Idades Médias” divididas em diversos contextos regionais, nos afastamos da ideia de hegemonia cultural. Cientes deste complexo cenário e da não-possibilidade de provas conclusivas a serem apresentadas quanto ao significado e real função das *Sheela-na-gig*, investimos na análise iconológica da narrativa presente nas peças escultóricas. Apontamos uma discussão acerca desta estética artística peculiar que versa sobre as primeiras construções da imagem da mulher no Ocidente em um universo pré-cristão e cristão. Estabelecemos a partir deste ponto uma relação destas representações do corpo feminino, em especial a genitália, com as bases da construção da ideia do feminino no ocidente moderno.

O caminho do raciocínio percorrido por este texto sobre a imagem artística medieval¹³ das *Sheela-na-gig* e atualizada nas construções multifacetadas contemporâneas da imagem da mulher ocidental, se vale de um leque de contribuições teóricas no campo histórico e sociológico trazidas por autores como Barbra Freitag, Jean-Claude Schmitt, Carlo Ginzburg, Jérôme Baschet, Heinfried Wischermann, Eamonn P.Kelly e Naomi Wolf. O referencial sobre o estudo da imagem feminina ocidental moderna apoia-se em análises da pesquisadora e socióloga Isabelle Anchieta, além das considerações da historiadora feminista Joan Scott e Linda Williams.

2.1.4 Feminino histórico medieval

A imagem da mulher ocidental tantas vezes registrada em arte, compõe uma espécie de *quebra-cabeça* da ideia do feminino histórico, consequência das diferenças percebidas e valoradas historicamente entre corpos sexuados. Esta narrativa do feminino geralmente é composta de peças políticas, sociais e jogos de poder que se encaixam em meio a esforços de pesquisa sobre um campo multifacetado. Este *puzzle* pode parecer aos nossos olhos, autoexplicativo no que se refere ao desenvolvimento e propagação da imagem da mulher no Ocidente, como algo a ser temido e controlado. Esta posição frente ao feminino culmina no séc. XV

¹³ No vocabulário medieval já se nota o termo imagem (*imago*) e arte (*ars*) e ambas revelavam atribuições bem definidas. *Imago* pertencia ao resultado, o produto final geralmente ligado a sua recepção e funções, enquanto *ars* está circunscrito ao processo de produção.

período medieval moderno, com a caça às bruxas outorgada oficialmente pelo Papa Inocêncio VIII em uma bula oficial com condenações à prática da feitiçaria¹⁴.

A pesquisadora Isabelle Anchieta (2019, p.29) que realiza um estudo acerca da imagem da mulher no ocidente moderno, ao analisar a imagem da bruxa na Europa medieval cita Robert Mandrou (1979) nos lembra de que a feitiçaria no período medieval “é mais rural que urbana: a reputação de feiticeira se adquire nesta atmosfera de temores incessantes que constitui o cenário permanente da sensibilidade camponesa”. (MANDROU, 1979, p.79). A autora complementa que as práticas exercidas por aquelas mulheres do período medieval configuravam, especialmente por ocasião da era cristã, um sério obstáculo ao “monopólio do exercício religioso pela igreja católica e uma afronta à exclusividade masculina na mediação com o divino”. É justamente esta mediação com o mundo “espiritual” e invisível que caracteriza a produção de objetos considerados artísticos naquele período e em especial para nosso estudo, as peças *Sheela-na-gig*.

Ao nos lançarmos em uma análise iconográfica do conjunto *Sheela-na-gig*, seguimos com o intuito ao longo deste artigo de atualizar a questão estética do feminino no ambiente da contemporaneidade e que se torna necessário destacar as especificidades desta iconografia enquanto fonte histórica. Lembramos que a historicidade das peças *Sheela* são passíveis de desencontros nas informações cronológicas quanto a sua real data de produção, bem como às funções dadas a estes objetos pelas sociedades nos tempos medievais.

Além disso, é importante destacar as diferenças basilares entre as motivações da concepção medieval de realização de objetos artísticos e a produção atual de arte. O medievalista Jérôme Baschet (2006) salienta como a materialidade e funcionalidade da imagem durante a Idade Média extrapola a limitação da própria figura e supera a análise iconográfica formalista quando se preocupa com as diferentes funções estabelecidas com as pessoas. Para o autor há na imagem medieval um universo de particularidades conectadas a sua aplicação, à materialidade e à maneira pela qual ela se projeta e se insere na sociedade¹⁵.

¹⁴ *Summis desiderantes affectibus*, a bula papal que também apoiava as ações necessárias para livrar a cristandade dos praticantes de bruxaria. Dois inquisidores nomeados aproximadamente nesta época, Jakob Sprenger e Heinrich Kramer, escreveriam “O Martelo das Feiticeiras”, livro que nortearia uma série de perseguições aos acusados de bruxaria por meio de argumentos jurídicos e religiosos.

¹⁵ Definição de Jérôme Baschet para “imagem-objeto”.

Baschet lembra que as imagens medievais estão intrinsecamente e fortemente ligadas ao seu papel nos cultos e a sua utilização ritual a qual lhes confere grande valor simbólico.

O historiador Jean-Claude Schmitt (2006) compara as diferenças na produção de objetos artísticos medievais à produção contemporânea, quando afirma que vivemos em uma época de imagens *móveis* (cinema, televisão, etc.) em contraposição às imagens *imóveis* produzidas pelos medievais¹⁶. O autor esclarece:

Devemos estar atentos, ao trabalhar com iconografia medieval, pois que esta corporifica ideias transcendentais, materializando conceitos abstratos e religiosos, dando concretude para a liturgia, sendo um vetor físico de ideias intangíveis, dotada de poderes anagógicos¹⁷. (SCHMITT, 2006, p.598).

A imagem medieval não se resumia em uma simples representação: “[...] faz às vezes da realidade representada” (GINZBURG, 2001, p. 81). Ela também personificava aquilo ou quem representava, evocando uma corporificação. O conceito de “presentificação” trazido por Jean Claude Schmitt (2007), por ocasião do debate referente à emancipação que a imagem religiosa sofreu no ocidente, partiu de um estudo sobre como as ideias do concílio de Niceia em 787 foram recebidas, chegando até as reflexões de Tomás de Aquino em torno do ano de 1270. O autor explica como a função de “presentificar” aquilo ou quem está representado artisticamente gradualmente conquistou mais espaço no mundo medieval. Roger Chartier aponta que a compreensão do mundo por uma sociedade se constrói por meio das representações da cultura social alinhadas ao coletivo. Segundo o autor, “as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição de aceitação ou de resistência que cada comunidade produz de si mesma” (CHARTIER, 1991, p.183).

¹⁶ O autor complementa que que havia no medievo, no caso da pintura por exemplo, uma relação distinta entre a figura e o fundo que empregava usos da perspectiva bem diferentes da qual estamos acostumados. (2006, p. 598)

¹⁷ Hugo de São Vitor, em *De scripturis et scriptoribus sacris*, distinguiu “*anagogia*” como uma espécie de alegoria simples. Diferenciava-se da seguinte maneira: numa simples alegoria, uma ação invisível é (simplesmente) significada ou representada por uma ação visível; anagogia é aquele “raciocínio para cima” (*sursum ductio*) quando a partir do visível, a ação invisível é revelada.

FIGURA 19: GIOTTO, NATIVIDADE SÉC. XII AFRESCO



FONTE:em.wahooart.com

Jacques Le Goff¹⁸ entende que o imaginário “pertence ao campo da representação, mas ocupa nele a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transposta em imagem do espírito, mas criadora da poética no sentido etimológico da palavra” (LE GOFF, 1994, p.12).

As instituições eclesiásticas nas sociedades da Idade Média, especialmente a partir do séc. XIII contribuíram para a construção dos papéis sociais ligados ao gênero. Por meio dos discursos religiosos que tratavam de reduzir e inferiorizar a mulher emergiram as figurações femininas em forma de representações arquetípicas que relacionavam o imaginário ao poder. Entre estes modelos vigentes no período

¹⁸ A Idade Média, na perspectiva de Le Goff, compreende um período conhecido como Idade das Trevas, como também a Idade da Luz. Com isso, o autor fala sobre a chamada “bela Idade Média”, criada por Lucien Febvre, que a apresenta como um período de perseguição pela Igreja Católica. Assim, ressalta a conquista da cristandade no século XII, que vai ter continuidade até o século XIII, definindo territórios, estabelecendo o casamento como forma de instituição, para “repelir tudo que pudesse perturbá-la, tudo que pudesse pôr em perigo sua pureza” (LE GOFF, 2008, p.62).

medieval estão notadamente o de Eva responsável pelo pecado original, a Virgem Maria modelo de pureza e santidade e a figura de Madalena, a mulher profana que se arrepende dos seus pecados.

Maria Madalena é, aos olhos do estudo de Isabelle Anchieta (2014), quem marca a transformação da imagem da mulher e da mentalidade de toda a sociedade. Madalena se opunha à imagem da Virgem¹⁹ (Figura 20) e ainda assim trilhava o caminho da salvação. Segundo a autora esta suposta mulher representava uma nova fase da Igreja Romana e o prenúncio de transformações profundas das relações sociais desencadeadoras do individualismo e do humanismo moderno. A autora esclarece as implicações dos atributos de Madalena constatando que:

A imagem da jovem mulher seminua, coberta apenas pelos longos cabelos loiros, era um chamado sedutor à reclusão das mulheres de vida fácil. Uma promessa de recomeçar a vida, purificar-se e requalificar-se socialmente. Era sobretudo uma solução moral da sociedade diante do crescimento do número de prostitutas e seu difícil controle. A imagem de Madalena, consegue nesse sentido um feito inédito: uma identificação que não foi possível à Virgem Maria entre as mulheres que perderam a virgindade. Já que era a carnalidade de Madalena, o seu ser no mundo, a condição para o caminho de volta. (ANCHIETA, 2014, p.276).

FIGURA 20: DETALHE DE “CRUCIFICAÇÃO” 1515 MATTHIAS GRUNEWALD MUSÉE D’UNTERLINDEN, COLMAR FRANÇA.



FONTE:pt.wahooart.com

¹⁹ As imagens conceitualmente opostas de Madalena e da Virgem Maria, na obra “Crucificação” de Mathias Grünewald (1515) apresentam a mesma atitude corporal, mãos unidas e contraídas em oração e rosto dirigido para o Cristo na cruz. O conceito ambíguo de sofrimento e beleza presente na imagem de ambas as mulheres reforça a ideia corrente cristã do “vale de lágrimas” necessário à transcendência.

Segundo o estudo da imagem de Maria Madalena ela era a personificação, para Anchieta (2014), do pecado como “falha universal” associada ao feminino. A ideia de necessidade de expiação do pecado e de tornar os indivíduos conscientes dele eram uma forma de controle social. Norbert Elias nos ajuda a compreender este controle que determina o comportamento apontando que as forças sociais “são forças exercidas por pessoas sobre outras pessoas e sobre elas próprias” (2011, p.17).

2.1.5 O olhar que coloniza o corpo

Decolonizar os gêneros é necessariamente uma práxis. Trata-se de transformar uma crítica da opressão de gênero – racializada, colonial, capitalista e heterossexista – em uma mudança viva da sociedade.
Maria Lugones

Torna-se necessário neste ponto da pesquisa seguindo pelo fio da história, que iniciemos a discussão sobre uma perspectiva crítica que toca as margens entre a versão contemporânea do feminismo e as noções disponíveis de colonialidade de gênero e a decolonialidade²⁰ latino-americana. Assim, prepararemos o terreno para nossos próximos passos e futuras investigações. Cabe lembrar que ao tocarmos no problema da exclusão gerada pelas categorizações políticas de cerceamento exercidas pelo olhar masculino sobre as minorias, consideramos todo o processo de independência da América Latina que gerou e em alguma medida ainda gera, uma gama de profundos desequilíbrios no âmbito público e privado. Barros (1996) destaca que a constante em todo o processo de independência da América Latina é a exclusão de gênero e etnia; os excluídos da liberdade são as mulheres, os índios e os negros.

A relevância da problematização sobre o corpo, a sexualidade e o gênero especialmente em tempos pós-colonialistas, tem na teoria feminista uma gama de possibilidades para a reflexão. Sabemos que a configuração conflituosa do período colonial se alinha muitas vezes ao poder patriarcalista quando traz à cena entre outras

²⁰ A decolonialidade refere-se ao processo que busca transcender historicamente a colonialidade e, de acordo com estes autores, supõe um projeto mais profundo e uma tarefa urgente para o nosso presente de subversão do padrão de poder colonial. Alguns autores preferem o termo *descolonização*, por acreditarem que designa não apenas uma superação do colonialismo, mas a síntese de uma ferramenta política, epistemológica e social de construção de instituições e relações sociais realmente pautadas pela superação das opressões e das estruturas que conformam uma geopolítica mundial extremamente desigual (CASTILHO, 2010, p. 16 – 17).

violências, a violência sexual. O corpo feminino foi percebido como vulnerável por um longo tempo pela perspectiva masculina, uma espécie de “território” a mercê da ocupação colonizatória realizada por homens brancos heterossexuais, cristãos e europeus. É essa ideia de vulnerabilidade do corpo feminino que se intensifica com as históricas guerras civis, as conquistas coloniais e com os vários tipos de ocupações e intervenções militarizadas. Eventos que em sua maioria se apresentam como empreitadas masculinas nas quais a violação do corpo feminino se repete de forma cruel.

Ballestrin (2017) aponta que o caráter erótico imbuído de sensualidade do colonialismo e que envolve a dimensão sexual da “empreitada colonial pela posse e pela conquista, criou as representações da ameríndia despudorada, da oriental exótica, da africana ferosa”. (BALLESTRIN, 2017, p.4). Entretanto, nem todas as mulheres não europeias foram representadas ou tratadas pelo imaginário colonialista como seres unicamente desejáveis e subservientes. O exemplo das *Amazonas* (Figura 21) símbolos da resistência feminina em meio ao poder falocêntrico europeu conquistador e invasor, “são o exemplo de brutalidade, feminilidade desviante e sexualidade insaciável” (LOOMBA, 2005, p.131). Uma imagem que mistura combatividade e erotismo o qual vale a pena nos determos um pouco. Segundo Simone de Beauvoir a relação entre as amazonas das Américas e o europeu conquistador reproduz uma luta, um embate entre os sexos, na qual o homem tem o prazer de participar e até deixar-se esmorecer, contudo, ele tem a certeza de dominá-la no final (BEAUVOIR, 1980, p.229).

A imagem da mulher ocidental das Amazonas reflete as raízes do colonialismo e reforça a ideia do feminino que se constrói, muitas vezes, banhada a sangue, violência e erotismo. Isabelle Anchieta (2014) nos lembra de que a ideia mítica da mulher guerreira, oriunda de uma terra distante, provinha do mito grego de Jasão e os Argonautas, narrado no poema épico da *Ilíada* de Homero (séc. VIII a. C.). O mito foi atualizado e se tornou popular na obra de Giovanni Bocaccio (1361) “Sobre as Mulheres Famosas” (*De Mulieribus Claris*) quando Bocaccio escreveu a biografia de Medéia. Nessa história, o marido de Medéia, Jasão, descreve uma ilha habitada somente por mulheres, de nome *Lemmos*, onde as mulheres governadas por Hipsípile recebiam homens durante um curto período somente para a reprodução. Elas

costumavam matar os filhos homens e manter somente as filhas mulheres. A autora complementa apontando a visão jesuíta²¹ dessas mulheres:

O mito da autonomia sexual associada à belicosidade, dispondo os homens à sua vontade e prescindindo deles a maior parte do tempo, eram desordens tidas como aberração sedutora. As índias nuas e de posse de arco e flecha, pareciam corresponder ao estereótipo familiar das amazonas da antiguidade. Como fica evidente na narrativa do padre jesuíta Simão Vasconcelos. O jesuíta parece se convencer da existência de tais mulheres, elencando-as dentre os monstruosos do Novo Mundo. Mas, ao contrário dos demais monstros, Vasconcelos realiza uma descrição detalhada dessas mulheres, indicando o maior impacto e interesse causado por esta informação que se destinava a comprovar, “as notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil”. (ANCHIETA, 2014, p.103).

FIGURA 21: “AMAZONAS”, XILOGRAVURA DE LEVINUS HULSIUS, 1612.



FONTE: BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE VIRGÍNIA

As mulheres não brancas indígenas e escravas, historicamente sempre estiveram em campos opostos aos das mulheres brancas, europeias e burguesas.

²¹ “Há uma nação de mulheres também monstruosas no modo de viver, (são as que hoje chamamos de Amazonas, semelhantes as da Antiguidade, e de que tomou o nome do rio) porque são mulheres guerreiras que vivem por si sós, sem comércio de homens. Habitam grandes povoados, cultivando terras e sustentando-se de seus próprios trabalhos. São mulheres de valor conhecido que sempre se não conservado sem o consórcio de varões;[...] são recebidos d’elas com armas na mão que são arcos e flechas; até que certificadas virem em paz, deixando as armas, acodem elas as suas canoas, e tomando cada qual a rede, ou a cama do que lhe parece melhor, a leva a sua casa, e com ela recebe o hospede, aqueles breves dias. Criam entre si só as mulheres deste ajuntamento; os machos matam ou entregam, as mais piedosas ao pais que os levam” (VASCONCELOS, apud, BUARQUE, 2010, P.211).

Maria Lugones afirma que esta oposição denota também àquelas primeiras, o atributo de força de trabalho. Após serem continuamente violadas por colonizadores, “ao longo de uma gama de perversão e agressão sexual, eram também consideradas fortes o suficiente para executar qualquer tipo de trabalho” (LUGONES, 2008, p.95-96). Ao invés de nos aprofundarmos na situação escravagista nas Américas, ilustraremos de forma pertinente ao nosso estudo sobre o feminino, a questão da exclusão das minorias especialmente das mulheres como o caso de Sojourney Truth. Acreditamos que a exposição do evento memorável onde uma pregadora pentecostal, abolicionista, ativista e defensora dos direitos femininos fez história na defesa de direitos das mulheres. Pretendemos que os comentários subsequentes possam elucidar e nos situar ainda mais sobre esta discussão referente ao olhar colonizador.

Natural de Nova Iorque, a escrava Isabella Van Wagenen foi libertada em 1797. Nesse ano, em função da *Northwest Ordinance*, a escravidão foi abolida nos Territórios do Norte dos Estados Unidos (ao norte do rio Ohio). Entretanto, a escravidão nos Estados Unidos só foi abolida totalmente e nacionalmente em 1865, após a sangrenta Guerra da Secessão entre os estados do Norte e do Sul. Isabella Van Wagenen conviveu alguns anos com a família Quaker, onde recebeu educação básica. Em 1843 mudou seu nome para Sojourner Truth (Peregrina da Verdade). Nessa época já era uma pessoa notória e tinha 54 anos. A versão mais conhecida do seu discurso foi recolhida pela abolicionista e feminista branca Frances Gage e publicada em 1863. Esse discurso foi de fato uma intervenção na *Women's Rights Convention* em Akron, Ohio, Estados Unidos em 1851. Tratava-se de uma reunião de clérigos onde se discutiam os direitos da mulher. Sojourner (Figura 22) aparentemente não se conteve e levantou-se para falar após ouvir as afirmações dos pastores presentes de que as mulheres não deveriam ter os mesmos direitos que os homens porque eram frágeis, débeis intelectualmente e porque Jesus Cristo foi um homem. Finalmente alegavam que a primeira mulher a existir foi Eva, uma pecadora. A seguir, a versão em português do conhecido discurso *Ain't I a Woman?* de Sojourner traduzida pelo pesquisador Osmundo Pinho (2014), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Cachoeira)/University of Texas (Austin):

Muito bem crianças, onde há muita algazarra alguma coisa está fora da ordem. Eu acho que com essa mistura de negros (negroes) do Sul e mulheres do Norte, todo mundo falando sobre direitos, o homem branco vai entrar na linha rapidinho. Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde

quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar a minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? Daí eles falam dessa coisa na cabeça; como eles chamam isso... (alguém da audiência sussurra, “intelecto”). É isso querido. O que é que isso tem a ver com os direitos das mulheres e dos negros? Se o meu copo não tem mais que um quarto, e o seu está cheio, porque você me impediria de completar a minha medida? Daí aquele homenzinho de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem porque Cristo não era mulher! De onde o seu Cristo veio? De onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com isso. Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o bastante para virar o mundo de cabeça para baixo por sua própria conta, todas estas mulheres juntas aqui devem ser capazes de consertá-lo, colocando-o do jeito certo novamente. E agora que elas estão exigindo fazer isso, é melhor que os homens as deixem fazer o que elas querem. Agradecida a vocês por me escutarem, e agora a velha Sojourner não tem mais nada a dizer. (TRUTH, 1851, Fonte: geledes.org.br)

Hazel Carby (1987) esclarece que especificamente nos Estados Unidos do séc. XIX as negras não eram chamadas de "mulheres". Ao contrário, as negras eram rotuladas racial e sexualmente como fêmeas marcadas, categorizadas como os animais, sexualizadas e sem nenhum direito cívico. Essas pessoas eram vistas como lembra Haraway (1992, p.10) em sua análise do discurso de Sojourner Truth, como o oposto da mulher branca considerada humana, “esposa potencial, canal para o nome do pai”.

FIGURA 22: SOJOURNER TRUTH

BIBLIOTECA DO CONGRESSO AMERICANO – domínio público.



FONTE: WIKIMEDIA COMMONS

A filósofa Maria Lugones (2010) especifica o importante caráter da colonialidade de gêneros e aponta como tópico central na modernidade colonial a “hierarquia dicotômica entre seres humanos e não humanos”. A autora esclarece que a partir da colonização das Américas e do Caribe foi estabelecida e imposta uma hierarquização dicotômica sobre os povos colonizados sempre a serviço do homem ocidental. Uma diferenciação que se converte em marca de civilização e humanidade. Neste sistema só eram considerados humanos homens e mulheres “civilizados”. Escravos africanos e povos indígenas das Américas eram situados na mesma categoria dos animais, considerados “incontrolavelmente sexuais e selvagens”. Lugones aponta que para tentarmos entender esta perspectiva civilizatória, precisamos partir da normatização do “homem” como ser humano por excelência. As fêmeas eram vistas como a sua inversão. Nas palavras da autora, as “pessoas colonizadas se tornaram macho e fêmea; machos se tornaram não-humanos-como-não-homens e fêmeas colonizadas se tornaram não-humanas-como-não-mulheres” (LUGONES, 2010. p.359). Além disso, a “missão civilizatória” era um passaporte para o acesso brutal aos corpos dos colonizados, através da exploração, da violência sexual, do controle da reprodução e do horror sangüinário²² sistemático. Para esta lógica nenhuma mulher era colonizada porque todas as mulheres eram fêmeas, seres racializados e sexualizados. Portanto, a resposta (colonial) à questão supracitada do discurso de Sojourney Truth, *Ain't I a Woman?* Seria um sonoro *não* como enfatiza a autora.

A mulher europeia, por sua vez, estava a serviço do homem branco, burguês e europeu pronta para reproduzir a humanidade e o capital através de sua docilidade, pureza sexual e passividade. Lugones também pondera, com base neste cenário, os entrelaçamentos da vida social que chama de “resistências íntimas e diárias à diferença colonial”. A colonialidade no raciocínio de Lugones (2019, p.363) tratava do processo ativo e reducionista das pessoas e da tentativa de torná-las menos que seres humanos, portanto para ela decolonizar os gêneros é uma prática que cuida de “transformar uma crítica da opressão de gênero – racializada, colonial, capitalista e heterossexista – em uma mudança viva da sociedade”.

²² Pessoas vivas eram dadas como alimento para cães e após as mulheres indígenas serem brutalmente assassinadas, eram confeccionadas bolsas e chapéus com suas vaginas, por exemplo.

O entendimento sobre a vida das mulheres se transforma especialmente a partir dos anos 1980 a partir do encontro entre o pós-colonialismo e o feminismo. Percebe-se então a nítida geopolitização do debate feminista com a projeção de um feminismo terceiro-mundista e decolonial.

Alinhados ao pós-estruturalismo e ao desconstrutivismo pós-moderno, os teóricos pós-coloniais propõem um questionamento das dicotomias e hierarquizações que engessam as identidades culturais tornando evidentes os processos de essencialização e as tecnologias de dominação que se construíram historicamente no período colonial e que permaneceram vivas após as lutas por independência (COSTA, 2006). A linha de raciocínio deste autor nos alerta ao “eurocentrismo” e nos ajuda a estabelecer um diálogo teórico que aborda tanto os estudos culturais quanto os estudos feministas pertinentes a essa dissertação.

Os “feminismos subalternos” nos termos de Ballestrin (2017) definem entre outros pontos como se comporta a subalternidade no interior do próprio feminismo. A autora cita Gayatri Spivak (2010) que aponta o silenciamento de várias expressões do feminismo e outros diversos feminismos subalternos que se mostram antagonicamente “irreconciliáveis”. Desde um feminismo “elitista”, hegemônico, ocidental branco, eurocêntrico, universalista, primeiro-mundista, até o “subalterno” terceiro-mundista, com diferentes marcadores internos de classe, etnia e nacionalidade. Se nos alinharmos a essas premissas acerca destes diversos e antagônicos feminismos, muitas vezes chamados de feminismos do Sul e do Norte, nos confrontaremos com a vasta dimensionalidade de questões identitárias sobre as diferenças e desigualdades na teorização feminista global. Ballestrin afirma que:

A sociologia terceiro-mundista, as filosofias “latino-americana” e “africana”, o grupo de Estudos Subalternos asiático, o pós-colonialismo e sua abordagem decolonial são alguns exemplos de esforços que trouxeram questionamentos em relação ao eurocentrismo, ao colonialismo acadêmico e ao imperialismo intelectual exercidos pelos centros de produção do conhecimento. [...] (BALLESTRIN, 2017, p.2).

Deepika Bahri (2013, p.660), fala que as contribuições do pensamento feminista presentes desde o início do pós-colonialismo canônico o auxiliaram a revisitar e questionar as suas próprias lacunas. Para a autora as questões de gênero

são indissociáveis da crítica pós-colonial²³. Mas, mesmo sendo esta uma questão controversa especialmente ao envolver as relações do colonialismo e a divisão internacional do trabalho, Bahri considera o pós-colonialismo um impulsionador da crítica no interior do próprio movimento feminista. Segundo a autora se percebe um feminismo menos analítico, mais intelectual e político.

Finalmente a autora questiona: “Quem fala pelo (ou na voz do) feminismo pós-colonial? Quem ouve e por quê? Qual é o conteúdo do feminismo pós-colonial? Quando e onde o feminismo pós-colonial se realiza?” (BAHRI, 2013, p.664). Como resposta a autora afirma que não pensa que estas questões estejam claramente delimitadas por fronteiras nacionais e mesmo que o estudo das mulheres na globalidade seja uma vastíssima área de pesquisa, alinha-se ao pensamento de Spivak (1995, p.12) sugerindo que uma perspectiva mundial comparativa e comprometida pode nos ajudar, gradualmente, a entender como nossas múltiplas identidades funcionam em diferentes situações.

Ballestrin (2017, p.2) sublinha nos auxiliando a concluir que a construção de outros feminismos só se torna possível quando se “subalternizam” diante do próprio feminismo moderno. A partir desta tensão entre as margens da “fragmentação de diferenças irreconciliáveis”, mostra-se fundamental na perspectiva da autora, uma cosmopolitização da agenda feminista.

3. Feminismos estéticos e diálogos contemporâneos

3.1 Poéticas visuais do feminino no séc. XX.

[...] Mas não é porque sou mulher que trabalho dessa maneira. É por causa das experiências pelas quais passei.
As mulheres não se uniram porque tinham coisas em comum, mas porque lhes faltavam coisas [...]
Acho que essa é a história de todas as minorias.
Louise Bourgeois

²³ De um lado, então, as feministas por vezes reclamam que as análises de textos coloniais e pós-coloniais não consideram questões de gênero, omitindo-as para dar atenção a questões supostamente mais importantes, tais como a construção do império, a descolonização e a luta pela libertação (no contexto colonial), e a construção da nação (no contexto pós-colonial)(BAHRI, 2013, p.4)

Acredito que as representações artísticas que evocam a narrativa do feminino nas poéticas visuais abordando o corpo e suas áreas sensíveis, referem-se muito mais à produção de conhecimento e processo de criação das artistas-pesquisadoras²⁴ do que ao resultado “plástico” alcançado. Mais ainda, como lembra Tvardoskas (2008), a *poíesis* como crítica cultural é capaz de operar tanto na transformação do próprio ser que cria como na cultura na qual a artista se insere.

A arte é um saber, uma forma de conhecimento e ao mesmo tempo um manifesto e um modo de resistência, possuindo o potencial de captar a historicidade das relações sociais e elementos do inconsciente coletivo e da linguagem. Nesse sentido, ela é fluência, pois capta e transmite expressões, emoções e ações de seu próprio tempo. A arte não produz, no entanto, um retrato fiel de sua sociedade, mas está repleta de sentidos da mesma, podendo esquivar-se das amarras da razão para expressar intenções mais sutis. (TVARDOSKAS, 2008, p.12-15)

As sutilezas nas intenções inclusas nas poéticas visuais, às quais se refere a autora, é o que nos permite analisar artistas e processos de criação como dimensões de uma mesma expressão estética que neste estudo chamamos de “feminina”. Naturalmente, esta análise iconológica se faz mais fluida na contemporaneidade do que sobre a tessitura histórica do passado pelo fato de acessarmos com muito mais facilidade e precisão o registro contextual sócio cultural da modernidade, os quais nos permitem uma maior aproximação da obra, das artistas e suas poéticas.

Os “clichês” do feminino na arte, assim como na mídia e nos meios de comunicação em geral, foram reavaliados ao longo do século XX e são investigados como postos em xeque por artistas contemporâneas que se dedicam a ironizar posturas e comportamentos padronizados em suas proposições. De algum modo, as proposições artísticas de algumas mulheres constituem-se como formas de resistência em que as personalidades, particularidades e biografias, são apresentadas em projetos de transgressão e de alerta, como conferiremos na produção da breve amostra das artistas que citaremos a seguir.

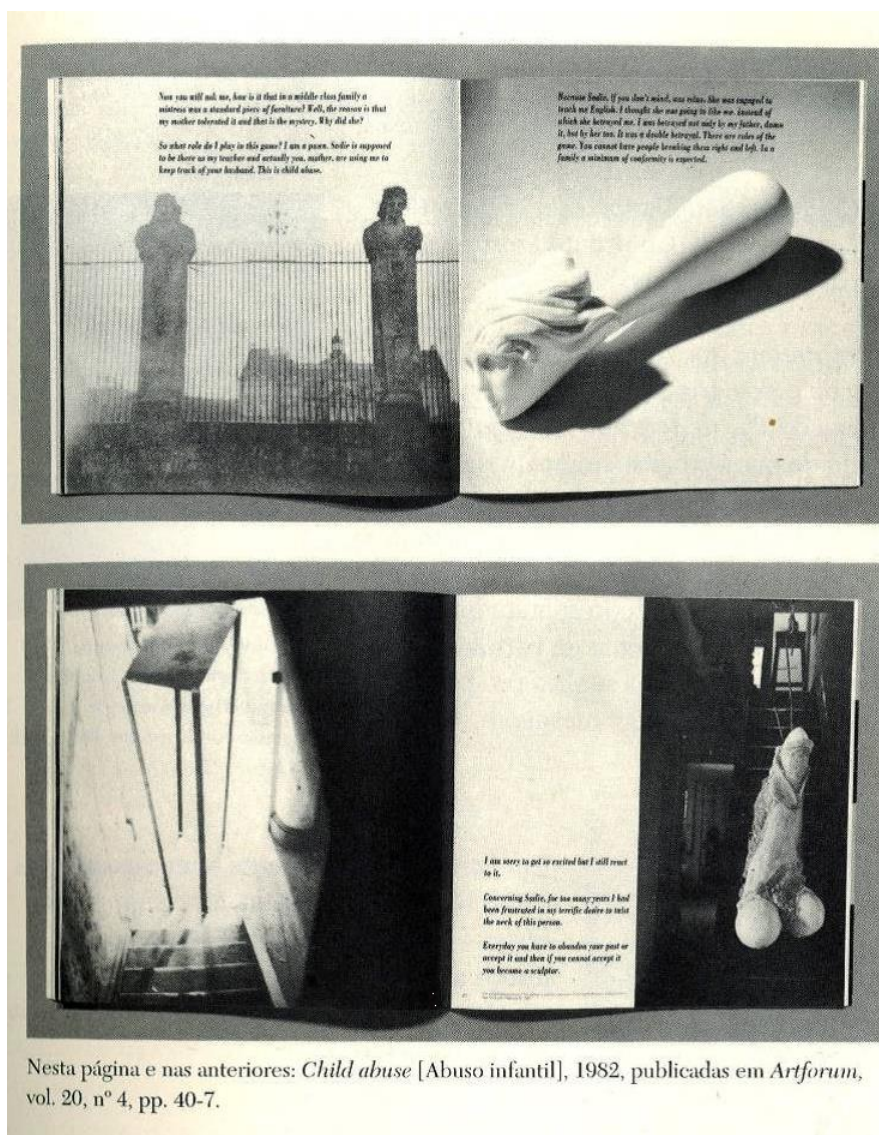
Algumas obras revelam a história de vida da própria artista, as vivências pessoais e a intimidade, transformadas em experiência estética. Neste percurso a artista cubana Ana Mendieta teve uma curta carreira artística (1972-1985), mas muito produtiva e diversificada passando por performances, *body art*, vídeos, fotografias,

²⁴ Para este estudo optamos por nos referenciar somente às artistas mulheres.

desenhos, instalações e esculturas (DZIEDZIK, 2015). Em muitas de suas obras conecta a natureza com a humanidade, expressa elementos de feminismo e espiritualidade e reflete a própria experiência como exilada e como mulher (BIDASECA, 2014). Percebe-se em sua obra uma ancestralidade crua, um desnudamento quase brutal de ser mulher, de ser estrangeira ou de pertencer a algum lugar. Ana Mendieta afirmava que ao produzir sua imagem na natureza podia lidar com as duas culturas na quais se encontrava “entre”. Em suas próprias palavras: “Fazer minha silhueta na natureza faz a transição entre minha pátria e minha nova nação. É um modo de reivindicar minhas raízes e tornar-me uma com a natureza” (MEREWETHER, 1996, p.108).

A obra de Louise Bourgeois (Figura 23) também apresenta uma inequívoca dimensão autobiográfica. O confronto com o aspecto obsessivo do seu corpo de trabalho pode emocionar e violentar a audiência mais informada. A militância interior em contraponto ao mundo exterior assume um caráter profundamente universal, respondendo a partir das reminiscências traumáticas da sua infância, às emoções dicotômicas do cotidiano relacional com as quais sistematicamente negociamos. Tornando visceralmente explícitos o medo, a fratura, o amor, o ódio, a ternura, o ciúme, a culpa, a proteção, a agressão, a sedução, a traição, a força ou a vulnerabilidade, Louise Bourgeois manifesta, do particular para o geral, durante os seus épicos setenta anos de produção artística uma consciência profundamente humana por vezes trágica e brutalmente cruel da existência.

FIGURA 23: LOUISE BOURGEOIS, CHILD ABUSE, 1982



FONTE: BOURGEOIS (2000, p.135)

Vale salientar que quando a identidade feminina passa a ser o foco de interesse de grupos de artistas mulheres (por volta dos anos 60/70), percebe-se numa parcela de produções uma abordagem essencialista, ou seja, a ideia da existência de características peculiares atribuídas a um feminino que distinguiria mulheres de homens. A procura por fontes e imagens de si mesma, calcada na crença de uma essência feminina e a busca por uma parte do corpo da mulher que representasse essa diferença, como nas peças em porcelana dos pratos que remetem às vulvas e que fizeram parte da instalação “*The Dinner Party*” de Judy Chicago (1974-79) (Figura 24), configurou uma iconografia explorada no início do movimento. Entretanto, segundo Whitney Chadwick muitas feministas reagiram contrárias a essa

centralização imaginária do útero ou da vagina, entendendo esse procedimento como outra forma de fixação e determinação da feminilidade. É também importante ressaltar, referente à obra emblemática de Judy Chicago, o comentário de Estelle Chacon: das mil e trinta e oito mulheres reunidas trinta e nove representadas em destaque eram “hispanas” sinalizando um lugar simbólico que ocupavam nessa nova narrativa proposta pelo feminismo que despontava nos EUA e na Inglaterra”.

FIGURA 24: CHICAGO, JUDY. THE DINNER PARTY (1974-79), CERÂMICA PORCELANA E BORDADOS.



FONTE: ELIZABETH A. SACKLER CENTER FOUNDATION, BROOKLYN MUSEUM

A obra de Chicago tornou-se um ícone do feminismo da “igualdade”. Griselda Pollock (1977) em sua publicação “What’s wrong with the Images of Women”, denunciava uma característica importante em “The Dinner Party” a qual chamava de “iconografia vaginal”. Segundo a autora, a obra revelava uma perspectiva reducionista e propunha um “significante estável” oriundo de corpos biológicos. Pollock costumava criticar os discursos estabilizadores e reducionistas incluindo aqueles provenientes do próprio feminismo. Neste sentido, Spivak (1986) em “*Imperialism and Sexual Difference*” também destacava a importância de se migrar de um feminismo de “oposição” a um feminismo mais crítico que fosse capaz de analisar e perceber as

agendas institucionais e ideológicas de dentro do próprio movimento feminista. Ainda neste ritmo de questionamentos e problematizações referentes ao feminismo, a teórica feminista Chéla Sandoval (1995) propunha o “feminismo anti-gênero” e influenciou sobretudo o feminismo da segunda onda. Foi uma autora que também problematizou os conceitos feministas dos anos 60 e 70 pressupondo um sujeito feminino unívoco, o qual em sua hegemonia não poderia refletir o que denominava as “outras do feminismo”. Assim, as questões feministas paulatinamente passaram a ser percebidas cada vez mais em relação a seus atravessamentos étnicos e sociais. Este perfil do debate feminista, de certa forma convergia ao menos no campo da arte, para a questão da imagem da mulher que era veiculada e “comunicada” pelos vários tipos de mídia. Espaços midiáticos como a imprensa, a televisão, a publicidade, o cinema e as próprias obras de arte, começaram a ser compreendidos como lugares de disseminação e de normatização de certos discursos sociais. Teresa De Lauretis (1987) exemplifica o aparelhamento do cinema operando no conceito de “tecnologias de gênero” e abrange também outros recursos midiáticos:

[...] Algum tempo antes da publicação do vol. I da *História da Sexualidade* (Foucault) na França, teóricas feministas na área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas [...] que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinham desenvolvendo não somente uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico subjacentes à representação do corpo feminino como lócus primário da sexualidade e prazer visual. A compreensão do cinema como uma tecnologia social, como um aparelho cinematográfico desenvolveu-se na teoria do filme paralela a – mas independentemente – de Foucault; ao contrário, como sugere a palavra aparelho, essa compreensão foi diretamente influenciada pelo trabalho de Althusser e Lacan. Não há dúvida., de qualquer modo, de que o cinema – o aparelho cinematográfico – é uma tecnologia de gênero [...] (LAURETIS, 1987, p.16).

Especialmente a partir dos anos 1980, com a colaboração dos escritos feitos por De Lauretis, Sandra Harding (1986), Evelyn Fox Keller (1985), Monique Wittig (1980), Juliet Mitchell, Griselda Pollock (1981), Rozcika Parker (1985) entre tantas outras teóricas feministas, a historiografia da arte feminista se volta muito mais detidamente sobre a crítica das representações do feminino propriamente ditas.

Descobrir a história das mulheres e da arte é, em parte, explicar a forma como a história da arte é escrita. Expor os seus valores subjacentes, os seus pressupostos, os seus silêncios e os seus preconceitos é também compreender que a forma como as mulheres artistas são representadas é crucial para a definição de arte e artista na nossa sociedade. (POLLOCK; PARKER; 1981, p.3).

As imagens visuais do feminino são vistas pela pesquisadora Isabelle Anchieta dentre todas as imagens humanas, como “verdadeiras armas simbólicas privilegiadas durante os imprevisíveis jogos por reconhecimento social”. (ANCHIETA, 2019, p.16). A autora desenvolve um importante estudo sobre a imagem da mulher no Ocidente moderno e vê também nos registros do feminino as representações emblemáticas do processo gradativo de humanização e individualização.

A construção social dos papéis de feminilidade e masculinidade, com a entrada dos anos 80 e as novas direções do pensamento feminista, veio contribuir com noções plurais e menos dicotômicas sobre ser mulher e ser homem no mundo pós-moderno. A concepção de feminilidade como construção cultural gerou por parte de várias artistas, outra compreensão a respeito dos processos normatizantes e condicionantes que as tornaram não somente portadoras, mas também reprodutoras de comportamentos que atendiam a uma agenda patriarcal. Esta percepção, novas atitudes e expressões poéticas em conjunto, permitiram em contrapartida um auto reconhecimento e redescoberta de si mesmas como sujeitos e produtoras de significados.

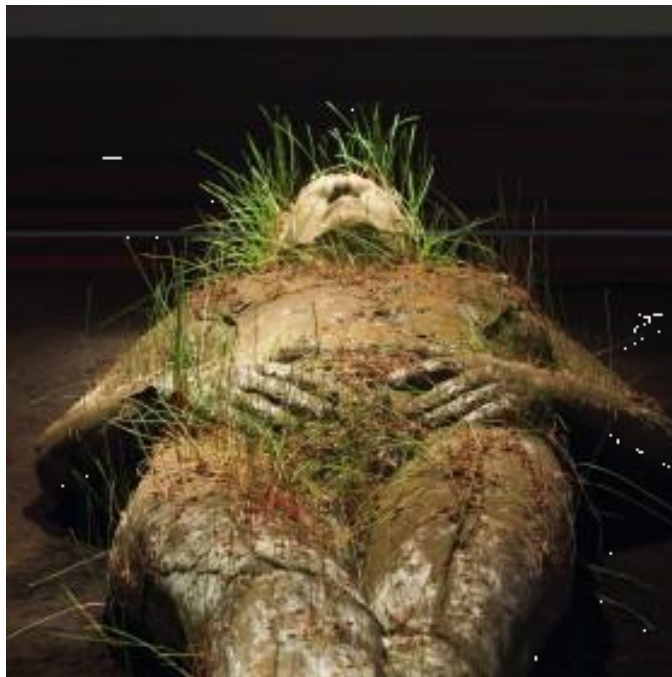
As artistas dos anos oitenta trabalharam numa espécie de rebelião pessoal e social, contrária aos convencionalismos condicionantes. Deflagrar com honestidade os abusos, as agressões e subordinações, as quais as próprias mulheres de certa maneira teriam ajudado a constituir, significava o surgimento de um novo tom às ações inventivas, mais crítico e não “vitimista”. Esse processo contribuiu para que inúmeras obras de arte deste período apresentassem temáticas visuais com um referencial de coalizão do feminino, do coletivo muitas vezes não afirmada pelas próprias mulheres, mas que operava ainda em resposta ou resistência ao olhar masculino.

As reflexões e produções artísticas a partir dos anos 1990 desenvolvem por sua vez criações de representações alternativas, plurais e diferenciadas com proximidade e foco ao ser “mulher” na atualidade. Discutem a participação artística, social, cultural, política e econômica da mulher, desestabilizando os modelos deterministas do passado.

Encontramos ainda neste diálogo com a emblemática genitália, as peças de cerâmica e instalações da artista nordestina Christina Machado (Figura 25) e Rosana Bortolin (Figura 26), artista catarinense com representações de vulvas em argila natural na série “Sagrado e Profano”. Hilde Atalanta (Figura 27), uma jovem ilustradora holandesa enaltece em seus trabalhos as diferentes linhas, formas e texturas das

vulvas. A lista de mulheres que discutem e expõem o conceito vulva/vagina é extenso onde são também incluídas outras mídias como a fotografia, a literatura e a performance.

FIGURA 25: CHRISTINA MACHADO, ESCULTURA DE ARGILA, GÉRMEN E FERRO, 2015



FONTE: christinamachado.com/nao-tenho-mais-coracao

FIGURA 26: ROSANA T. BORTOLIN, ESCULTURAS EM ARGILA CERÂMICA.
SÉRIE SAGRADO PROFANO, 2011



FONTE: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ORGANISMOS

FIGURA 27: HILDE ATALANTA, ILUSTRAÇÕES DO LIVRO "A CELEBRATION OF VULVA
DIVERSITY", 2019.



FONTE: thevulvagallery.com

Constituindo o nosso pequeno dossiê, Ana Mendieta (1948-1985) (Figura 28), Louise Bourgeois (1911-2010), Judy Chicago (1939-), Ceileida Tostes (1929-1995) (Figura 29), Niki de Saint Phalle (1930-2002) (Figura 30), Frida Kahlo (1907-1954) (Figura 31), Nan Goldin (1953-) (Figura 32), Sophie Calle (1953-) (Figura 33), Marina Abramovic (1946-) (Figura 34) são algumas artistas de notoriedade do século XX que desenvolvem seus processos artísticos ora como formas de resistência em períodos de opressão política, social e cultural em projetos de transgressão e de alerta, ora como expressão direta de suas inquietações frente à questão do Feminino.

Tanto o impulso do desenvolvimento científico e tecnológico bem como a expansão das discussões do problema de gênero alavancadas pelo pensamento de Judith Butler, Joan Scott, Monique Wittig, Donna Haraway entre tantas outras autoras, criaram as fundações para abordagens cada vez mais progressistas. A pesquisadora Diana Domingues (2003) lembra que há pelo menos trinta anos são apresentadas novas formas de produção de arte e novos processos criativos.

FIGURA 28: ANA MENDIETA, LAND ART – SÉRIE SILUETAS 1973-1980



FONTE: artnet.com

FIGURA 29: SEM TÍTULO, CELEIDA TOSTES ESCULTURA 1980



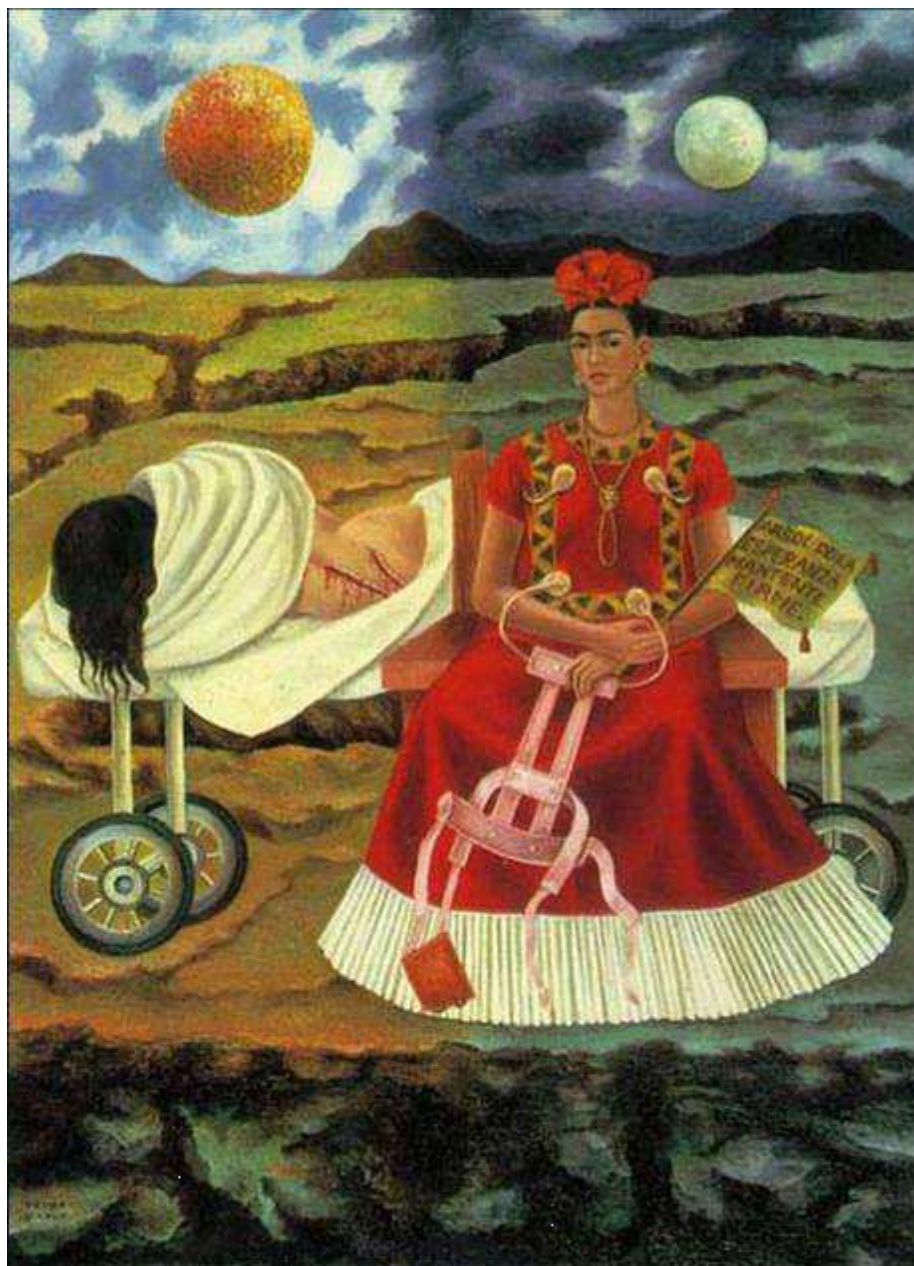
FONTE: catalogodasartes.com.br

FIGURA 30: NIKI DE SAINT PHALLE, O PARTO ROSA 1964 MUSEU DE ESTOCOLMO



FONTE:art.moderne.utl13.fr

FIGURA 31: FRIDA KAHLO, ARVORE DA ESPERANÇA, MANTEM-TE FIRME 1946



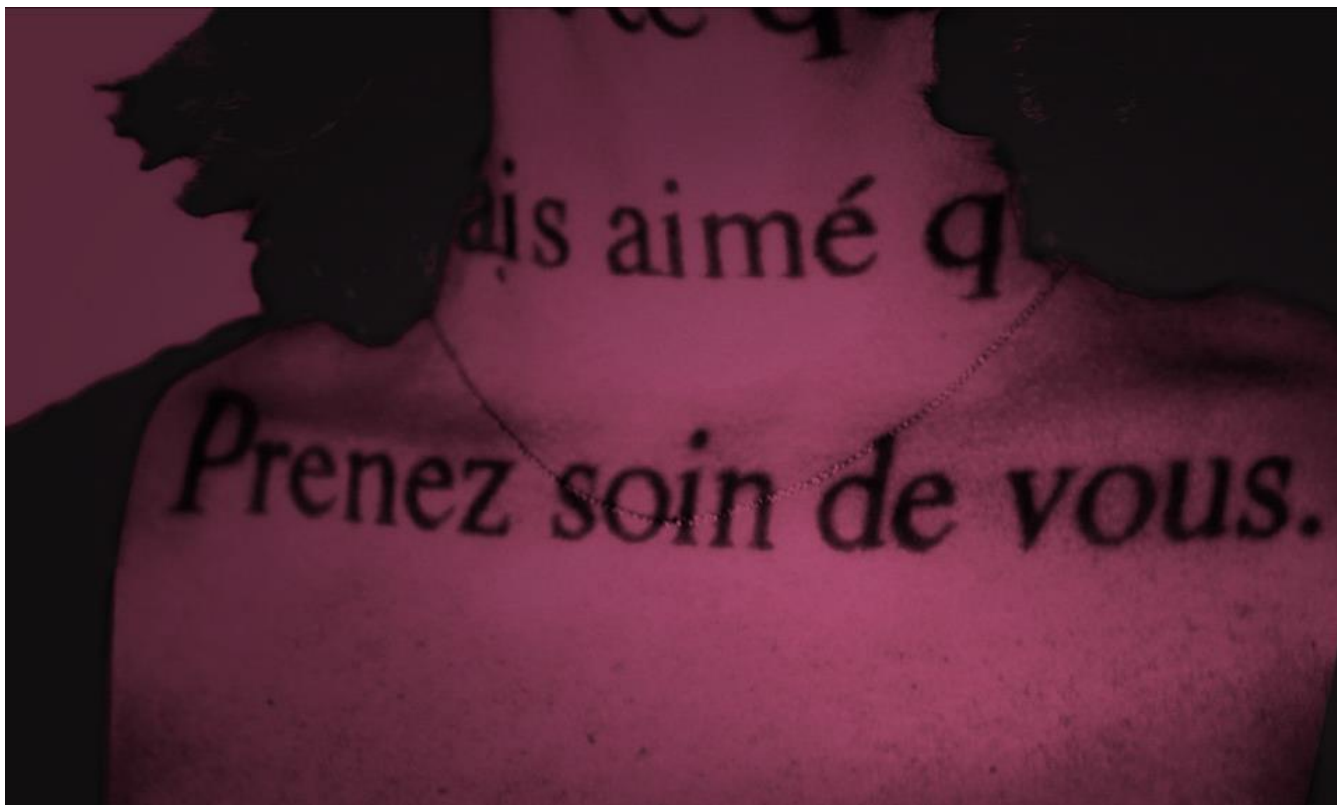
FONTE: ocardambrosio.com.br

FIGURA 32: NAN GOLDIN, SÉRIE DE AUTORRETRATOS, NAN ONE MONTH AFTER BEING BATTERED 1984 FOTOGRAFIA ANALÓGICA



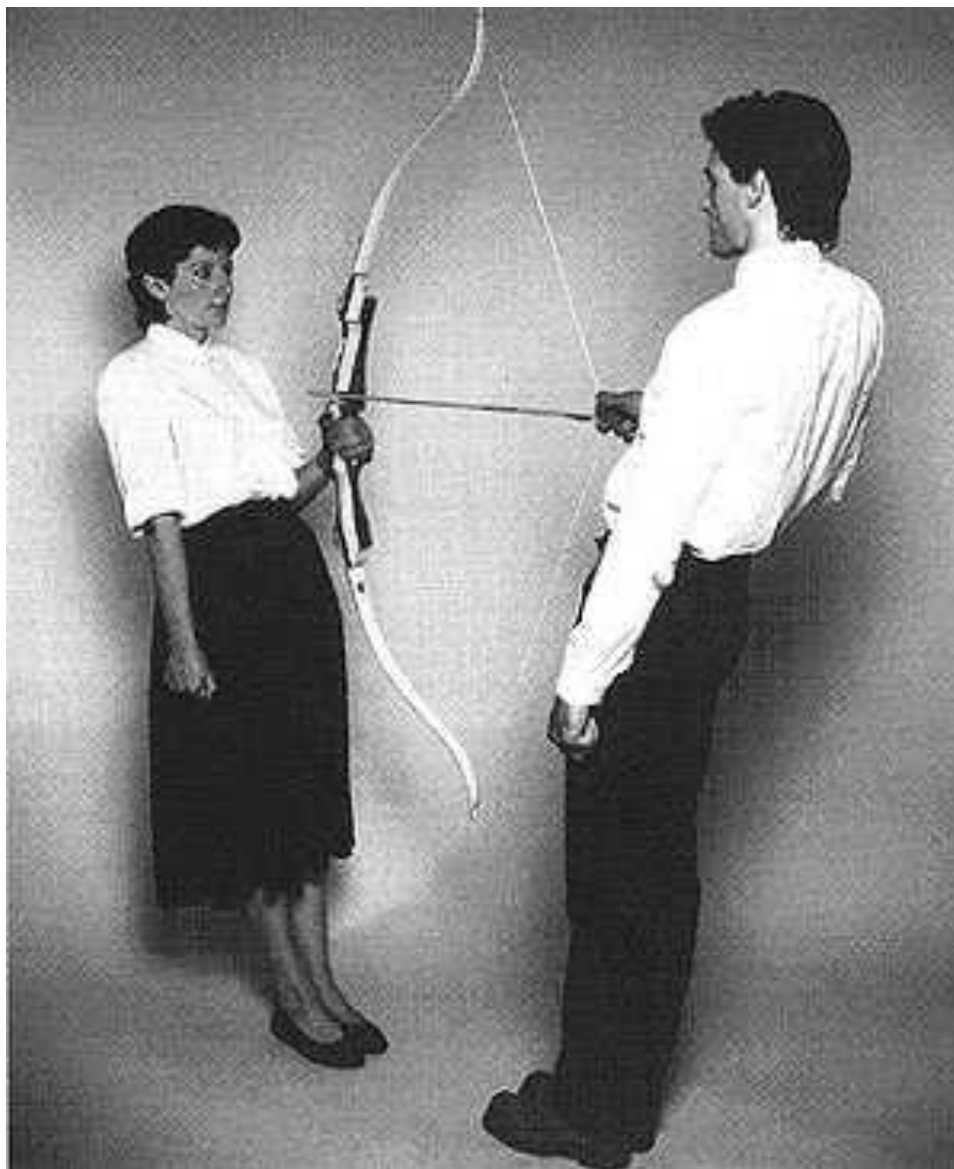
FONTE: tate.org.uk

FIGURA 33: FRAGMENTO DA OBRA, PRENEZ SOIN DE VOUS, 52ª BIENAL DE VENEZA 2007
FOTOGRAFIA DIGITAL



FONTE: medium.com

FIGURA 34: MARINA ABRAMOVIC, MARINA & ULAY. REST ENERGY, PERFORMANCE, SEAN KELLY GALLERY, 1980



FONTE: moma.org

A partir das ondas da revolução feminista dos anos 1960 e 1970 percebemos que algumas poéticas artísticas que versam sobre o feminino, são o resultado das vivências de cunho pessoal e da intimidade, transformadas em experiência estética. Neste percurso, a obra de Louise Bourgeois exemplifica uma inequívoca dimensão autobiográfica. A ressonância do universo interior em contraponto ao mundo exterior assume um caráter expandido, respondendo a partir das reminiscências traumáticas da sua infância, às emoções dicotômicas das relações cotidianas que de forma condicionada, o ser humano costuma negociar e administrar. Sua obra torna viscerais e explícitas as percepções acerca do medo, da violência, do ódio, da ternura, do amor, do ciúme, da proteção, da sedução, da traição, da força, da culpa e da vulnerabilidade. Louise Bourgeois manifesta durante os seus notórios setenta anos de produção artística, desde o privado até o público, uma consciência profundamente humana, muitas vezes trágica e brutal, da existência. Sobre esse universo interno do artista, Bourgeois destaca que “Essa é a metáfora do artista. Se o artista não consegue enfrentar a realidade cotidiana, ele se refugia em seu inconsciente e ali se sente à vontade, embora seja limitado – e às vezes assustador”. (BOURGEOIS, 2000, p.236)

A artista cubana Ana Mendieta ao contrário de Bourgeois teve uma curta carreira artística (1972-1985) marcada por um triste episódio no qual foi empurrada do 34º andar pelo seu marido, o artista minimalista Carl Andre. A justiça pela sua morte nunca foi feita e Carl foi absolvido. Está livre até hoje e têm mais de oitenta anos. Ana teve uma carreira muito produtiva e diversificada passando por performances, *body art*, vídeos, fotografias, desenhos, instalações e esculturas (DZIEDZIK, 2015). Em muitas de suas obras conecta a natureza e uma abordagem ritualística com a humanidade. A artista expressa elementos de feminismo e de espiritualidade, enquanto reflete a própria experiência como exilada e como mulher (BIDASECA, 2014). Percebe-se em sua obra uma ancestralidade crua, um desnudamento rude e brutal de ser mulher imigrante e de pertencer a algum lugar.

Ana Mendieta afirmava que ao produzir sua imagem na natureza, era capaz de lidar com as duas culturas na quais se encontrava “entre”. Em suas próprias palavras: “Fazer minha silhueta na natureza faz a transição entre minha pátria e minha nova nação. É um modo de reivindicar minhas raízes e tornar-me uma com a natureza” (MEREWETHER, 1996, p.108).

Quando a questão da *identidade* feminina passa a ser o foco de interesse de grupos de artistas mulheres por volta dos anos sessenta e setenta, percebe-se numa

parcela de produções artísticas uma abordagem essencialista, ou seja, a ideia da existência de características peculiares atribuídas a um feminino que se distinguiria, com nitidez e veemência, do masculino. A procura de algumas artistas desta época por fontes e imagens de si mesmas atreladas à crença de uma essência feminina pode caracterizar a busca por uma parte de seu corpo que representasse essa diferença. Neste sentido eram frequentes estas temáticas em performances, vídeos e instalações²⁵.

A obra de Judy Chicago, acima comentada, “The Dinner Party” (1974) é discutida pela pesquisadora portuguesa Andrea Senra Coutinho (2009, p.64) em sua tese referente às poéticas do feminino, ao mencionar a opinião de Whitney Chadwick (1999) acerca da reação contrária de muitas feministas a essa centralização imaginária no útero ou na vagina, entendendo esse procedimento como outra forma de fixação e determinação da feminilidade. Coutinho complementa:

A noção de essência feminina imutável e fixa era suporte de um determinismo biológico que começou a contrastar com as teorias do construtivismo social que defendia as instabilidades nas significações culturais e a interpretação multicultural do gênero. (COUTINHO, 2009, p.64)

Roberta Stubs (2017) ao discorrer sobre *artivismo* pontua que desde a década de sessenta com a difusão do conhecimento psicanalítico, “da filosofia dos pós Segunda Guerra Mundial, dos Estudos Culturais e das contribuições antro e sociológicas, eclodiu um repensar sobre a condição humana no planeta e também no próprio conceito de humano”. A pesquisadora cita Rosi Braidotti, filósofa e feminista, ao se referir à pós-modernidade que traz consigo a possibilidade do pós-humano²⁶.

Stubs explica o raciocínio da filósofa no que se refere a um pós-humano não humanista e muito mais conectado ao campo sensorial do que às questões identitárias. Braidotti (2005) comenta:

A tecnologia está no cerne de um processo de apagamento de distinções de categorias fundamentais entre o eu e o outro; uma

²⁵ Como nos pratos em porcelana que remetem às vulvas e que fizeram parte da instalação “*The Dinner Party*”, de Judy Chicago (1974-79) e configuraram uma iconografia acerca do corpo feminino, explorada no início do movimento feminista.

²⁶ O termo pós-humano refere-se à variedade de escolas de pensamento e diferentes movimentos, incluindo o pós-humanismo filosófico, cultural e crítico; transumanismo (nas suas variações de extropianismo, transumanismo liberal e democrático, entre outros); a abordagem feminista dos novos materialismos; o panorama heterogêneo do anti-humanismo, meta-humanismo, meta-humanidades e pós-humanidades. (FERRANDO, 2013)

espécie de heteroglossia da espécie, uma espantosa hibridização que combina ciborgues, monstros, insetos e máquinas, constituindo uma abordagem fortemente pós-humana daquilo a que antes chamávamos “o sujeito corpóreo”. (BRAIDOTTI, 2005-2006, p.3).

Especialmente nos Estados Unidos onde os feminismos estéticos²⁷ se destacaram em âmbito cultural e também político, por ocasião dos movimentos feministas do século XX, as poéticas artísticas por sua vez podem ser claramente identificadas como feministas. Em lugares onde não havia uma organização que operasse nesse sentido, como no Brasil, muitas artistas realizavam também uma produção e estética referente ao feminino, mas similar aos feminismos estéticos estadunidenses vigentes na época.

Segundo Margareth Rago (1998, p.8), muitas mulheres, artistas ou não, mas especialmente aquelas que se autodenominam feministas, costumam criar novos “padrões de corporeidade, beleza e cuidados de si, propondo outros modos de constituição da subjetividade, que bem poderíamos chamar de estéticas feministas da existência”. Logo, são os feminismos estéticos muitas vezes chamados de estética feminista que ao figurar nas artes visuais são capazes de promover.

[...] a recuperação histórica das artistas mulheres; o uso do corpo de forma autônoma e com um cunho reivindicatório; a desconstrução de estereótipos; a incorporação de atividades estritamente relacionadas ao universo feminino, como o bordado e a costura, assim como o uso de elementos ligados ao cotidiano e à rotina; e a problematização combinada de questões de gênero, raça, etnia e classe social. (STUBS, 2015, p.169)

3.1.1 As poéticas visuais pós-60

Se olharmos para o conjunto de artistas mulheres ao longo de vários séculos da história, percebe-se que nem todas assumem um discurso transgressor do padrão falocêntrico em suas poéticas. “[...] uma parcela acaba por reincidir sobre as inúmeras padronizações sociais, reforçando condicionamentos patriarcais através de uma arte que é (re)apresentação conivente, (re)encarnação de estereótipos” (RUÍDO, 2003). As intenções notadamente transgressoras ou subversivas em discursos poético-artísticos

²⁷ Meio de produção artística que não depende necessariamente da conexão com movimentos feministas, mas que apresenta estratégias afirmativas estéticas, políticas, éticas, inventivas, às vezes, consideradas subversivas, de criação de novas possibilidades de ser e viver para além do campo artístico.

que se deixaram atravessar pelas teorias feministas e de gênero ganharam força e visibilidade ao emergirem em ressonância com o movimento de libertação da mulher nos anos 60/70 (revolução sexual), e na luta em prol dos direitos civis e protestos contra a guerra do Vietnã. Este fenômeno social e artístico abalou as estruturas androcêntricas da arte no Ocidente. Os componentes da estética feminista na arte são considerados²⁸ uma tendência na produção contemporânea que eclodiu em meio à turbulência de transformações sociais e ideológicas daquele período.

A partir da reciprocidade instaurada entre produção artística e feminismo, as expressões artísticas se orientaram cada vez mais para um campo que se mostrava mais apto a acolher as diversas proposições sobre o tema: a arte conceitual. Feminismos estéticos que não podiam mais se valer das especificidades de um meio singular e que também enfatizavam a não-determinação de fronteiras dos campos representativos.

Com isso, uma prolífera gama de mídias ganha potência na cena artística contemporânea. Wood (2002) destaca:

Várias técnicas e estratégias associadas à arte conceitual difundiram-se, penetrando todo o âmbito da arte contemporânea. O emprego da linguagem por Jenny Holzer é uma delas. A crítica fotográfica da originalidade empreendida por Sherrie Levine é outra. O jogo de Cindy Sherman com a identidade é ainda uma dessas práticas. O uso de texto e fotografia por Bárbara Kruger seria inconcebível sem a existência da arte conceitual, e assim por diante (WOOD, 2002, p.74)

Especialmente a partir dos anos noventa em tempos de pós-colonialismo no âmbito conceitual na arte, as práticas crítico-políticas promovem uma ressignificação do cenário feminista da arte contemporânea criando “uma paisagem feminista, pessoal e surpreendente, como diz Rush” (2006). O autor destaca que “[...] na história da performance e da arte mídia, especialmente as mulheres artistas, têm exercitado uma voz transgressiva (RUSH, 2003, p.110).

Transpostas as várias fases do discurso feminista na arte, desde a atitude radical ao essencialismo, inevitavelmente refletindo os ajustes sofridos pelo próprio movimento feminista – radical, liberal, socialista, marxista, pós-estruturalista (COSTA, 1998), essa perspectiva não mais busca a prevalência de um tipo sobre o outro. Entretanto, se mantém inquirindo a homogenia histórica masculina presente no

²⁸ Nochlin, 1988; Chadwick, 1999; Archer, 2001; Danto, 2006; entre outros (as).

apagamento do feminino e em seu reducionismo, enquanto adota uma postura paradoxal e contraditória, segundo Macedo (2006). Desde então, os feminismos estético-artísticos criaram novas alianças e estabeleceram outras tendências fundamentadas nos estudos culturais, no interculturalismo, no pós-estruturalismo, na teoria *Queer* e no pós-humanismo, entre outras.

Sem ignorar as batalhas ganhas, a estética feminista no campo da arte contemporânea segue investindo no questionamento da imposição histórica do silêncio das mulheres (e minorias), das persistentes desigualdades, das verdades absolutas e do essencialismo. A batalha está longe de se mostrar concluída. Maria Ruído pesquisadora espanhola analisa o contexto de “trabalho” das artistas de seu país que se aplica também, em um amplo espectro, na trajetória de artistas mulheres pelo mundo:

[...] a gente persevera e depois de um período de estudos mais ou menos vinculado à imagem ou um treinamento autodidata, nos encontramos imersas em um trabalho sem horários ou reconhecimento, muitas vezes sem contrato, um "trabalho" que não é considerado "emprego", uma espécie de "voluntariado indefinido" apoiado por uma concepção dúbia e egoísta de talento, de que espero que nos cansemos mais ou menos logo. No melhor dos casos, seremos capazes de suportar com enorme fadiga um trabalho clandestino forçado a dividir nosso tempo em "empregos assalariados" e com "o que realmente considero meu trabalho" e, se também somos mulheres (parafrazeando o coletivo americano Guerrilla Girls), podemos ter a sorte de escolher entre a maternidade ou o tempo para nós e uma carreira profissional absorvente, sem férias ou remuneração extra: um exame contínuo de onde você está sempre começando. (RUÍDO, 2004, p.255)

Ruído cunha a expressão “precariedade Feminina” que denota a renúncia de uma “identidade coletiva clara” a qual se possa defender, mas que também exige um compartilhamento. Ela aponta a situação de fragmentação neoliberal separatista que enfraquece e torna as mulheres vítimas da exploração, do medo e do egoísmo do “salve-se quem puder”. A autora aponta, entretanto, o intuito real e veemente das mulheres em viabilizar uma “construção coletiva de outras possibilidades de vida por meio de uma luta conjunta e criativa” (2004, p.22).

3.1.2 Que mulheres são essas?

O movimento de libertação das mulheres da década de 1960 ao levantar a questão da sexualidade e abrir a perspectiva de gênero, mais como categoria social e política e menos como categoria biológica atrelada ao sexo genital, abre as portas

para um novo cenário da coalizão feminina. Além disso, o feminismo pós-colonial especialmente representado pelas mulheres negras, latino-americanas e indígenas, torna-se fundamental para nos afastarmos de estereótipos, condicionamentos e generalizações acerca da categoria “mulheres”. O imaginário da mulher branca, europeia, burguesa e heterossexual é uma miragem que se dissolve hoje, felizmente. O questionamento concernente aos papéis sociais e culturais que as mulheres e todas as outras pessoas desempenham em uma sociedade, bem como os seus pretensos atributos, terminam por abalar “o imaginário social que define a mulher como branca, pura, delicada, romântica, submissa e heterossexual, ao passo que imagina o homem como branco, forte, heroico, provedor, movido por instintos e heterossexual” (STUBS, 2017, p.177).

Então nos perguntamos quem são verdadeiramente estas mulheres representadas em tantas culturas e contextos sociais no campo da arte, ou ainda, que grupo de mulheres é esse que reiteradamente ao longo da história reivindica sua voz e lugar? Foi necessária a articulação do movimento nova-iorquino Women Artists in Revolution (WAR)²⁹ em 1969, para afirmar e validar as poéticas visuais de mulheres artistas que devido à normatização de sua subalternidade, tinham pautas feministas percebidas como bobagens e revoltas vazias e seus trabalhos não eram considerados arte pela crítica. No ano seguinte, membros do WAR enviaram cartas ao Whitney Museum, bem como ao MOMA, exigindo mudanças na política de ambos os museus para a inclusão de mais mulheres artistas. Naquele mesmo ano, é formado o Comitê *Ad Hoc* de Mulheres Artistas que também se concentrou na política discriminatória das mulheres nas exposições anuais de pesquisas do Whitney Museum. Após esses esforços de protesto foi registrado um aumento de mulheres artistas no catálogo anual do Whitney Museum, passando de uma média de 5%–10% antes de 1969, para 22% em 1970. Este exemplo onde mulheres aplicaram sua intenção na experiência de si mesmas em relação à arte ilustra a profunda transformação sofrida pela história da arte que começa a se abrir para uma maior participação e evidência das mulheres enquanto corpos políticos e referentes. Neste período os feminismos estéticos tratavam de retomar o lugar da produção feminina na arte e revalidar o que se

²⁹ Coletivo de artistas e ativistas americanas com sede na cidade de Nova York, formado em 1969. Elas se separaram da Art Workers 'Coalition, dominada por homens, impulsionada pelo Whitney Museum of American Art's 1969 Annual, que incluía apenas oito mulheres entre os 143 artistas apresentados. Fonte: <https://artsandculture.google.com>

considerava relevante para esse campo. Uma verdadeira recuperação da arte produzida por mulheres foi necessária, por estar tanto tempo oculta pelo “anonimato coletivo, essa gênese da exclusão” (SIMIONI, 2007). Exemplos emblemáticos dessa recuperação histórica da estética feminina na arte são prolíferos. Além da obra, *The Dinner Party* (1974-79) de Judy Chicago, a obra: *Algumas artistas mulheres americanas-Última ceia* (1971) (Figura 35) de Mary Beth Edelson (1935 -) representa a Santa Ceia conhecido afresco de Leonardo da Vinci em uma colagem com seus personagens substituídos por mulheres artistas vivas que também emolduram o quadro.

FIGURA 35: MARY BETH EDELSON, SOME LIVING AMERICAN WOMEN ARTISTS / LAST SUPPER, 1971



FONTE: americanart.si.edu

A artista produziu outra obra (Figura 36) anos depois com conceito similar, *A morte do patriarcado/A lição de anatomia de A.I.R.*, uma fotomontagem de 1976 baseada na interpretação de um clássico de uma pintura de Rembrandt de 1632.

FIGURA 36: MARY BETH EDELSON, A MORTE DO PATRIARCADO / A LIÇÃO DE ANATOMIA DE A.I.R 1976



FONTE: culturagenial.com

Em meio à luta por uma desnaturalização da sujeição feminina ao controle masculino e à ruptura da mistificação que envolve a argumentação biológica da questão, voltam a se destacar os contextos sociais, culturais e políticos. Se adicionarmos aqui, a famosa reflexão de Simone Du Beauvoir "Não se nasce mulher, torna-se", fundamentamos a base dos desdobramentos da teoria feminista acerca dos estudos de gênero. E ao mergulharmos um pouco mais na questão "tornar-se mulher", como lembra Roberta Stubs (2017, p.175), chegamos a Betty Friedan, ícone do feminismo liberal caracterizado por localizar a situação das mulheres em relação à desigualdade. Em sua obra de 1963, *A Mística Feminina*, Friedan destaca a construção cultural imbuída no modelo identitário *dona-de-casa-mãe-de-família* configurada em regra e normatizada como padrão ideal e desejável de vida para as mulheres de classe média nos Estados Unidos. O pensamento de Friedan semeia uma ideia importantíssima para o feminismo a partir de seus questionamentos acerca da opressão causada por valores e regras que extrapolavam a esfera pessoal.

Mas, é no feminismo radical que essa semente germina e a ideia da experiência coletiva e os limites não delimitados da questão entre privado e público ganha força

com a expressão da jornalista Carol Hanisch: "O pessoal é político". O slogan, segundo a autora era a princípio um memorando para a equipe de mulheres do SCEF³⁰ uma tentativa para trazê-las para o WLM³¹ e conscientizá-las. Em entrevista para Gabrielle Tree em 2013, Hanisch relata:

Como acontecia com outras organizações radicais, muitos no SCEF temiam que o WLM "dividisse a classe trabalhadora". Eles chamavam de "terapia" de conscientização e "umbiguismo", alegando que questões como o acesso ao aborto e a partilha do trabalho doméstico com homens eram questões pessoais, não políticas. O memorando respondeu a essa acusação e foi repassado ao WLM e, eventualmente, foi impresso sob o título "O Pessoal é Político" nas "Notas do Segundo Ano", editadas por Shulie e Anne Koedt. Ainda está sendo reimpresso em todo o mundo. (Fonte: <https://medium.com/qg-feminista> Tradução: Aline Barros)

É neste período que se iniciam as experimentações criativas que incluíam o corpo como campo expandido. Arte e experiência combatiam juntas o ranço da perspectiva masculina sobre o corpo feminino e projetaram luz sobre suas interações com o cotidiano. O universo doméstico e o corpo feminino como território de criação artística possibilitavam a inserção de novos significados. Um novo olhar crítico-inventivo ganha corpo. Um momento onde a história é recontada pela perspectiva da igualdade, do direito à livre expressão e principalmente, da experiência de ser mulher (STUBS, 2017). A autora sublinha:

Não bastava reivindicar o corpo, defender os direitos e a liberdade; a categoria mulher deveria ser questionada. Numa crescente complexificação epistemológica, influenciadas pelo pós-estruturalismo de Jacques Derrida e Gilles Deleuze, pelos estudos pós-coloniais e pelos escritos de Foucault, as feministas se voltam para perceber como os mecanismos de separação dualista, generalização e naturalização incidiam também sobre o próprio feminismo. Para que não se assumisse uma generalização que iria solapar as singularidades e as diferenças se fazia necessário questionar a categoria mulher. (STUBS, 2017, p.177)

Este território de experiência que se configura agora em corpo social, cultural e político vê nas poéticas visuais de artistas mulheres na década de 1970, a nudez como meio questionador da ideia biologicista que omitia as discussões mais pertinentes de gênero. A vagina como centro de representação e símbolo iconográfico também passou por questionamentos. Importava o desmonte dos estereótipos femininos que acentuava o problema da fetichização do corpo feminino. A arte feminista neste

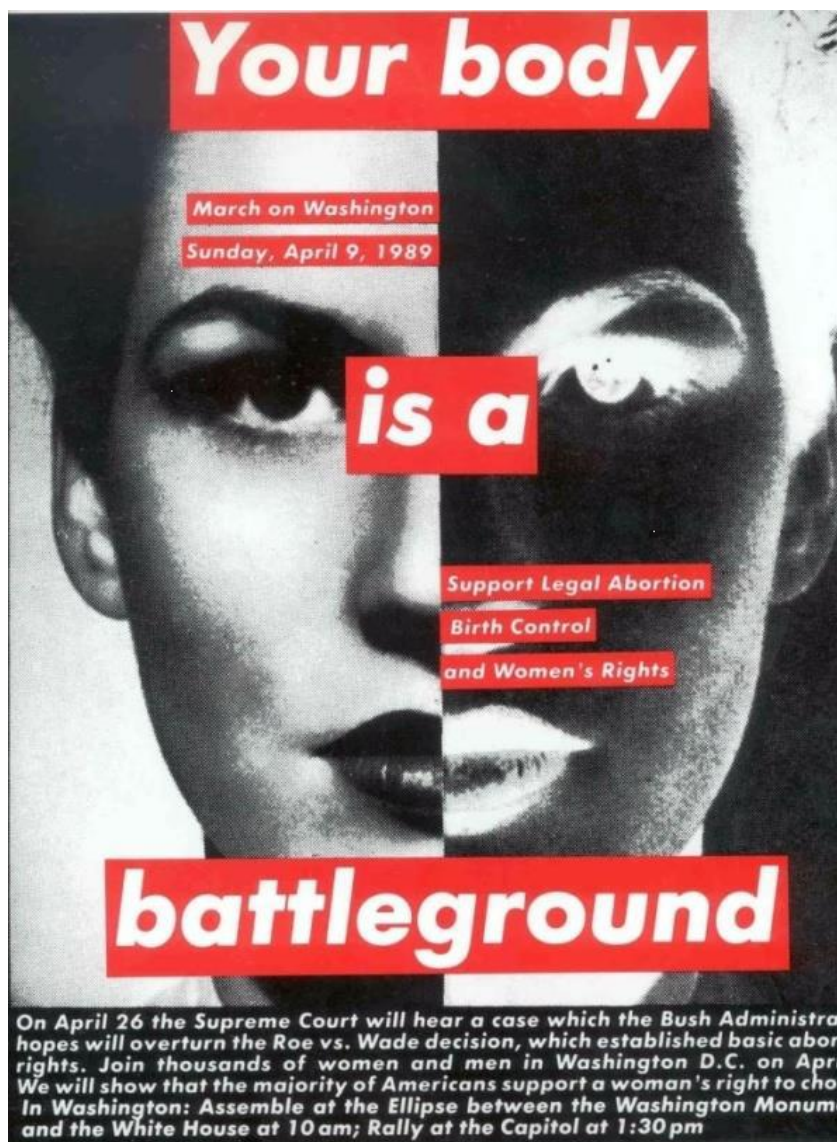
³⁰ Southern Educational Fund.

³¹ Movimento de Libertação das Mulheres.

momento, evitava trabalhar com imagens de mulheres que enfatizavam o seu poder de sedução. Segundo Eleanor Heartney, principalmente as artistas pós-estruturalistas “optavam por evitar representar o corpo feminino completamente baseadas na teoria de que qualquer forma de representação perpetua a objetificação da mulher” (2002, p.54). Operando nesse sentido, a obra de Barbra Krueger tem seu lugar. Sem deixar de dar ênfase ao corpo e às discussões feministas, a obra (Figura 37) *Your body is a battleground*³² de 1989, evita as armadilhas identitárias transitando pelo trinômio arte, feminismo e ativismo. A obra foi resultado de um cartaz realizado para a marcha (pro-choice) de nove de abril de 1989 em Washington D.C, ou seja, ela foi produzida como forma de resistência. A marcha foi organizada como resposta e apoio ao processo *Roe vs Wade* de 1973, no qual a suprema corte concedeu o direito ao aborto sem que a mãe precisasse justificar sua escolha. Esta decisão judicial foi bastante controversa na sociedade norte-americana, quando as feministas defendiam a “pró escolha” em oposição ao movimento que se posicionava contra o aborto.

³² Nesta fotografia de um rosto feminino em posição frontal em preto e branco, provavelmente retirada de uma revista. Um rosto bonito e simétrico é dividido ao meio e contrastado a partir da negatificação de uma das partes. Esse recurso quebra a suposta harmonia da imagem e gera pelo menos duas visualizações possíveis para o mesmo corpo, para a mesma questão – neste caso o aborto. Quando a artista afirma que seu corpo é um campo de batalhas ela chama a atenção para a necessidade de percebermos as forças políticas e sociais que atravessam esse corpo e se apropriam do mesmo sem nosso consentimento refletido.

FIGURA 37: CARTAZ, POR BARBARA KRUGER, 1989



FONTE: www.comum.vc

A potência de diferenciação, eixo presente desde as primeiras estâncias do movimento feminista, nos inspira a tecer uma crítica inventiva que possa incorporar a afirmação das diferenças muito mais como um conceito de multiplicidade, o qual é passível de ser realizado através de um processo "ativo, afirmativo, de inventar novas imagens de pensamento." (BRAIDOTTI, 2000, p.118). Esta perspectiva dos feminismos, nos capacita a partir dessas imagens mentais alternativas, a compreender e realizar este novo "sujeito" do feminismo. Um processo de "figuração", nos termos de Donna Haraway (2013), que pensa a subjetividade contemporânea tanto como um meio de exercitar a imaginação para visualizar novos contornos à subjetividade, quanto como uma forma de situar essa figura da subjetividade em determinado espaço-tempo social. Para Braidotti, (2000, p.28), a criação de novas figurações para a subjetividade feminina se mostra alinhada com a atitude radical na tarefa de subverter as representações e convenções de perspectiva acerca da subjetividade humana. Preciado também nos situa nesta afirmação:

Nos anos 1990, uma nova geração emanada dos próprios movimentos identitários começou a redefinir a luta e os limites do sujeito político "feminista" e "homossexual". No plano teórico, essa ruptura inicialmente assumiu a forma de uma revisão crítica sobre o feminismo, operada pelas lésbicas e pelas pós-feministas americanas, apoiando-se sobre Foucault, Derrida e Deleuze. Reivindicando um movimento pós-feminista e *queer*, Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Judith Butler, Judith Halberstam (nos Estados Unidos), Marie-Hélène Bourcier (na França), mas também as lésbicas chicanas como Gloria Andalzua ou as feministas negras como Barbara Smith e Audre Lorde, atacaram a naturalização da noção de feminilidade que havia sido, inicialmente, a fonte de coesão do sujeito do feminismo. A crítica radical do sujeito unitário do feminismo, colonial, branco, proveniente da classe média alta e dessexualizado foi posta em marcha. (PRECIADO, 2011, p. 4)

3.1.3 Feminismos contemporâneos no Brasil e América Latina

Quando pensamos em feminismos estéticos na arte brasileira contemporânea, especialmente nas décadas de 1960/70, são raras as artistas a quem se pode referenciar como publicamente feministas. As ditaduras cívico-militares no Brasil e em alguns países da América Latina, segundo Alvarez (2003) influenciaram fortemente na expansão, no alcance e nos desdobramentos do movimento feminista como um todo. Somente com o fim destes regimes político-opressivos, segundo Tvardoskas (2013), as questões feministas conquistaram maior visibilidade na mídia e nas artes visuais, por meio de um contexto social expandido e mais livre. Entretanto, devido ao ambiente sócio-político de países como o Brasil e a Argentina, o pós-estruturalismo e o feminismo das diferenças costumavam ainda a pautar as discussões poéticas que transitavam entre arte e a questão de gênero (DE DIEGO, 2008). Esta interseção entre arte e gênero, principalmente na Argentina e no Brasil, como comenta Estrella De Diego (2008), deu-se apenas tardiamente. Esta é, como acertadamente aponta Roberta Stubs (2017), uma pesquisa muito recente e certamente carece de uma genealogia mais completa que “possa revisar a história da arte na América Latina, incluindo artistas mulheres a partir das chaves conceituais oferecidas pela primeira e pela segunda onda do feminismo” (STUBS, p. 167).

Entretanto, mesmo que no Brasil as artistas tenham produzido poéticas menos identitárias em suas obras ao reinventarem narrativas sobre o feminino e o masculino, operam com notada intensidade na desconstrução de “estereótipos misóginos e ironizam práticas de poder” (TVARDOVSKAS, 2013, p.34). Além disso, a exemplo das artistas brasileiras da década de noventa, as quais não se alinharam exatamente com as premissas do feminismo propriamente dito, nas palavras de Hollanda (2006) se

constituem justamente por isso, no “maior exemplo das conquistas feministas” (HERKENHOFF e HOLLANDA, 2006, p.97).

Vale sublinhar sobre as poéticas visuais pós-60, que nem todas as artistas incluindo as da atualidade, apresentam em suas produções problematizações sociais ou políticas. Algumas preferiram ou preferem, manter-se no campo da arte-reprodução e da ênfase condicionada aos atributos do feminino, ainda que muitas vezes aos nossos olhos, reforcem as construções sócio culturais numa espécie de “arte feminina”: um oposto direto ao conceito de “feminismos estéticos”, o nosso objetivo de análise neste estudo.

Quando se trata da maioria da produção de arte percebida como feminista dos anos 60/70, essa produção pode ser vista como conectada ao ativismo, ainda que não se assemelhe em muitas das obras do período a meras ilustrações das dificuldades vividas nessa época ou única e exclusivamente a uma luta política. O apontamento feito por Ana Longoni e Mariano Mestnan a seguir sobre a arte desse período na Argentina, elucida esse aspecto e pensamos aplicar-se também ao Brasil quando afirma:

Ao tensionar sua produção artística e sua reflexão estética até o campo da ação política, estes artistas pretendem conquistar um espaço próprio de intervenção na transformação coletiva da esfera pública. A carga utópica que impregna de sentido suas realizações, suporta não apenas uma oposição ao regime de fato e, logo, à ordem social estabelecida, mas também uma rebelião aos modos de produção e de circulação restrita da arte, legitimados pela instituição. (...) A nova obra, definida como uma ação coletiva e violenta, uma “agressão intencional”, aportaria à transformação da sociedade (inscrevendo-se na onda revolucionária) e ao mesmo tempo ao campo artístico (destruindo o mito burguês da arte, o conceito da obra única para o gozo pessoal etc.) (LONGONI; MESTNAN, 2008, p. 303. Trad. Luana Tvardoskas)

O conjunto dos feminismos estéticos neste estudo, nos ajuda a delinear um caminho de produções críticas-inventivas enquanto estratégias éticas, estéticas e também políticas. Uma rede de resistências e de ressonâncias e de significados das diversas possibilidades do feminino. Seguindo pela linha foucaultiana de estética da existência, neste ponto concordamos com Margareth Rago (1998, p.8) quando a autora afirma que muitas mulheres sendo ou não artistas, ao criarem novos padrões de corporeidade, propõem novos modos de constituição de suas subjetividades. É diante deste ato de resistência às estruturas vigentes refletidas nas estéticas artísticas, as quais se mostram desencadeadoras de novos significados, que a crítica

especializada costuma tipificar como “arte política” um grande número de produções realizadas a partir dos anos sessenta.

Salientamos como comentado por Tvardoskas (2013, p.205), que se mostrem tênues as linhas que separam a arte e a política. As artistas que vivenciaram períodos de extrema repressão e violência trazem em suas obras, críticas ao poder e às estruturas macro políticas onde elas mesmas absorveram essa categorização sem maiores problemas. A autora nos lembra dos artistas argentinos que atuaram nesse sentido, como León Ferrari, Marta Minujín, Roberto Jacoby e os brasileiros e brasileiras, Antonio Dias, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Lygia Pape, Ana Bella Geiger. Artistas que discutiram o horror e as consequências da opressão do regime militar e que levou muitos ao exílio.

De forma mais específica também é possível localizar e referenciar, neste caso as artistas mulheres, que se auto denominavam feministas. Esta localização e identificação era muito mais fácil de ser feita em países onde a arte ligada à estética feminista conseguiu se destacar cultural e politicamente e de forma coesa e organizada, como nos Estados Unidos. No Brasil, embora houvessem produções de caráter muito “íntimo”, como aponta Stubs (2017) e muitas vezes similar ao que se produzia nesse sentido na arte norte-americana, dificilmente as artistas brasileiras assim se nomeavam. Tvardoskas no artigo "Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina" explica:

Em realidade, as práticas feministas de diversas criadoras de países periféricos têm a característica de não se formular enquanto identitárias, ou seja, não "levantam bandeiras" no sentido mais óbvio da palavra feminista. Elas não se compreendem como um grupo, nem mesmo consideram como sua a tarefa de lutar contra o mercado institucional e os discursos canônicos que reincidentemente desvalorizam a produção feminina. (TVARDOSKAS, 2013, p.3)

A autora explica que apenas com o término dos regimes opressivos e um contexto social mais amplo na América Latina é que as discussões feministas ganharam maior visibilidade na mídia nacional e internacional e nas artes visuais como um todo. Por este motivo, especialmente no Brasil, não se encontra uma corrente específica de “arte feminista” tão bem demarcada como a norte-americana. Entretanto, a autora segue comentando o fato das produções feministas no Brasil e na Argentina, por se mostrarem organizadas de forma diversa dos países anglo-saxões de maneira menos nítida e identitária e sem grandes mobilizações coletivas.

Ainda que, “dentro de uma grande variedade de propósitos, podem ser pensados como práticas feministas de si nas obras de arte destas mulheres” (p.2).

Este aspecto reitera e nos faz compreender melhor o quão complexo é arquitetarmos um eixo único, metodológico e teórico que abarque tantos contextos histórico-sociais e produções artísticas diferentes entre si. Portanto, torna-se problemática e deve ser no mínimo cautelosa a tentativa de inclusão das obras de artistas feministas latino-americanas, como aponta o editorial da revista *Artelogie*³³ (2013), nas grandes narrativas feministas contemporâneas que discutem as hierarquias e invisibilidades presentes no tema. Longe de nos debruçarmos em uma teoria monolítica que fundamente e mapeie com precisão a estética feminista de artistas latino-americanas uma a uma, a intenção a seguir é de comentar a significância de iniciativas curatoriais de quatro importantes eventos expositivos determinantes na visibilidade e inserção dos feminismos estéticos de artistas latino-americanas, no cenário nacional e internacional. São eles: *Manobras Radicais* (2006); *ARTE como questão: anos 70* (2007); *Artevida* (2014) e *Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985* (2017).

3.1.4 Conexões latino-americanas: união e visibilidade

A ruptura com as antigas concepções do feminino e com os estereótipos de gênero de um modo geral reciclam a materialidade simbólica deste universo dicotômico, especialmente a partir dos anos noventa no Brasil. Tadeu Chiarelli (2002) argumenta que apesar da corrente principal da arte brasileira ser herdeira da arte erudita ocidental, carregando também valores masculinos e brancos na sua constituição teve algumas diferenciações que incluíam uma produção que integrou elementos oriundos das camadas populares, de culturas não-dominantes e igualmente um significativo contingente de produtores do sexo feminino (Chiarelli, 2002, p.13). O autor aponta que: “(...) a produção realizada por mulheres, desde o início deste século, no Brasil, é fundamental para se pensar a própria arte brasileira

³³ Revista *Artelogie*, Vol. V In: *Mulheres criadoras na América Latina: o desafio de sintetizar sem singularizar*.

tanto do ponto de vista de sua estruturação enquanto circuito, quanto daquele referente a certas especificidades poéticas” (idem, p.20)

Faria sentido então em um país como o Brasil, onde as mulheres não são tão cerceadas em sua liberdade criativa ainda se discutir sobre “lugares” destinados a elas? O que em tempos pós-colonialistas ainda incomoda e torna presente a discussão da arte feminista na América Latina? Ou ainda, qual seria a relevância de se pensar a “arte de mulheres” no Brasil? Talvez fosse importante nos questionarmos antes das questões citadas, justamente o porquê da falta de interesse num real aprofundamento das discussões sobre as questões correlatas de gênero e arte brasileiras e em países periféricos. Mesmo com trabalhos importantes de estética feminista fazendo parte da linha de frente das artes visuais no Brasil, a educação de arte vigente nas escolas continua sendo predominantemente branca, masculina e ocidental e opera no apagamento e redução de tantas outras vertentes. No campo da arte, a visão arbitrária unilateral e normatizada de um grande número de críticos de arte e de historiadores, precisa ser tensionada frequentemente através de uma articulação entre arte e gênero que atue com intensidade e constância na abertura do debate e desmistificação da palavra “feminismo”. Quando ligada à arte ou à educação, a palavra “feminismo” gera estranhamento na melhor das hipóteses e quando não, uma subliminar “desconfiança”. Esta percepção permanece mesmo sendo reconhecida a importância e o impacto histórico, social e filosófico do movimento feminista como um dos elementos fundamentais do descentramento do sujeito moderno cartesiano, implicando em uma “verdadeira reviravolta epistemológica” (Silva, 1999, Archer, 2001, Hall, 1999).

Este questionamento está presente na organização da mostra “Manobras Radicais” realizada em São Paulo, de oito de agosto a quinze de outubro de 2006, no Centro Cultural Banco do Brasil. A exposição teve curadoria de Paulo Herkenhoff, crítico de arte e Heloísa Buarque de Hollanda, crítica literária. A pesquisadora Luciana Loponte (2007) analisa a curadoria da mostra como uma apresentação não-linear do tema feminismo o que se torna evidente no catálogo da mostra, o qual na visão da autora é um “marco no campo da crítica de arte brasileira que de forma geral silencia as discussões feministas”. Segue um trecho da apresentação da mostra no catálogo.

Esta é uma exposição que fala de mulheres brasileiras artistas. De suas linguagens, estratégias, manobras. Mas sempre manobras radicais. Os curadores desta exposição são dois feministas: um homem e uma mulher: Paulo Herkenhoff, crítico de arte, e Heloísa

Buarque de Hollanda, crítica literária. Nem todas as grandes artistas estão representadas aqui. A seleção por mérito ou representatividade não foi o único critério da curadoria. Historicamente, o contexto cultural brasileiro é refratário à discussão sobre as diferenças no campo das artes, ou seja, trata-se de um contexto que indicia um sistema não-democrático das artes. Cientes da especificidade desse sistema, optamos por abrir mão dos tradicionais paradigmas e modelos teóricos sugeridos pela crítica de arte vigente, de valores modelados pelos cânones da historiografia oficial da arte brasileira ou mesmo de filiações e estilos referidos à série artística. Investimos, ao contrário, nas lógicas sutis de uma microfísica do poder, em busca da presença e da radicalidade com que as mulheres enfrentaram situações de silêncio forçado, opressão e exclusão (Hollanda, 2006, p.10).

A mostra trouxe 61 artistas com obras das precursoras modernistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, passando por várias décadas. Lygia Clark nos anos cinquenta, Ana Maria Maiolino e Lenora de Barros nos anos setenta, até a produção recente de nomes como Márcia X, Adriana Varejão e Ana Maria Tavares.

"Manobras Radicais" trata dos "muitos e multifacetados discursos das mulheres na arte", de acordo com a curadora Heloisa Buarque de Holanda. Paulo Herkenhoff é conhecido por lançar provocações em suas mostras. Nesta em especial, uma delas é discutir se é possível observar a arte a partir da questão de gênero. O curador afirma que a mostra não é uma exposição feminista, mas um olhar a partir do feminino. Em entrevista o curador explica: "Eu a fiz porque Freud disse que a única pergunta que ele não poderia responder é o que deseja uma mulher. Para mim, então, a mostra significa me defrontar com aquilo que não posso saber"³⁴. O editorial da mostra ainda esclarece a proposição:

A exposição Manobras Radicais propõe um trabalho de reflexão conceitual sobre um movimento e um desvio na arte brasileira recente. São singularidades, diferenças e indiferenciação dos gêneros estabelecidas radicalmente a partir das estratégias – ou de sua ausência deliberada – de artistas mulheres. Como se posicionam estas mulheres na arte e a partir da arte, nos últimos dez anos? Existiria hoje uma crise das ideias sobre o feminismo, conforme se enuncia no discurso de algumas pensadoras como Camille Paglia? As jovens produtoras de cultura brasileiras se reconhecem como feministas ou rejeitam ou subvertem essa ideia? Como experimentam na arte o poder crítico conquistado no século XX, conhecido como o Século das Mulheres? A partir de suas próprias características, o meio cultural brasileiro sempre foi muito refratário a algumas ideias discutidas no Hemisfério Norte, do debate sobre "arte conceitual" nos anos 70 aos fóruns recentes sobre o "multiculturalismo", a "pós-modernidade" e, até mesmo em muitos casos entre artistas-mulheres, o "feminismo". É precisamente nesse ponto de inflexão, que esta exposição vai indagar a direção das manobras e da força transformadora da arte produzida

³⁴ Reportagem disponível em: folha.uol.com.br/fsp/ilustrada

pelas novas gerações de mulheres hoje no Brasil. (Fonte: heloisabuarquedehollanda.com).

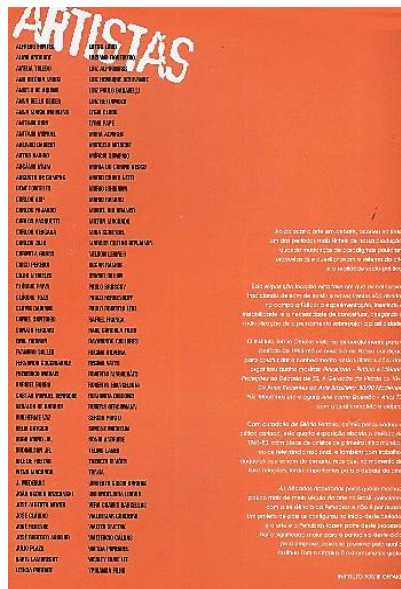
Após a exposição que evidenciou, mapeou e chamou a atenção para as *mulheres brasileiras artistas*, como diz Heloisa Buarque de Hollanda (2006), outra exposição importante foi organizada no ano seguinte (2007), com o objetivo da inclusão da presença de artistas mulheres no sistema de arte no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo: *ARTE como questão: anos 70* (Figura 38). Esta mostra que teve curadoria de Glória Ferreira e trabalhou com o conceito de experimentalismo como condição de possibilidade do fazer artístico e de sua inscrição no mundo (2009). A proposta dessa curadoria abarca um contexto histórico e social bastante conturbado no Brasil, desde os anos de chumbo à abertura política lenta e gradual. *ARTE como questão: anos 70* (Figura 39), a mostra trouxe as obras de noventa e oito artistas e entre as artistas mulheres estavam: Alma Andrade, Amelia Toledo, Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Iole de Freitas, Karin Lambrecht, Letícia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Mara Alvares, Maria do Carmo Secco, Mira Schendel, Regina Silveira, Regina Vater, Romanita Disconzi, Simone Michelin, Sonia Andrade, Thereza Simões, Vera Chaves Barcellos e Wanda Pimentel.

FIGURA 38: CARTAZ DA MOSTRA ARTE COMO QUESTÃO: ANOS 70



FONTE: gabrielborba.gborba.com.br

FIGURA 39: p. DO CATÁLOGO MOSTRA ARTE COMO QUESTÃO: ANOS 70



FONTE: gabrielborba.gborba.com

Neste conjunto de eventos artísticos uma importante exposição brasileira que alçou a arte produzida por mulheres em âmbito nacional e internacional, foi a grande mostra “*artevida*”³⁵ realizada em 2014, com curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura. A exposição explorava a relação entre arte e vida nos anos 1950, 1960, 1970 e início da década de 1980, tendo as poéticas artísticas brasileiras e particularmente o Rio de Janeiro como ponto de partida. Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape participaram da mostra, entre outros. Foi um projeto pensado especialmente para ocupar o Parque Lage, Biblioteca Estadual, Casa França Brasil, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e se dividia em quatro segmentos: *artevida* (política), *artevida* (corpo), *artevida* (arquivo), *artevida* (parque). Cada seção era pautada de acordo com o caráter do espaço expositivo escolhido. Contou com a participação de 110 artistas e 350 obras do Brasil, Leste Europeu, Ásia, África, Oriente Médio e América Latina e foi uma realização da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, com o patrocínio de Itaú e Petrobrás.

Na seção *artevida* (política) realizada no MAM Rio, um dos eixos principais da mostra ao lado de *artevida* (corpo) realizado na Casa França-Brasil, foram reunidas cerca de 160 obras de 54 artistas produzidas sob regimes autoritários ou em resistência a eles. A exposição foi organizada em tópicos como feminismos e racismo, democracia e eleições, mapas e bandeiras, guerra e violência, greves e revoluções. Na seção *artevida* (arquivo), foram expostas coleções de artistas como a de Paulo Bruscky, da argentina Graciela Carnevale [1942-] e do Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario. No arquivo de Carnevale estavam fotografias, documentos e recortes de jornais, que registravam a agitação da cena artística da *avant-garde* argentina nos anos 1960.

No segmento *artevida* (parque), o artista beninense Georges Adéagbo refletia em uma instalação a relação África-Brasil. Esta seção ainda contava com as obras

³⁵ Artistas participantes: Abdul Hay Mosallam, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Caro, Antonio Dias, Antonio Manuel, Aref Rayess, Artur Barrio, Beatriz González, Bhupen Khakhar, Birgit Jürgenssen, Carlos Ginzburg, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Cecilia Vicuña, Cengiz Çekil, Cildo Meireles, Cláudio Tozzi, Clemente Padín, Emory Douglas, Gavin Jantjes, Goran Trbuljak, Gülsün Karamustafa, Hélio Oiticica, Horacio Zabala, Ion Grigorescu, Jo Spence, John Dugger, Juan Carlos Romero, Julio Plaza, Letícia Parente, Liliana Porter, Lotty Rosenfeld, Luis Camnitzer, Luis Fernando Pazos, Lygia Pape, Lynda Benglis, Margarita Paksa, Martha Rosler, Maurício Nogueira Lima, Mladen Stilinović, Nancy Spero, Nicola L., Nil Yalter, Oscar Bony, Paulo Bruscky, Rachid Koraïchi, Ricardo Carreira, Sanja Iveković, Sue Williamson, Teresa Burga, Teresinha Soares, Wanda Pimentel, Wesley Duke Lee.

RED [Shape of Mosquito Net] de 1956 da japonesa Tsuruko Yamazaki (1925-) e suspensos à beira da piscina estavam os trabalhos de Martha Araújo, como a instalação com peças de vestuário em tecido e velcro que permitiam interatividade quando vestidas e também fotos de registros de performances com as roupas do início dos anos oitenta. A exposição contou também com trabalhos de artistas como Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas, Letícia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Martha Araújo, Regina Vater, Teresinha Soares, Wanda Pimentel, Dóra Maurer (FIGURA 40), entre outras. Os desdobramentos desta grande mostra foram importantes para aumentar a visibilidade e valorização destas artistas e também pela redescoberta de algumas delas, como por exemplo, Martha Araújo e Teresinha Soares, a qual em 2017 tem sua mostra individual levada ao MASP, com a curadoria de Rodrigo Moura e Camila Bechelany.

FIGURA 40: TRABALHO DE DÓRA MAURER ARTEVIDA, 2014



FONTE: select.art.br

O quarto evento expositivo que selecionamos aconteceu em meio ao movimento *#MeToo*³⁶ contra o abuso sexual e os protestos na América Latina que

³⁶ Apesar de ter tido bastante repercussão no ano de 2017, foi ainda em 1996 que a expressão *#MeToo* foi pensada pela primeira vez. Foi a ativista Tarana Burke, que luta pelo empoderamento das jovens mulheres negras que iniciou o movimento. Depois de escutar o relato de uma criança que sofria abusos sexuais do padrasto, Tarana Burke não teve coragem de dizer para ela: Eu também. Esse remorso corroe a americana, que somente anos depois teve a força para falar ao mundo: me too, ou seja, eu também. A ideia de propagar o movimento foi criar empatia entre as vítimas de assédio.

denunciavam o trágico número crescente de feminicídios. Em 2017 foi lançada uma mostra que apresentava cerca de 260 obras de mais de 120 artistas provenientes de 15 países que expandiram o cânone da arte contemporânea durante um período de grande conflito político e social: *Radical Women: Latin American Art, 1960 - 1985*.

O fio histórico proposto por esta exposição se estende entre 1960 e 1985 carregando a relevância e o reflexo nas questões feministas nos períodos de opressão ditatoriais na América Latina, na luta pelos direitos civis e na força e reverberação da segunda onda do movimento feminista nos Estados Unidos presentes na arte latina. Foi também uma época de experimentação de diversas mídias artísticas como fotografias, vídeos, performances e instalações, além de pinturas, esculturas e gravuras. O intuito desta iniciativa da Getty Foundation de Los Angeles, foi elaborar uma perspectiva feminista da arte latino-americana em uma exposição em grande escala e que já havia sido concebida por esta fundação desde 2002. O empreendimento reuniu diversas galerias, museus, instituições e demais espaços ligados à arte e cresceu com a colaboração de toda a região da Califórnia. A instituição lançou a edição de 2017/2018 chamada *Pacific Standard Time: LA/LA*. Nesta proposição a meta da fundação era discutir a arte Latina e Latino-Americana em diálogo com a cidade de Los Angeles. A Getty Foundation reuniu cerca de 70 instituições em uma série de eventos e exposições entre as quais se destacava a mostra que tratava da estética feminista e das produções de mulheres artistas latino-americanas, na exposição nomeada *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Esta exposição teve a curadoria da britânico-venezuelana Cecilia Fajardo-Hill e da ítalo-argentina Andrea Giunta com supervisão de Marcela Guerrero, porto-riquenha. Obteve uma ótima recepção pela crítica especializada. Foi organizada pelo Hammer Museum de Los Angeles e estreou no Museu do Brooklin em Nova York em setembro de 2017. Estiveram presentes na mostra de Nova York trabalhos como: a obra realizada há mais de 40 anos pela artista cubana *Ana Mendieta*, em um autorretrato fazendo um “transplante de barba” com uma amiga e também as fotografias de seu corpo nu em performances impactantes de um estupro real ocorrido em um campus universitário nos Estados Unidos; a obra da panamenha *Sandra Eleta* que fotografou

A popularidade da expressão veio com o Twitter, quando a atriz americana Alyssa Milano, de 44 anos, “twittou” o termo. Ela fez isso depois dos escândalos de assédio do produtor Harvey Weinstein.
Fonte: estudopratico.com.br

os criados, um deles uniformizado, maquiado e reclinado em uma luxuosa poltrona com seu espanador como se fosse um leque de folhas, evocando a ocupação militar norte-americana; a brasileira *Letícia Parente* em um vídeo onde costurava em seu próprio pé a frase *Made in Brasil*, uma autotortura em plena ditadura militar; a mexicana Ana Victoria Jiménez com fotografias de suas mãos limpando o banheiro, cozinhando, dobrando roupas; a videoarte da chilena *Gloria Camiruaga* lambendo palitos de sorvete coloridos que traziam soldadinhos de plástico dentro, com as filhas, durante a ditadura de Pinochet.

A curadora Cecilia Fajardo-Hill afirmou em entrevista na época que “estamos em um momento em que lutamos pelos direitos das mulheres e neste contexto a mostra adquire um significado maior e inspira jovens artistas, que lutam por seus direitos e só encontram livros de arte com referências masculinas.” O fato é reafirmado pela curadora Andrea Giunta que destaca haver “muito machismo no mundo da arte.” Giunta relata que levou sete anos para montar a mostra e que nos primeiros quatro, enfrentou uma forte oposição³⁷. Na mostra, dividida em seções como “resistência e medo”, “feminismos” ou “erótico”, as artistas processam em suas poéticas visuais as suas experiências que incluem prisão, exílio, tortura, violência sexual, racismo e maternidade.

Embora a mostra reunisse artistas consagrados como a brasileira Lygia Pape ou a argentina Marta Minujín, a maioria das obras eram de autoria de artistas menos conhecidas como a venezuelana Ani Villanueva. Criou-se um braço deste evento expositivo no Brasil em 2018 quando foram expostas na Pinacoteca de São Paulo mais de 280 obras de cerca de 120 artistas (quinze países), com adição de mais quatro artistas brasileiras: Wilma Martins (1934), Yolanda Freyre (1940), Maria do Carmo Secco (1933) e Nelly Gutmacher (1941). As obras expostas no Brasil³⁸ foram

³⁷ Segundo Giunta as mulheres representam 30% do universo da arte, mas a média é de 16% na arte contemporânea.

³⁸ Além das citadas, estiveram entre as artistas brasileiras na exposição da Pinacoteca de São Paulo: Mara Alvares (1948); Claudia Andujar (Suíça, 1931); Martha Araújo (1943); Vera Chaves Barcellos (1938); Lygia Clark (1920–1988); Analívia Cordeiro (1954); Liliâne Dardot (1946); Lenora de Barros (1953); Iole de Freitas (1945); Anna Bella Geiger (1933); Carmela Gross (1946); Anna Maria Maiolino (Itália, 1942); Márcia X. (1959–2005); Ana Vitória Mussi (1943); Lygia Pape (1927–2004); Letícia Parente (1930–1991); Wanda Pimentel (1943); Neide Sá (1940); Regina Silveira (1939); Teresinha Soares (1927); Amelia Toledo (1926–2017); Celeida Tostes (1929–1995); Regina Vater (1943). Fonte: aescotilha.com.br

divididas em temáticas e variavam entre fotografia, vídeos e pinturas. Talvez as manobras radicais da ação artística de criadoras brasileiras ou o processo de criação revelado em obras que radicalizam os conceitos pré-estabelecidos e de opressão em vários níveis do feminino no Brasil e nos países da América Latina, apresentem o ferramental necessário para a reinvenção de um cenário mais afeito às mulheres, mas receptivo e aberto às novas concepções de gênero e arte do século XXI. Um lugar de expressão, visibilidade e discussão de novas possibilidades em um campo de reflexo de experiências de vida irrestritas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há certo significado em ser mulher; fisicamente ou por vocação. Identificarmos nas células mentais e nas ações reflexas de um passado de batalhas imateriais. Há de se equilibrar, sendo mulher, em um pé apenas enquanto o outro prepara um novo passo sobre um terreno movediço e desconhecido de um mundo ainda dicotômico. Há de se descobrir, no estado Feminino, como se suspendêssemos em uma dança própria o giro de um prato numa haste, fora do tempo e do espaço e ainda assim no tempo do corpo modular tese e antítese, a partir do impermanente gerador e transformador sexo. Há um tipo de força no desenho do mapa de si, onde todas as direções coexistem e insistem em se misturar. De propósito. Eu sou o Feminino. Você é o Feminino. Eu sou nesta pesquisa o espelho que reflete a poética de condensar no tempo e no espaço um ponto-escultórico, um registro imagem-objeto entre tantos e diferentes entre si, das reentrâncias subjetivas do símbolo vulva, do ato de pensar a vulva da origem, a vulva nas mulheres e sua ressonância nos homens. Que batalha histórica é essa que nos leva ainda hoje a sobrepujar uns sobre os outros a partir das corporeidades que poderiam nos unir ainda mais e nos fortalecer?

O campo da arte parece ser uma lupa que aumenta o campo de visão dessa criação-semente, o *Projeto V*, obra, processo de criação e como no signo da linguagem dentro do próprio caractere – V – há a ideia da forma de triangulação aberta dentro de si mesma, mas com um campo de abertura, de recepção ou de “saída”.

Enquanto autora em uma camada mais profunda eu sou a minha própria *poiésis*³⁹ um processo em constante recalibração com meu oposto e na superfície sou a *práxis* que acaba por orientar a tessitura de um projeto poético que me leva a milhares de outros femininos e redes poéticas afins.

Em um mergulho investigativo, como pesquisadora e criadora de um fluxo de um pensar artístico em meio à multidão de outros pensamentos, tenho procurado versar na substância, natureza e temporalidade, para quem sabe, fornecer algum suporte que seja permeado de múltiplos significados presentes nas discussões sobre a fatura e as implicações práticas e conceituais de um projeto poético autoral. Ao chamado da subjetividade da questão, o Feminino, a pesquisa ensaia um voo sobre o terreno da antropologia, da psicanálise, da filosofia e sociologia. Em um pouso temporário sobre um terreno pavimentado pela teoria feminista, sinais de tempos novos, de um pós-humanismo e de novas tecnologias de gênero que se fazem notar, preparando uma incursão de investigações sobre um Feminino em mutação que possa elucidar mais profundamente a relação emergente entre arte e gênero.

A estrutura deste pensamento poético-estético-artístico e por que não político, conjuga os componentes como o devir-mulher⁴⁰, a vulva como ícone problematizador e a reprodução escultórica crítica-inventiva a partir do corpo feminino como o reconhecimento, enquanto autora desde minha corporeidade. Enquanto prossigo levando o meu olhar ao ser feminino múltiplo, seja qual for sua identidade biológica e em sua dança progressiva, sonho acordada como sugere Foucault, com uma significativa mudança subjetiva, revolucionária e geradora ela mesma de resistência, frente ao poder vigente, mas a partir do trabalho incessante e incansável sobre si mesmo. (FOUCAULT, 1994). Tenho conduzido esta pesquisa em um fluxo contínuo simbólico-

³⁹ [...] A poiésis é o ato de criador e essencialmente fundador. Ela coloca na cultura, na história do pensamento humano um novo significante, que, pelo seu poder de germinação e multiplicação, é capaz de fundar novos paradigmas. Pelo seu caráter de fundação, a poiésis é profundamente revolucionária, não apenas porque muda e transforma o mundo a sua volta, mas também porque, principalmente, aparentemente sem raízes no passado, instala um marco a partir do qual o mundo nunca mais será o mesmo [...]. (CARVALHO, 2008)

⁴⁰ "Todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires" (D&G, Mil Platôs 4, 1997 p.61).

estético e também artístico sobre a temática do feminino como propulsora do entendimento e da reflexão da imagem da mulher ocidental. É também uma forma de penetrar no cerne desta imagem e corporificá-la, aprender com ela, produzir conhecimento que possibilite a quem mais possa interessar, vivenciar e entender o Feminino não mais fadado às determinações contextuais, mas o feminino crítico-inventivo.

A problematização do eixo arte e gênero, que por si só é tema para estudos a parte, aparece nesta pesquisa como um sintoma da necessidade de discutirmos um *dever-mulher* alinhado com as potências reais da vasta pluralidade do Feminino, para assim alcançarmos uma produção teórico-artística mais afeita às subjetividades e transformações culturais. A sociologia nos ensina a pensar que a diferenciação entre cultura e natureza, entre aquilo que é feito pelos seres humanos e aquilo que se encontra mais além deste poder humano, é uma definição interna das culturas (BAUMAN,1990). A construção cultural de oposição binária igualdade/diferença, a propósito bastante defendida por Scott (1988) como a antítese igualdade *versus* diferença, omite a interdependência e a profunda relação dos dois termos: a igualdade não necessariamente elimina a diferença e a diferença por sua vez, não detém a igualdade. Para Scott, se desconstruída essa antítese é possível tanto afirmar que os seres humanos nascem iguais, mas diferentes, como também sustentar que a igualdade habita na diferença.

O percurso deste exercício de análise, passo a passo, assume uma forma de pensamento que se constrói pelo viés empírico, pela corporeidade, afeto colaborativo e imagética da representação do Feminino. Ora as visualidades se interpenetram, ora divergem num curso de deslegitimação de ideias de hegemonia, violência e abuso, frustração e patriarcalismo. Mas, se mantém ativa uma intermitente vontade de inserir a perspectiva de um Feminino que se abre às novas e múltiplas possibilidades de conexões e discussão, entre arte e gênero, produção de conhecimento e experiência de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Alfred, A Ciência da Natureza Humana, CIA. Editora Nacional, 1967.

ANDERSEN, Jorgen. In: The Witch on the Wall: Medieval Erotic Sculpture in the British Isles. Copenhagen, Denmark: Rosenkilde and Bagger, 1977 p. 139-153.

ANZALDÚA, Gloria. In: Borderlands La Frontera: The New Mestiza, Movimientos de Rebeldia y las culturas que traicionan, Aunt Luke Book Company, San Francisco: 1987.

ARAO, Lina, SAMYN, M. Henrique. In: Mulher, Ente de Razão e Luz: Considerações sobre o Pensamento Feminista de Ana Castro Osório. Revista University Press Indianapolis:1994.

ARAÚJO, Jair Bueno In: Gênero, Sexualidade e Gêneros Sexuais – Um Diálogo entre Joan Scott e Judith Butler, II Simpósio internacional de Educação Sexual, UEM, ISSN: 2177-1111.

ARENDT, Hannah. A Condição Humana. 13 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

AVERILL, James R; OPTON Jr, E. M.; LAZARUS, R S. Cross-Cultural studies of psycho physiological responses during stress and emotion. International Journal of Psychology. 4(2): 83-102, 1969.

BAHRI, Deepaki. Feminismo e/ou Pós Colonialismo In: Estudos Feministas, Florianópolis, 21(2): 659-688 maio-agosto/2013.

BEAUVOIR, S. de. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERNET, Rudolf. In: As pulsões de morte e o enigma da compulsão de repetição (Freud e Lacan), Cultura Online, vol. 35 | 2016. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/cultura/2615>;DOI:<https://doi.org/10.4000/cultura.2615>
Acessado em: 06 jan. 2021.

BOURDIEU, Pierre, 1930-2002. A dominação masculina/Pierre. Kühner. - 11° ed. - Rio de Janeiro. 160p. Bourdieu tradução Maria Helena. Bertrand Brasil, 2012.

CASTILHO, Natalia Martinuzzi. Pensamento descolonial e teoria crítica dos direitos humanos na América Latina: um diálogo a partir da obra de Joaúin Herrera Flores. (Dissertação). São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2013. Disponível em: <http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/00000A/00000A6C.pdf>

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estudos Avançados, vol. 5, n.º 11 jan./abr. 1991, pp. 173-191.

CHIARELLI, Tadeu. Arte brasileira ou arte no Brasil? In: Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

COLLUM, V. C. C. In: Female Fertility Figures. Man Vol. 35, Royal Anthropological Institute of Great Britain, Ireland: 1935 p. 62-63

COSTA, J.F. “A construção cultural da diferença dos sexos”. In: Sexualidade, Gênero e Sociedade, ano 2, número 3, junho 1995. (págs.1, 4, 6, 8)

CREED, Barbara. The Monstrous Feminine: Film, feminism, psychoanalysis Routledge, NY: 1993.

DZIEDZIC, Erin. Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-85: One Universal Energy Runs Through Everything. Drain Magazine, 2015.

ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL. Arte como questão: anos 70. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento478261/arte-como-questao-anos-70>. Acesso em: 21 jan. 2021.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na prática artística. Revista Cena, Porto Alegre, n. 7, fevereiro 2009, Editora: UFRGS, p. 85-95.

FREITAG, Barbara. Sheela-na-gigs unravelling an enigma Routledge, NY, 2004.

GIMBUTAS, Marija. Civilization of the Goddess. Harper, San Francisco, 1991.

GOLDEN, Chris. Pré-história. Tradução de Janaina Marco Antonio. São Paulo: Coleção, L&PM Pocket. 2003.

GROSZ, Elizabeth. Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism Indiana University Press Indianapolis: 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Manobras radicais: artistas brasileiras (1886-2005). In: HERKENHOFF, Paulo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Manobras radicais. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006. p. 9-11.

HEARTNEY, Eleanor. Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

JANSON, H. W. História da Arte. Lisboa, 4^a ed. Calouste Gulbekian. 1989.

JUNG, Carl Gustav, Psicologia do inconsciente; tradução de Maria Luiza Appy. Petropolis, Vozes, 1980.

KELLY, P. Eamonn. In: Sheela-na-Gigs. Origins and Functions, Dublin: Country House, 1996, p. 5.

KRAUTZER, Chad In: Radical Philosophy: An Introduction. Paradigm Publishers Boulder: 2015 p. 2-3.

LAQUEUR, T. Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LE GOFF, Jacques. História. In: História e memória. 2ª ed. Campinas: Edunicamp, 1992. p. 07-165.

LE GOFF, O Imaginário Medieval. Coleção Nova História. Editora Estampa. 1994. LOOMBA, Ania. Colonialism/Postcolonialism: the new critical idiom. New York: Routledge, 2005.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 207 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

LUGONES, María. “Colonialidad y género”. Tabula rasa, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008.

MACEDO, Ana Gabriela (2006). Pós-Feminismo. Estudos Feministas, v.14, n.3, pp.813-817. Florianópolis.

MITCHELL, Juliet. Propriedade das mulheres, Penguin 1971. pp 75-122.

MITCHELL, Juliet. Women: The Longest Revolution In: New Left Review, no. 40, dezembro de 1966.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. Marxismo, psicanálise e o feminismo brasileiro. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2017. 2 v. pp.325-330.

MUNCHEMBLED, Robert. História da Violência: Do fim da Idade Média aos Nossos Dias, SP: Editora Gen/Forense Universitária. 2020, p.94.

NANCY, J. L. Tradução a partir de J.-L. Nancy, “58 indices sur le corps”. (In: _____. Corpus. Ed. revista e aumentada. Paris: Métailié, 2006, p. 145-162).

OLIVEIRA, Adriano Rodrigues de O Mito das Amazonas do séc. XVI: uma análise da relação entre o imaginário e a imagem In: XIV Encontro de História da ANPU, Ms, “História, o que é, quanto vale e para que serve?” ISBN 978-85-8147-159-4.

PARPINELLI, Stubs Roberta. *A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade*, Tese (Doutorado em Psicologia) Assis, 2015, p. 18.

RAGO, Margarete. In: *Gênero e História*, Edita: CNT-Compostela, agosto de 2012.

REIS, Marfiz Ramalho. O corpo como expressão de arquétipos. *Jungniana*, v. 20. *Revista Brasileira da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica*. Palar Athena: São Paulo, 2002.

RICH, S. K. (2003). Essay. In: *Through the looking glass: women and self-representation in contemporary art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University, Palmer Museum of Art.

ROBINSON, Hilary, *Reading Art, Reading Irigaray: A Política da Arte pelas Mulheres*, Londres: I. B. Tauris & Co Ltd, 2006), p. 53-160

Ruído, Maria (2003). *Mamá, Quero Ser Artista*. Out. Barcelona. Disponível em: http://www.penelopes.org/Espagnol/xarticle.php3?id_article=843. Acesso em: 19 nov. 2009.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes., 2006.

RUSH, Michael. *Videoart*. London: Thames & Hudson, 2003.

SANT'ANNA, D.B. de. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, C. (Org.). *Corpo e história*. 3.ed. Campinas: Autores Associados, 2006. p.3-23.

SHANAHAN, Lynn Rachel. *Grotesque Sheela-na-gigs? A Feminist Reclaiming of Borders in "The Spirit of Woman" Posters* B.A., Florida Coast University: 2011

SCHIEBINGER, L. *Skeletons in the closet: the first illustrations of the female skeleton*. Berkeley: University of California Press, 1987.

SCHOTT, R.M. *Eros e os processos cognitivos: uma crítica da objetividade em filosofia*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

SCHÖN, Donald A. *The reflective practitioner: How professionals think in action*. New York: Basic books, 1983.

SILVA, M. da A.; MANDÚ, E. N. T. Ideias cristãs frente ao corpo, à sexualidade e contracepção: implicações para o trabalho educativo. *Rev. Gaúcha Enferm*, v. 28, n. 4, p. 459-464, 2007.

TVARDOVSKAS, Luana S. In: *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008, p. 12-15.