

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

ANNA CLARA FILSNER DIAS STRACK

**VÊNUS DEBOCHADAS:
Questionamentos contemporâneos nas Artes Visuais sobre o
padrão de beleza da mulher através da ironia**

Uberlândia
2024

ANNA CLARA FILSNER DIAS STRACK

VÊNUS DEBOCHADAS:

**Questionamentos contemporâneos nas Artes Visuais sobre o
padrão de beleza da mulher através da ironia**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Artes Visuais da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção do título de
bacharel em Artes Visuais

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Clarissa Monteiro
Borges

Uberlândia

2024

ANNA CLARA FILSNER DIAS STRACK

VÊNUS DEBOCHADAS:

**Questionamentos contemporâneos nas Artes Visuais sobre o
padrão de beleza da mulher através da ironia**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Artes Visuais da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção do título de
bacharel em Artes Visuais

Uberlândia, 26 de Abril de 2024

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Clarissa Monteiro Borges
(Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Patricia Andrea Soto Osses

Prof.^a Me. Pollyana Ferreira Rosa

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, mãe, pai e irmã, por sempre terem me apoiado e incentivado a seguir fazendo o que gosto e principalmente pelo suporte prestado ao longo da minha educação.

À Universidade Federal de Uberlândia, pela oportunidade de crescimento, liberdade e autonomia para desenvolver minhas pesquisas e produções artísticas através de um ensino público gratuito e de qualidade.

À Prof.^a Dr.^a Clarissa Monteiro Borges que, mais do que orientadora, foi minha amiga e confidente nos momentos mais difíceis da pesquisa. Obrigada pela paciência!

Meus sinceros agradecimentos à Prof.^a Dra.^a Patricia Andrea Soto Osses e à Prof.^a Me. Pollyana Ferreira Rosa, pelas aulas e propostas de práticas inspiradoras.

Agradeço especialmente aos meus amigos Fábio, Cássia e Thaynara, pelo apoio durante a escrita do projeto.

Ao Valter, por estar ao meu lado nos melhores e piores momentos.

Por fim, agradeço a todos os amigos, colegas e professores que contribuíram de alguma maneira para meu desenvolvimento ao longo dessa jornada.

RESUMO

O presente trabalho tem como foco a investigação da produção de artistas contemporâneas e seus questionamentos acerca do padrão de beleza feminino através da ironia. A fim de compreender os questionamentos levantados por essas artistas, é realizada uma pesquisa exploratória traçando uma narrativa cronológica sobre o surgimento, transformação e manutenção do padrão de beleza feminino, principalmente na Europa e EUA, bem como o modo como influencia o comportamento feminino e a visão sobre a mulher em cada período. Assim, foi realizada uma pesquisa bibliográfica nas áreas de arte, história, design, comunicação, psicologia e ciências sociais. O primeiro capítulo traz uma breve revisão histórica da construção da imagem da beleza feminina no Ocidente através da História da Arte, bem como suas transformações. Em seguida, é abordada a forma como a beleza estabeleceu-se como sinônimo de feminilidade na sociedade atual, e de que modo as revistas femininas e as redes sociais contribuem para a manutenção de um padrão de beleza. Por fim, a partir da ótica do humor feminista, são apresentadas seis artistas contemporâneas que utilizam, ironicamente, aspectos do imaginário feminino nas suas produções, a fim de satirizar ou subverter a imagem da mulher contemporânea ideal, bem como os questionamentos levantados por essas artistas e o modo como os fazem.

Palavras-chave: mulheres artistas; beleza feminina; História da Arte; feminismo.

ABSTRACT

The present work focuses on investigating the production of contemporary female artists and their inquiries regarding the feminine beauty standard through irony. In order to comprehend the inquiries raised by these artists, an exploratory research is conducted, tracing a chronological narrative on the emergence, transformation, and maintenance of the feminine beauty standard, as well as how it influences the female behavior and perception of women in each period. Thus, a bibliographical research was carried out in the areas of art, history, design, communication, psychology, and social sciences. The first chapter provides a brief historical review of the construction of the image of feminine beauty in the West through Art History, as well as its transformations. Next, the way beauty has established itself as synonymous with femininity in contemporary society is addressed, along with how women's magazines and social media contribute to the maintenance of the beauty standard. Finally, from the perspective of feminist humor, six contemporary artists are presented who ironically use aspects of the feminine imaginary in their productions to satirize or subvert the image of the ideal contemporary woman, as well as the inquiries raised by these artists and how they address them.

Keywords: women artists; female beauty; Art History; feminism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Vênus de Willendorf.....	12
Figura 2 -	Vênus de Milo.....	14
Figura 3 -	Retrato de uma mulher romana.....	16
Figura 4 -	A Virgem da Anunciação.....	17
Figura 5 -	O Nascimento de Vênus.....	19
Figura 6 -	Retrato de Maria Antonieta.....	21
Figura 7 -	O Laço Vermelho	22
Figura 8 -	Capa da revista Viva.....	27
Figura 9 -	Comparação entre fotos de Tana Mongeau.....	29
Figura 10 -	Untitled Film Still #14, Cindy Sherman.....	32
Figura 11 -	Untitled #126, Cindy Sherman.....	33
Figura 12 -	Untitled #216, Cindy Sherman.....	34
Figura 13 -	ORLAN lendo La Robe de Eugénie Lemoine-Luccioni, 1 ^a Cirurgia denominada “La Licorne”.....	36
Figura 14 -	<i>Close-up</i> de uma risada durante a 7 ^a Cirurgia denominada “Omniprésence”.....	37
Figura 15 -	Coração, Nicola Costantino.....	39
Figura 16 -	Boutique, “Peletería Humana”.....	40
Figura 17 -	Peças da Boutique, “Peletería Humana”.....	40
Figura 18 -	Savon de corps, Nicola Costantino.....	41
Figura 19 -	S.O.S. Starification Object Series (Bobes).....	43
Figura 20 -	Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism.....	44
Figura 21 -	Intra-Venus No. 1.....	45
Figura 22 -	DeLuxe, Ellen Gallagher.....	46
Figura 23 -	“SKINATURAL”, Ellen Gallagher.....	47
Figura 24 -	Sem Título (para As Três Graças), Rosana Paulino.....	48
Figura 25 -	Da Série Musa Paradisiaca, Rosana Paulino.....	49
Figura 26 -	Da Série Búfala, Rosana Paulino.....	50
Figura 27 -	Da Série Jatobá, Rosana Paulino.....	51

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A BELEZA FEMININA ATRAVÉS DA HISTÓRIA DA ARTE	10
2.1 A construção da beleza feminina na Pré-História e na Antiguidade	11
2.2 As contradições da beleza medieval e seu legado para a Modernidade	16
3 O PADRÃO DE BELEZA FEMININO NA CONTEMPORANEIDADE	22
3.1 Revistas femininas como instrumentos de manutenção da imagem da mulher contemporânea	24
3.2 A beleza como <i>status</i> nas redes sociais	27
4 VÊNUS DEBOCHADAS: A IRONIA DAS MULHERES ARTISTAS	30
4.1 O humor grotesco de Cindy Sherman	31
4.2 O corpo-arte de ORLAN	35
4.3 Nicola Costantino à venda	38
4.4 A (não) beleza de Hannah Wilke	42
4.5 A linguagem única de Ellen Gallagher	45
4.6 A resistência de Rosana Paulino	47
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	54

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa, intitulada “Vênus Debochadas: Questionamentos contemporâneos nas Artes Visuais sobre o padrão de beleza da mulher através da ironia”, pretende investigar a produção de artistas contemporâneas acerca do padrão de beleza feminino, apresentando artistas que buscam ironizar esse padrão através de suas obras e levantando seus questionamentos acerca do tema.

O interesse por essas questões vem da minha experiência de vida e produção como artista. Desde criança, sempre me interessei pela colagem e, naturalmente, possuo um grande acervo de publicações que utilizo como material para esse tipo de trabalho. Dentre essas publicações, muitas são revistas femininas publicadas entre o início dos anos 2000 e a primeira metade da década de 2010, guardadas e passadas a mim pela minha mãe, que costumava consumir esse tipo de conteúdo. Por isso, mesmo que eu não seja consumidora dessa mídia, acabo por ter contato direto com seus discursos sempre que busco materiais para minhas colagens e, inevitavelmente, sou lembrada das minhas próprias inseguranças até mesmo nos momentos que deveriam me trazer satisfação, como a produção de arte.

Logicamente, a revista não é o único meio para reprodução de discursos a respeito da imagem feminina, muito menos a causa das minhas inseguranças. Mas, por estar tão presente no fazer da minha arte, passei a produzir, desde os períodos finais do curso, trabalhos que questionam os papéis impostos à mulher na sociedade contemporânea, principalmente sobre o dever de ser bela, utilizando a iconografia e a iconologia da revista. O humor através da ironia também é recorrente nos meus trabalhos, pois é a ferramenta que utilizo para lidar com as minhas próprias questões.

Como esperado, as produções femininas nesse sentido são pouco exploradas no meio acadêmico, onde ainda é ensinada e exaltada a arte masculina eurocêntrica. Por esse motivo, sentia uma grande dificuldade em encontrar artistas e pesquisadoras cujas produções conversassem com a minha, tendo que recorrer a conversas informais para pedido de orientação às professoras do Curso de Artes Visuais, mesmo que nada tivessem a ver com a disciplina onde esses trabalhos estavam sendo desenvolvidos. Deste modo, esta pesquisa visa suprir, minimamente,

a carência de referencial teórico e artístico que me deparei ao longo da minha formação, trazendo mulheres que pesquisam e produzem arte feminista.

Por se tratar de um tema que engloba conhecimentos de diferentes campos, foi utilizada a metodologia de pesquisa exploratória, buscando traçar uma narrativa cronológica sobre a maneira como o padrão de beleza feminino surgiu e foi modificado através do tempo, e sobre o modo como influenciou o comportamento feminino e a visão sobre a mulher em cada período, analisando, ainda, sua manutenção na atualidade, para entender seus impactos na produção de artistas contemporâneas. Desse modo, foi realizada pesquisa bibliográfica com autoras das áreas de arte, história, design, comunicação, psicologia e ciências sociais. A fim de atingir estes objetivos, a pesquisa foi organizada da seguinte maneira:

A beleza feminina através da História da Arte traz, por meio das pesquisas de Fabiana Albuquerque Farias (2010), Martina Maria Maffione (2016), Nádia Cruz Senna (2007) e Tania Haddock Lobo (2015), uma breve revisão histórica da construção da imagem e da beleza feminina no Ocidente, desde a Pré-História à Modernidade, explorando as mudanças da noção do belo em cada época, de que modo os corpos ideais foram representados nas artes e quais métodos as mulheres utilizaram para atingi-los.

O padrão de beleza feminino na contemporaneidade apresenta, sob a perspectiva de Farias (2010) e, principalmente, de Senna (2007), a maneira como a beleza estabeleceu-se definitivamente como sinônimo de feminilidade na sociedade atual. As pesquisas de Dulcilia Schroeder Buitoni (2014) nos ajudam a compreender como as revistas femininas foram - e ainda são - utilizadas para a manutenção dessa ideia. Brunelli, Amaral e Silva (2019) fundamentam como as redes sociais transformam beleza em *status* e as implicações disso para a mulher contemporânea.

Vênus Debochadas: A ironia das mulheres artistas apresenta, pela ótica do humor feminista teorizado por Jo Anna Isaak (1996) e Laura Castagnini (2014), os trabalhos de Cindy Sherman, ORLAN, Nicola Costantino, Hannah Wilke, Ellen Gallagher e Rosana Paulino, bem como seus questionamentos acerca do padrão de beleza feminino, através da análise de produções que incorporam, ironicamente, aspectos do imaginário feminino a fim de satirizar ou subverter a imagem da mulher ideal na contemporaneidade.

2 A BELEZA FEMININA ATRAVÉS DA HISTÓRIA DA ARTE

Conforme as pesquisas de Martina Maria Maffione (2016), em qualquer época e contexto, é possível verificar uma ligação entre a percepção do corpo feminino e o que ele representa em relação à condição humana. O significado atribuído ao corpo da mulher, como ele é percebido, assim como as associações que evoca, estão em constante transformação, influenciados pelos valores vigentes na sociedade (Maffione, 2016, p. 28).

Também pensando sobre o papel do corpo feminino na sociedade, Fabiana Albuquerque Farias (2010) afirma que a mulher ocupa uma posição de destaque em relação à beleza, como se belo e feminino fossem sinônimos, mas que nem sempre foi assim. A associação da mulher com a beleza trata-se de uma construção social ocorrida ao longo da história, passando por diversas variações nos critérios que definem o que é belo, a depender da época e da civilização (Farias, 2010, p. 1512).

No contexto ocidental, a história da beleza está intimamente ligada à História da Arte, pois é nela que também encontramos parte da história das imagens. Por meio dessas, é possível identificar e entender as mudanças na definição do belo, visto que, por muito tempo, os únicos registros encontrados sobre o que era considerado belo foram as obras de arte de cada período. Segundo Umberto Eco (2004), em seu livro “História da Beleza”:

A pergunta previsível é: por que então esta história da Beleza é documentada quase sempre através de obras de arte? Porque foram os artistas, poetas, romancistas, que nos contaram através dos séculos o que eles consideravam belo e que nos deixaram seus exemplos. Os camponeses, os pedreiros, os padeiros ou os alfaiates fizeram coisas que talvez até considerassem belas, mas dessas nós ficamos poucos testemunhos (como um vaso, uma construção para abrigar animais, uma roupa); sobretudo, nunca escreveram nada para relatar se e por que consideravam tais coisas belas ou para explicar o que era, para eles, o belo natural. É somente na medida em que artistas representavam pessoas vestidas, cabanas, utensílios, que podemos pensar que eles nos diziam algo acerca do ideal de Beleza dos artesãos de seu tempo, embora não se possa ter plena certeza disso (Eco, 2004, p. 10-12).

É importante mencionar que esta pesquisa não pretende definir o que é beleza, uma vez que utiliza-se da própria mutabilidade desta ideia para compreender a imagem da bela mulher ao longo da história. Por certo, a noção de beleza trabalhada é aquela associada à feminilidade ocidental. Partindo dessas ideias e amparados pela História da Arte, buscamos explorar as mudanças no padrão de beleza feminino, destacando as diferentes características valorizadas na mulher ao

longo do tempo, assim como os valores sociais responsáveis por tornar essas características desejáveis. Para isso, traçaremos a seguir um breve percurso, desde a Pré-História até a Idade Moderna.

2.1 A construção da beleza feminina na Pré-História e na Antiguidade

Retomando as ideias de Farias (2010), podemos reconhecer que a beleza nem sempre foi a qualidade mais desejada na mulher, de modo que algumas civilizações nem “levaram ao apogeu a beleza feminina” (Farias, 2010, p. 1512). Nas sociedades consideradas primitivas, por exemplo, acredita-se que a mulher era valorizada em razão de suas características relacionadas à fecundidade.

Nesse sentido, Nádía Cruz Senna (2007) comenta como as primeiras sociedades utilizavam a imagem do corpo feminino através de objetos de culto para venerar à Grande Deusa, Mãe-Terra. A mulher assemelhava-se à natureza ao dar à luz e alimentar, assim como a terra dá origem às plantas e essas plantas nos alimentam. “A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. A Deusa é o próprio universo. Tudo quanto você vê, tudo aquilo em que possa pensar, é produto da Deusa” (Campbell, 1990, apud Senna, 2007, p. 40).

Nos objetos de culto, sejam eles amuletos, estatuetas, pinturas ou demais instrumentos, o corpo da mulher era retratado de modo a evidenciar suas características sexuais, apresentando seios fartos, nádegas, vulva e ventre acentuados. As formas arredondadas eram predominantes, muitas vezes representando o corpo em processo de gravidez. A partir do excesso de volume e polimento dados a essas características, é possível constatar o quanto essas sociedades respeitavam e admiravam as mulheres como portadoras da vida (Senna, 2007, p. 40-41).

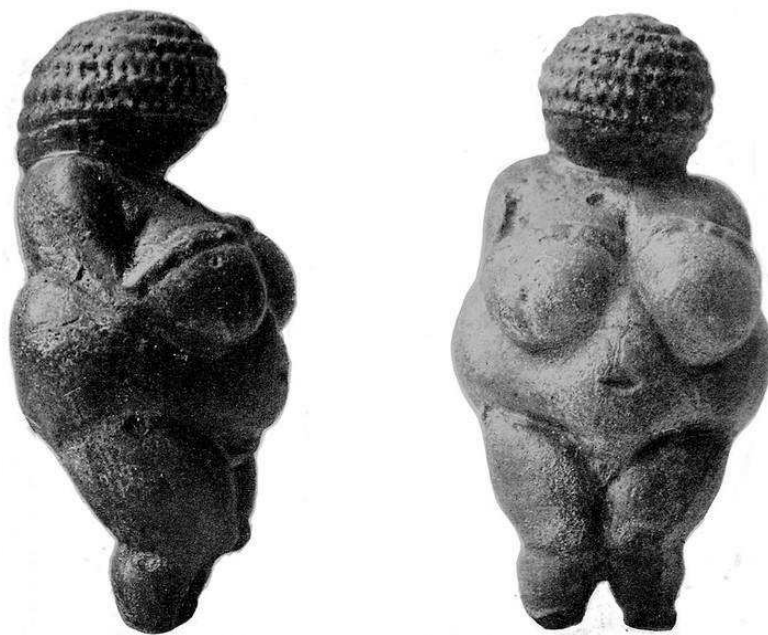


Figura 1 - Vênus de Willendorf

Autoria desconhecida,
24.000-22.000 a.c.

Calcário e ocre vermelho, 11 cm.

Fonte: *Naturhistorisches Museum*,
Viena. Reprodução fotográfica:
Wellcome Collection

Um dos artefatos que melhor representa essa ideia é a Vênus de Willendorf (Figura 1), estatueta de calcário com cerca de 11 centímetros, cujo período de produção estima-se entre 24.000 e 22.000 a.c, no período paleolítico. A obra representa a figura feminina com quadris largos, barriga e seios fartos, enquanto apresenta braços finos, que descansam sobre os seios, e uma cabeça sem face. Segundo Lipovetsky (2000), “o fato de essas figuras estarem centradas no peito, nas ancas e no abdome, de apresentarem cabeças muitas vezes atrofiadas autoriza a considerá-las como símbolos de fecundidade” (Lipovetsky apud Farias, 2010, p. 1513).

A crença da fertilidade como característica mais importante da imagem feminina é mantida ainda na contemporaneidade, onde acredita-se que o destino da mulher é tornar-se esposa e mãe. Nas ideias de Tânia Navarro Swain (2000), a sociedade definiu que as funções biológicas do corpo feminino são responsáveis por determinar o papel que a mulher deve desempenhar socialmente: a maternidade (Swain, 2000, p. 49).

Avançando para a Antiguidade, é popularizado o uso da figura feminina nas pinturas, o que influencia as mulheres de classes mais abastadas a utilizar o tempo ocioso buscando métodos para o embelezamento da sua própria imagem. A partir dessa nova cultura, com início na sociedade grega, os poetas passam a louvar as

belas mulheres, em especial as deusas (Afrodite, Atena, Ártemis, Hera). Os escultores também são influenciados, realçando o corpo feminino através da representação de corpos proporcionalmente perfeitos e harmoniosos em detrimento do destaque às características associadas à fecundidade, como acontecia até então (Farias, 2010, p. 1513-1514).

Martina Maria Maffione (2016) afirma que a civilização grega não possuía uma estética ou teoria definida do que seria a Beleza, pelo menos até a idade de Péricles, mas que a noção do que seria a mesma já poderia ser encontrada nos poemas homéricos. Dessa forma, os gregos associavam a beleza a outras qualidades, como justiça, bondade, equilíbrio, conveniência. A partir disso, temos o ideal grego *kalokagathía*, ou “beleza psicofísica”, que consiste na harmonia entre corpo e alma, no equilíbrio entre aparência e temperamento, entre a bondade e justiça das ações de um lado e o corpo trabalhado e cuidado do outro (Maffione, 2016, p. 23).

Segundo a autora, a beleza grega, para além da *kalokagathía*, possui um lado obscuro (Ibid., p. 24). A mulher, quando percebida como bela, era considerada atraente, mas conturbadora. Para Umberto Eco (2004), essa beleza pode ser vista como a "Beleza de Medusa, grotesca, lúgubre, melancólica, informe" (Eco, 2004, p. 299). Essa visão é reafirmada em sua análise sobre o Encômio de Helena: “a irresistível Beleza de Helena absolve, de fato, a própria Helena dos lutos por ela causados. Menelau, impugnada Tróia, lança-se sobre a esposa traidora para matá-la, mas seu braço armado fica paralisado à visão do belo seio desnudo de Helena” (Eco, 2004, p.37).

A partir do surgimento dessa noção de um ideal da mulher bela, podemos dissertar, para além das representações femininas no campo da História da Arte, sobre como as representações culturais e sociais serão afetadas pela relação entre a mulher e a beleza, além de demonstrar quais os métodos de embelezamento utilizados por essas mulheres para alcançar esse ideal.

Através das poesias e das poucas esculturas restantes datadas da antiguidade grega, é possível assumir que as características físicas femininas consideradas favoráveis e desejadas eram corpos delicados; esbeltos, mas sem muita magreza; arredondados, mas não gordos; cabelos e olhos claros, pele suave e

rosada, principalmente no rosto (Maffione, 2016, p. 23-24). A Vênus de Milo (Figura 2), de autoria atribuída a Alexandre de Antioquia, representando Afrodite, ilustra tanto esse corpo ideal como o louvor às deusas, mencionado anteriormente. De modo complementar, Tania Haddock Lobo (2015), em sua pesquisa, explica que a pele deveria ser mantida sempre branca, a fim de mostrar que a mulher passava o tempo dentro de casa e não precisava sair ao sol (Lobo, 2015, p. 41).

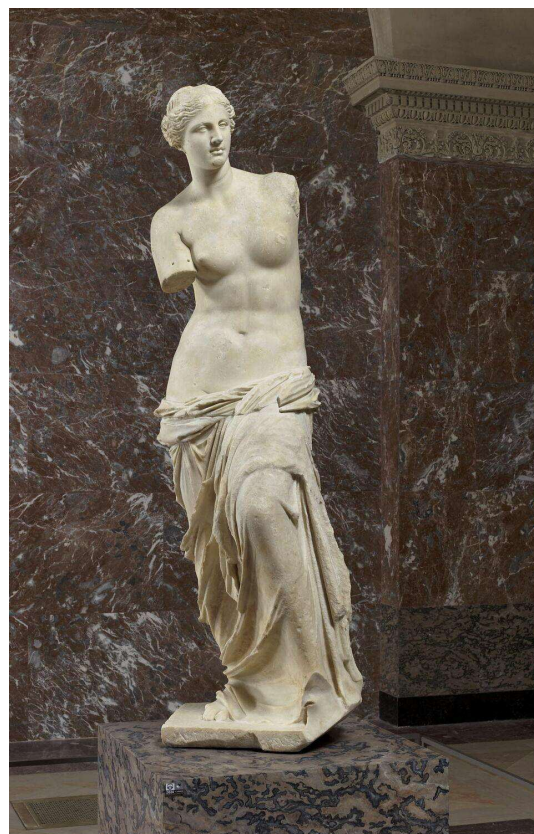


Figura 2 - Vênus de Milo
Alexandre de Antioquia, 150-125 a.c.
Estátua em mármore, 204 cm.
Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Lobo (2015) ainda disserta sobre os métodos utilizados pelas mulheres a fim de alcançar tais características: como a beleza deveria ser natural, as mulheres comuns pintavam o rosto de maneira discreta, sendo a pintura evidente de uso exclusivo das cortesãs. A pintura facial como adorno tornou-se mais comum no período Helenístico, com a chegada das caravanas do oriente e era utilizada para receber o marido e amigos. Para manter a pele branca, utilizavam gesso e cal, corando apenas as bochechas. Na área dos olhos, era comum o uso de cinzas, açafreão e Kohl, ou Kajal, sutilmente esfumados, destacando as sobrancelhas. Além disso, utilizavam mel para cuidar dos lábios e criavam cremes a partir de excrementos e outros produtos de origem animal (Lobo, 2015, p. 40-41).

Já na sociedade romana, que servia-se de diversos usos gregos, adaptando-os aos gostos do período, o estereótipo de beleza feminina é o corpo da matrona pomposa, que exala abundância e requinte. De acordo com Clara Chierici (apud Maffione, 2016, p. 25), a fim de transmitir tal imagem, as mulheres romanas se maquiavam, fazendo as sobrancelhas e pintando os lábios e as maçãs do rosto de vermelho; usavam roupas, jóias e penteados sofisticados, depilavam-se e submetiam-se a diversas práticas dolorosas a fim de se encontrarem dentro do padrão de beleza.

Segundo Tania Haddock Lobo (2015), a pele branca também era desejável, como na Grécia, por demonstrar que essas mulheres realizavam apenas os serviços domésticos. A pele bronzeada era associada aos homens, que deveriam trabalhar debaixo do sol, ao ar livre. Para alcançar uma pele mais pálida, era comum a utilização de produtos como pó de arroz, uma mistura de trigo e gordura animal e alvaiade, fórmula capaz de embranquecer a pele, mas nociva à mesma. O uso de chumbo e giz na pele, assim como desenhar as veias com pigmentos azulados, também eram práticas comuns para aparentar ter a pele mais branca (Lobo, 2015, p. 41).

O painel a seguir (Figura 3) retrata uma mulher de pele alva, provavelmente durante o império de Trajano (98-117), usando brincos e colar de pérolas e esmeraldas, além de seu penteado, formado por tranças. De acordo com Museu de Arte Walters (*The Walters Art Museum*), local onde encontra-se a peça, o penteado da mulher é responsável por permitir a identificação do período em que o retrato foi pintado. No rosto, vemos uma maior concentração de pigmentos avermelhados nas bochechas e na boca. Tais características vão ao encontro das ideias de Chierici e Lobo, mencionadas anteriormente.

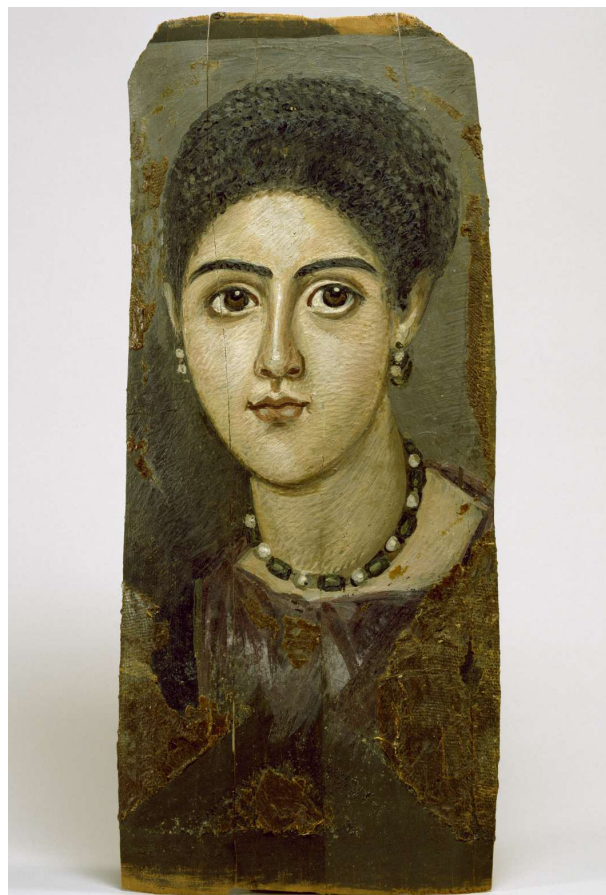


Figura 3 - Retrato de uma mulher romana
Autoria desconhecida, 98-117.
Encáustica, madeira e pano, 44 x 18,9 x 1,4 cm.
Fonte: *The Walters Art Museum*, Baltimore.

2.2 As contradições da beleza medieval e seu legado para a Modernidade

Com a queda do império romano e início da Idade Média, houve uma expansão do cristianismo por toda a Europa. A ascensão dos ideais cristãos trouxe consigo uma interpretação severa dos textos bíblicos, responsabilizando o corpo humano, especialmente o corpo feminino, por todos os pecados cometidos pelo homem. Dessa forma, observou-se uma mudança drástica no campo das imagens, onde o erotismo e o vigor anatômico das formas greco-romanas são trocados por figuras estilizadas e carregadas de simbolismo religioso (Senna, 2007, p. 49).

Este período é marcado por diversas contradições acerca do que é belo, inclusive quanto ao corpo da mulher. A imagem feminina oscilava entre Eva, como pecadora, bonita e sedutora, e Maria, santa, virginal, mãe de Deus. A princípio, essas imagens eram concebidas sem o uso de modelos vivos, portanto, eram muito mais esquemáticas e “rígidas”. Ao longo do tempo, passaram a ter rostos mais expressivos, como na Figura 4, evidenciando sentimentos como dor, ternura, fé, entre outros (Ibid., p. 49).



Figura 4 - A Virgem da Anunciação
Bartolo di Fredi, 1300-1400.
Pintura e ouro sobre madeira, 0,46 x 0,3m.
Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Deste modo, a mulher saudável e sensual é banida dos cânones, uma vez que o homem medieval sentia medo da tentação que tais mulheres poderiam provocar. Cuidar da aparência e pintar o rosto era estritamente proibido pela Igreja, pois modificar o corpo, a obra perfeita de Deus, era considerado blasfêmia (Maffione, 2016, p. 26). Apenas mulheres doentes ou que procuravam um marido poderiam pintar as maçãs do rosto. A moral cristã, voltada para salvação da alma, anula todos os aspectos reais e concretos da existência, apagando consigo as práticas femininas ligadas à beleza exterior com o argumento de que "afinal, a beleza efêmera e fugaz torna vã qualquer tentação de embelezar o futuro cadáver" (Paquet, apud Maffione, 2016, p. 26).

Sendo assim, a arte da Idade Média procurava incutir medo aos encantos femininos, relacionando a beleza feminina à mentira, à astúcia, ao diabólico (Lipovetsky, 2000, apud Farias, 2010, p. 1514). Por conseguinte, a beleza permitida à mulher é cadavérica: jovem, mas de aparência pálida e magra; testa grande e nariz reto; ventre redondo mas com os ossos à mostra. Durante essa época, era

difundida a ideia do “feio”, do mal, como sedutor e como necessário para o equilíbrio da ordem, o que explica o fascínio pela morbidez, pelo turvo, diabólico, monstruoso (Maffione, 2016, p. 27).

Já no período da Renascença, o conhecimento e a razão voltam a ser valorizados, juntamente com o retorno da noção clássica greco-romana do que é belo. Desse modo, os valores cristãos foram colocados de lado em diversas questões sociais, inclusive quanto à imagem feminina. Nesse sentido, a mulher bela passa a ser louvada com a mesma intensidade que era desprezada na Idade Média. A diabolização da beleza feminina é descartada e a mulher passa a ser idealizada, glorificada. Nesse momento da história, a mulher bela é uma representação de divindade (Farias, 2010, p. 1515).

De acordo com Senna, os debates filosóficos, literários e estéticos são responsáveis por libertar a imagem feminina da conotação negativa que as interpretações misóginas dos escritos bíblicos tinham imposto à mulher medieval. Nas palavras da autora: “A beleza volta a ser um meio de elevar-se até Deus, Vênus reabilitada se interpõe entre Eva e Maria, permitindo às mulheres ostentarem sua beleza” (Senna, 2007, p. 161).

Senna usa as ideias de Lipovetsky para demonstrar de que maneira a arte renascentista celebra a beleza da mulher, mesmo que esse protagonismo estético feminino não revolucione a situação de dominação masculina da época. São representados os gestos, posturas, adereços e fisionomia, traços que compõem a beleza feminina. Para o autor, esse momento seria “o primeiro passo em direção ao reconhecimento da dignidade humana e social da mulher” (Lipovetsky, 2000, apud Senna, 2007, p. 161).

A partir do retorno dos ideais clássicos de beleza, a vaidade volta a ser um valor social. Junto com ela, observa-se, ainda, o retorno do desejo pela pele alva e da utilização de metodologias alternativas para alcançar esse ideal. Para clarear a pele, as mulheres aplicavam pó no rosto, que poderia ser obtido através do gesso, do arroz ou do caulim (Lobo, 2015, p. 42). Assim, a arte do Renascimento ilustra a vaidade feminina e esses ideais de beleza, apresentando mulheres jovens e delicadas, de pele clara, com cabelos claros, ruivos ou loiros, com olhos iluminados e corpos voluptuosos - estes, exaltados nas pinturas, onde as mulheres aparecem,

em grande maioria, nuas ou semi-nuas. Quando a figura feminina é pintada coberta, as vestimentas tendem a ser elegantes e luxuosas.

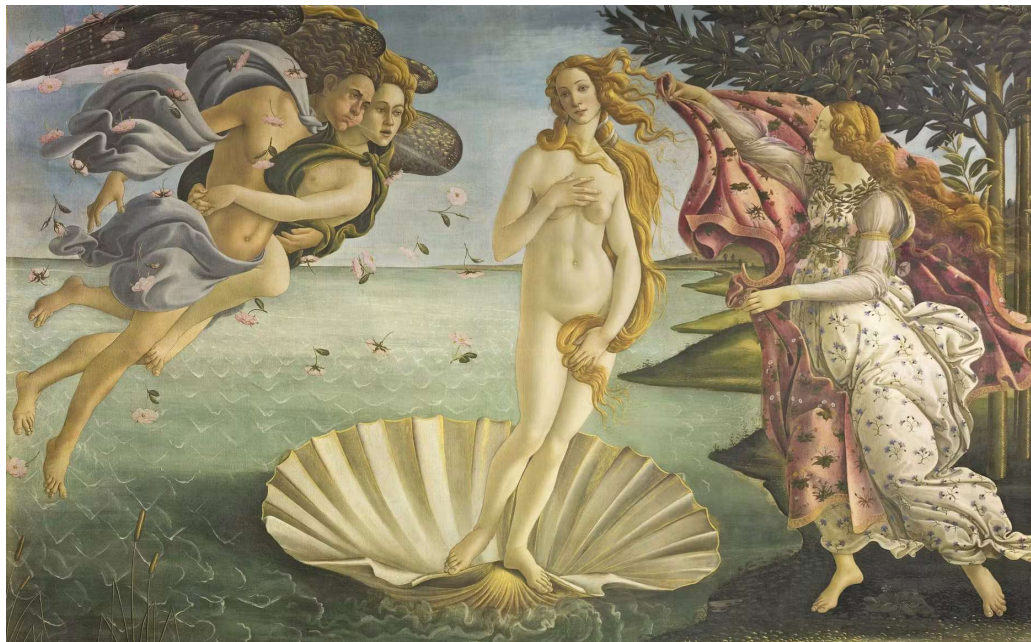


Figura 5 - O Nascimento de Vênus

Sandro Botticelli, 1483-1485. Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm.

Fonte: *Gallerie degli Uffizi*, Florença.

Nesse período, é possível perceber o surgimento de diversas musas, que posavam como modelos para os artistas construírem suas pinturas, como é o caso de Simonetta Vespucci (1453-1476), quem inspirou obras como “Alegoria da Primavera” e “O nascimento de Vênus” (Figura 7), ambas de Sandro Botticelli (1445-1510). Nesta última, é encontrada no centro, em destaque, a mulher jovem, de corpo voluptuoso, de pele e cabelos claros. Na imagem, Vênus parece, mesmo que despida, pura e distante do pecado, aproximando-se da ideia de Maria: “Uma mulher doce, tenra, pura, refletindo toda a magia divina através de seu esplendor” (Farias, 2010, p. 1515).

Entretanto, a constante utilização do nu feminino, como mencionado anteriormente, coloca a mulher como objeto decorativo e erótico, destinado à contemplação masculina. A mulher passa a ser associada à ociosidade e à passividade, oferecida como posse ao homem (Ibid., p. 1515-1516). O homem que possui uma bela mulher é dono de si e do mundo, é quem controla a própria vida, é o próprio centro do mundo (Maffione, 2016, p. 27). Essa visão da mulher como

objeto é um dos estigmas atrelados à imagem feminina até a contemporaneidade (Farias, 2010, p. 1516).

O Barroco foi responsável por acentuar ainda mais a vaidade retomada na Renascença, sendo uma época marcada por exageros e artificialidade. Além da utilização de métodos para alcançar a pele branca, as bochechas e lábios eram pintados bem avermelhados através da “maquiagem”, cujo nome surgiu nesse período. Buscando este aspecto artificial, faziam uso de perucas muito claras e exageradas, enquanto as vestimentas eram repletas de detalhes extravagantes, de modo a demonstrar alto *status* (Lobo, 2015, p. 42).

Podemos perceber, por meio da literatura barroca, que o grotesco volta a ser explorado de maneira similar à forma como era tratado na Idade Média, “o grotesco mais deplorável e baixo mescla-se ao belo mais intangível e inatingível” (Maffione, 2016, p. 27). As novas descobertas científicas são contraditórias e inovadoras, ao passo que os supostos hereges, principalmente mulheres com reputação de “bruxas”, são levados à fogueira. Detalhes macabros são exaltados, como a poesia de Anton Maria Narducci descrevendo os piolhos de sua mulher; ou a sensualidade do sangue que escorre entre os cabelos de Clorinda moribunda, em “Jerusalém Libertada”, de Torquato Tasso. A mulher desse período já não precisa ter a imagem perfeita, nem nariz e dentes retos, nem cabelos claros “e ainda satisfazer o gosto doentio para um detalhe quase macabro” (Ibid., p. 27).

Senna (2007) conta que artistas de diversos países como Itália, França, Espanha, Inglaterra e Países Baixos celebram a beleza de suas musas, disseminando e celebrando suas imagens pela Europa. O tempo passa e as artes continuam a caminhar por vários períodos que se opõem, onde as concepções do que é o corpo belo oscilam “numa relação dialética ou de pura antítese” (Senna, 2007, p. 162). A França consegue consolidar-se como referência de moda e beleza feminina na Europa, tendo Maria Antonieta (1755-1793) como principal figura de requinte e elegância (Ibid., p. 162).



Figura 6 - Retrato de Maria Antonieta
Autoria desconhecida, 1750-1800.
Óleo sobre tela, 69,5 x 54,5 cm.
Fonte: Museu do Louvre, Paris.

3 O PADRÃO DE BELEZA FEMININO NA CONTEMPORANEIDADE

Até este momento, a exaltação da beleza feminina era uma cultura restrita quase somente às classes mais altas da sociedade, pouco difundida entre a população geral (Farias, 2010, p. 1516). O cenário muda no final do século XIX, quando Virginia Oldoini (1837-1899), Condessa de Castiglione, se diferencia das musas anteriores ao utilizar a fotografia para registro e distribuição de sua imagem. Mesmo que ainda fosse um recurso luxuoso na época, a fotografia, somada às estampas e ilustrações de moda voltadas ao público feminino, inova e facilita a circulação e a valorização da imagem feminina, abrindo espaço para a dimensão social neste campo (Senna, 2007, p. 163). Em seu texto, Senna (2007) narra um dos eventos ímpares da história da fotografia, ilustrado pela Figura 7, quando a Condessa contrata o fotógrafo Pierre-Louis Pierson (1822-1913) para realizar um ensaio fotográfico:

A perícia técnica de Pierson aliada à inventividade de Castiglione, forja um acervo de mais de quatrocentas imagens. Vestida de forma extravagante, ela encena diferentes personagens; em poses de marcada teatralidade, algumas parodiando obras de conhecidos pintores, ou, ainda em atitudes audaciosas focando, deliberadamente, as pernas e os pés. Algumas das fotos eram retocadas com guaches coloridos, outras recebiam molduras pintadas, também os títulos integravam o jogo engendrado pelas imagens (Senna, 2007, p. 163).



Figura 7 - O Laço Vermelho
Pierre-Louis Pierson, 1861-1867.
Impressão em albumina prateada, negativo de vidro e pintura aplicada, 18,7 x 13,6 cm.
Fonte: *Metropolitan Museum of Art*, Nova York.

Ao utilizar acessórios para disfarce e encenação de personagens, colocando a si mesma como objeto na imagem, a Condessa de Castiglione compreende o retrato fotográfico como “produto da imaginação, mas nem por isso menos fiel à personalidade do modelo” (Baudelaire apud Senna, 2007, p. 164) e representa toda a gama de papéis sociais que lhe eram impostos ou que tenha escolhido desempenhar (Senna, 2007, p. 164).

A Condessa realiza esse trabalho no período de transição entre a produção artesanal e a industrial, mas já no século XX as constantes inovações tecnológicas possibilitam o desenvolvimento de uma cultura midiática através da massificação da imprensa, cinema e fotografia de moda. Desse modo, surge uma nova maneira de olhar a imagem feminina, baseada na aparência e facilmente disseminada através de todas as classes sociais. A partir deste ponto, a identificação com o feminino passa a ser comercializada (Ibid., p. 164).

Com a recente valorização da imagem como instrumento de disseminação dos modelos de feminilidade entre as massas, muitas mulheres acabam se profissionalizando no campo das artes, sobretudo nas áreas ligadas à comunicação, como moda, design gráfico, fotografia, ilustração, decoração, entre outras. Entretanto, o trabalho voltado à comunicação segue preso a estereótipos de gênero, dificultando a proposição de novos modos de produção feminina (Ibid., p. 165). Apesar disso, ao longo do século XX e graças à participação ativa nos meios de produção, as mulheres apropriaram-se de sua própria imagem, não só reproduzindo imagens do feminino, mas questionando o que vinha sendo produzido (Ibid., p. 178-179). Mais à frente, veremos os trabalhos de artistas que se colocam na posição de questionar essas imagens.

Junto a essas transformações, houve um aumento exponencial no consumo das imagens femininas e produtos de beleza (Farias, 2010, p.1516), além do surgimento de inúmeras publicações voltadas ao público feminino. Dulcilia Schroeder Buitoni (2014) conta que essas publicações seguiam duas grandes tendências: uma voltada aos afazeres domésticos, e outra feminista, incentivando a educação como método para garantir direitos às mulheres. A moda e a literatura também eram fortes pilares dessa imprensa, com forte influência europeia (Buitoni, 2014, p. 39).

3.1 Revistas femininas como instrumentos de manutenção da imagem da mulher contemporânea

Tendo a imagem como elemento essencial desde seu surgimento, a imprensa feminina transforma a imagem da mulher em um símbolo a ser seguido, não somente de beleza, mas de comportamento. A partir da análise de revistas femininas brasileiras, Dulcilia Schroeder Buitoni (2014) afirma que grande parte das publicações voltadas à mulher discursava em torno de papéis limitados. Esses papéis remetiam a uma mulher despersonalizada, sem classe, tempo ou lugar, generalizada em benefício do consumo. O conteúdo era didático, normativo e opinativo, “e dificilmente versava sobre mulheres determinadas, individualizadas, com nome, profissão e uma personalidade própria” (Buitoni, 2014, p. 38). Veremos, então, através das pesquisas da autora, de que modo essas publicações influenciaram a construção e manutenção da imagem feminina contemporânea, especialmente no Brasil.

No início do século XX, apesar da permanência da França como principal referência de moda, a expansão do cinema faz com que a visão norte-americana seja acrescentada à influência europeia. A imprensa dos Estados Unidos prestigiava a alta costura francesa, e a moda começava a ter um grande impacto na economia, tanto nos EUA quanto na Europa. Com o surgimento de lojas e magazines, ascensão dos ateliês de costura e estabelecimentos de confecção de roupas, houve um aumento de publicidade nas revistas femininas, inclusive com o surgimento da publicidade de perfumes, estimulando ainda mais esse tipo de publicação (Buitoni, 2014, p. 40).

Durante a Primeira Guerra Mundial, as mulheres brancas européias experienciaram certa liberdade, em razão da ausência dos homens em casa. Com a necessidade do trabalho dessas mulheres nos esforços de guerra, suas roupas precisavam ser mais práticas, assim a moda contribuiu para a emancipação do corpo feminino. Elas também puderam se responsabilizar pela gestão financeira, do lar e da família. Essa liberdade proporcionou, ao término da guerra, que buscassem desfrutar ainda mais da moda e perfumaria. Desse modo, a imprensa voltada à mulher passou por um processo de internacionalização. Moda e cinema desempenharam um papel fundamental na construção das representações

femininas durante os anos 1940 e 1950. Os filmes difundiam novos comportamentos e padrões de consumo, os quais eram reforçados pela imprensa (Ibid., p. 40).

Após a Segunda Guerra, a influência da imprensa norte-americana é predominante, especialmente seus padrões visuais de edição. Desse modo, as revistas se inspiravam nas publicações americanas, adotando os mesmos estilos de capas e os temas voltados para o consumo. Embora as revistas femininas continuassem espelhando as publicações europeias, ainda com grande influência da moda francesa, a cultura visual americana contribuiu para a uniformização gráfica da mídia impressa no Ocidente (Ibid., p. 40-41).

Nos anos 1960 e 1970 tivemos importantes revoluções acerca da sexualidade. Os movimentos feministas, a instauração da cultura jovem na mídia, a pílula anticoncepcional, os movimentos estudantis e movimentos revolucionários na América Latina, acarretaram na mudança de comportamento entre homens e mulheres, sobretudo entre os cosmopolitas (Ibid., p. 41). Assim, novas fórmulas de publicação foram pensadas, buscando no discurso feminista um “empoderamento”, mas esse sempre voltado ao consumo dentro do ramo da moda e da beleza. É o caso da revista NOVA, lançada em 1973, por exemplo:

Nova foi pensada para a mulher adulta, casada ou não, com poucas preocupações domésticas e com muita preocupação sobre sexo: uma mulher mais independente, que trabalha e decide tudo sobre sua vida. A princípio, parecia uma publicação que defendia a inserção feminina na esfera pública; porém sua perspectiva sempre foi vinculada ao consumo. A mulher continuava a precisar trabalhar o corpo para ser mais desejável para o homem (Buitoni, 2014, p. 41).

Entre os anos 1980 e 1990 houve publicações menos conformadoras, como o jornal feminista “Mulherio” ou matérias voltadas ao uso de preservativos em revistas comerciais. Entretanto, na década de 1990, o principal conteúdo das revistas continuava voltado à beleza corporal. Ao mesmo tempo que contribui para a revolução sexual e democratiza a moda, a imprensa feminina sugere a prótese de silicone como meio de garantir beleza e identidade: “A mulher pratica um autoconsumo, consumindo-se” (Ibid., p. 41-42).

Assim, a imprensa feminina, através do discurso publicitário, espelha a evolução dos valores sociais enquanto dita as normas referentes à beleza, saúde, sexualidade, comportamento, trabalho e educação. Mesmo que não discurssem

sobre política, a imposição dessas normas tem consequências políticas. Torna-se impossível separar a construção dos ideais contemporâneos do corpo e da beleza desse tipo de publicação. No início do século XX, quando as roupas passam a ser mais leves e curtas, pela conveniência necessária ao trabalho, o corpo, agora à mostra, precisava ser ideal: começa a obsessão pela magreza. Apesar disso, o rosto ainda era o principal foco da imagem feminina, dado seu destaque nas telas de cinema, democratizando a maquiagem (Ibid., p. 42).

Atualmente, a norma é voltada para todo o corpo, prezando pela magreza e incentivando intervenções estéticas modeladoras. Enquanto na moda, mesmo com as propostas de tendências, as mulheres são encorajadas a usar o que quiserem e quando quiserem, no discurso sobre o corpo colocam cirurgias e procedimentos estéticos como algo natural e desejado. O corpo, visto como a identidade da mulher e reflexo de sua saúde, deve ser constantemente transformado. As revistas femininas são grandes disseminadoras de que a mulher deve ajustar sua imagem às mudanças nas normas de beleza e saúde (Ibid., p. 42).

Retomando as ideias de Fabiana Albuquerque Farias (2010) sobre a visão da mulher como objeto, herdada dos nus femininos, observamos nessas revistas a mesma abordagem: a imagem feminina como algo a ser contemplado e desejado (Farias, 2010, p. 1517-1519). Esse discurso é reforçado com a imposição de normas de beleza naturalmente inatingíveis e com a disseminação da ideia de que o corpo da mulher deve ser transformado conforme as mudanças nos valores sociais, tudo isso somado à publicidade de produtos de beleza e procedimentos estéticos. A mulher, na tentativa de corresponder a essas expectativas, passa a desejar a imagem da mulher representada nas revistas.

Utilizando uma linguagem imperativa e amigável, o discurso da revista consegue normatizar a imagem feminina quase como uma ordem, sem espaço para questionamentos: sentenças como “compre”, “mude”, “fique bonita”, “perca peso” podem ser encontradas nas capas e nos textos de revistas por todo o mundo (Figura 8). Não por coincidência, esse modo de comunicação é o preferido na publicidade, e assim as matérias voltadas à beleza, moda e saúde são redigidas no mesmo tom dos anúncios (Buitoni, 2014, p. 42-43).



Figura 8 - Capa da revista Viva
Edição 718, 2013.
Fonte: Google Imagens.

Apesar da tentativa de algumas revistas de trazer ensaios de moda com modelos que fogem ao padrão estético, ou trazer discussões acerca de temas que não envolvem a aparência, o conteúdo principal continua sendo o mesmo: a transformação do corpo feminino através do consumo como objeto de desejo. Seja por meio de cirurgias ou do consumo de produtos de beleza e maquiagem, “a mulher pode comprar o corpo que quiser” (Buitoni, 2014, p. 43).

3.2 A beleza como *status* nas redes sociais

Com o surgimento e popularização da internet, o discurso da mídia impressa se infiltra no espaço virtual por meio dos *blogs* e das redes sociais. A partir das reflexões de Brunelli, Amaral e Silva (2019), buscamos compreender a relação das mulheres com o padrão de beleza feminino reproduzido nas redes sociais. Nesses espaços, a lógica mercadológica da beleza através do consumo atinge outro patamar, por meio do desejo de alcançar corpos irreais, onde a inverdade torna-se parte da cultura de massa, *status* social e objeto de desejo (Brunelli; Amaral; Silva, 2019, p. 2).

O caráter mercadológico dado à imagem colabora para a objetificação da mulher, “transformando *status* social em valor de uso” (Ibid., p. 2). Esse valor dado à imagem é responsável por padronizar as produções artísticas, o que prejudica o desenvolvimento da cultura e outros métodos de criação de imagem, uma vez que, para serem divulgadas nas mídias vinculadas à cultura de massa, as imagens devem obedecer aos padrões impostos. Adentrando diversas esferas da vida social, como a linguagem, significados e desejos de ter e de ser, e somada aos algoritmos das redes sociais, essa padronização gera uma busca incessante pelo padrão de beleza difundido nas redes, como o *Instagram*, por exemplo, onde os *likes* viram “capitais simbólicos no ambiente das virtualidades” (Ibid., p. 3).

Para os autores, a pressão que as mídias sociais exercem em torno da adequação ao padrão de beleza gera o desejo de atingir aquele determinado *status* social, legitimado pelos *likes*. Na tentativa de alcançar esse padrão, as mulheres se preocupam com o estilo de maquiagem, retocam o corpo na fotografia através de aplicativos, inclusive para parecerem mais magras, tudo em nome de uma foto bem apresentada, a fim de ganhar muitos *likes* e sentirem-se parte de uma elite. Entretanto, esse *status* adquirido na internet, contrapondo-se com a vida real, gera conflitos psicológicos, especialmente quanto à autoestima, muitas vezes levando a quadros de depressão ou até mesmo suicídio. Essa busca pelo prazer e pela beleza nos espaços virtuais, legitimada pelos *likes*, contrapõe-se com o real, por não existir na vida fora da internet (Ibid., p. 3-4).

No *Instagram*, existem várias contas dedicadas a comparar a imagem real de celebridades e personalidades da internet com as fotos postadas em seus perfis. Deixando minha reprovação quanto a esse tipo de exposição de lado, vejamos uma postagem de uma dessas páginas, “Photoshop das Blogueiras”, sobre uma foto postada por Tana Mongeau, personalidade da internet norte-americana com mais de 5 milhões de seguidores no *Instagram*:

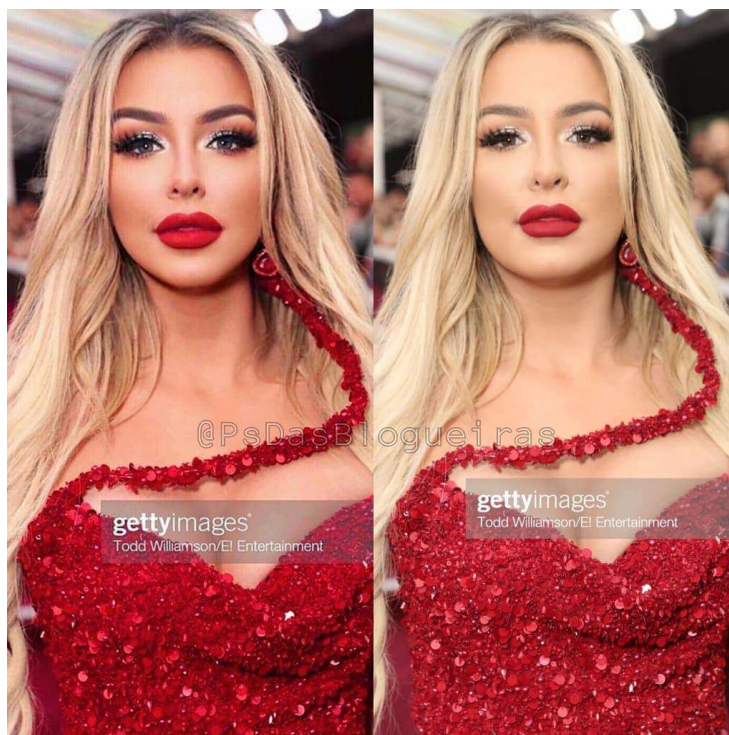


Figura 9 - Comparação entre fotos de Tana Mongeau

Fotografia: Todd Williamson via Getty Images, 2019.

Edição: Tana Mongeau.

Reprodução: Photoshop das Blogueiras.

A imagem da direita trata-se da original, fotografada por Todd Williamson em 10 de novembro de 2019, durante o tapete vermelho do *E! People's Choice Awards*. No dia seguinte, Tana postou a imagem da esquerda em seu perfil, sendo duramente criticada pelos retoques na imagem. Tana nunca negou usar aplicativos para editar suas fotos, inclusive encorajava os fãs com páginas dedicadas a editar suas fotos no mesmo estilo que ela edita. Entretanto, as mudanças extremas chamaram a atenção do público: Tana alterou o formato do rosto e da sobrancelha, mudou a maquiagem, diminuiu o braço e aumentou a saturação da foto.

Na tentativa de alcançar essa beleza ideal, que só existe no espaço virtual e não pode ser atingida naturalmente, podemos perceber um crescimento na procura por procedimentos estéticos (Brunelli; Amaral; Silva, 2019, p. 2), cirurgias plásticas, dietas extremas, além do uso excessivo de filtros e aplicativos de edição de fotos, assim como um aumento nos diagnósticos de depressão, principalmente entre mulheres jovens (Ibid., p. 2).

4 VÊNUS DEBOCHADAS: A IRONIA DAS MULHERES ARTISTAS

O feminismo desempenhou um papel importante para diversas mudanças em torno da imagem feminina. Essas mudanças acarretaram na produção de representações femininas que buscam desmascarar as normas impostas ao corpo da mulher, o que Nádia Cruz Senna chama de “iconografia de ruptura” (Senna, 2007, p. 180). Em 1971, as artistas e professoras Judy Chicago (1939) e Miriam Schapiro (1923-2015) fundam um programa feminista junto ao *California Institute of Art*, tornando-se umas das pioneiras na produção de arte feminista no contexto acadêmico dos EUA (Senna, 2007, p. 26).

Segundo Laura Castagnini (2014), há tempos os historiadores reconhecem que a arte feminista frequentemente apresenta uma aura humorística. Na década de 1970, houve um aumento na quantidade de artistas mulheres que empregavam o humor nas suas produções, sobretudo a sátira, como ferramenta para subversão das estruturas patriarcais. Logo, várias artistas femininas tiveram seus trabalhos analisados do ponto de vista do humor, mas de maneira individual. São poucos os textos que condensam as artistas que utilizam o humor como estratégia (Castagnini, 2014, p.19).

Autora de um dos principais trabalhos sobre o tema: “*Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women’s Laughter*”, Jo Anna Isaak (1996) menciona como Freud chega muito perto de delinear uma estratégia política para aqueles sem acesso ao poder, ao afirmar que “o humor não é conformado; é rebelde”.¹ Freud ainda sugere que as mulheres buscam a risada como estratégia para a libertação, e acaba por antecipar diversas teorias contemporâneas associando o otimismo calculado do movimento feminista ao prazer erótico (Isaak, 1996, p. 14).

Ao longo do livro, Isaak (1996) discorre sobre momentos da história humana onde a risada foi utilizada como ferramenta revolucionária, trazendo ainda diversas análises sobre obras de mulheres artistas, sobretudo daquelas que utilizam do humor para levantar críticas, além de analisar o impacto dessas produções no movimento feminista. Para Castagnini (2014), o trabalho de Isaak foi responsável pela ampla aceitação do humor como estratégia feminista (Castagnini, 2014, p. 21),

¹ “*Humour is not resigned; it is rebellious*” (Freud, apud Isaak, 1996, p. 14).

sendo relevante não somente como análise do humor, mas como novo ponto de vista para as feministas, permitindo uma maior ressonância com as teorias críticas contemporâneas (Ibid., p. 23).

Perante o exposto, a produção de arte feminista contemporânea parece seguir, geralmente, por dois caminhos: apropriando-se, de modo irreverente, da imagética tradicional, a fim de criticá-la ou atribuir-lhe novos significados (Senna, 2007, p.181); ou intervindo nas mídias voltadas para a cultura de massa, que faz várias mulheres de vítima (Isaak, 1996, p. 32).

Partindo de um ponto de vista feminista, apresentaremos obras criadas por mulheres sobre o corpo feminino, em contraste ao referencial histórico de beleza feminina na arte, que é composto, majoritariamente, por homens. Em contraponto à numerosa quantidade de “Vênus” criadas a partir da imagem feminina ideal durante a história da arte, escolhi o termo “Vênus Debochadas” para apresentar as produções de mulheres artistas que incorporam, ironicamente, aspectos do imaginário feminino, sejam eles tradicionais ou da cultura de massa, criando imagens ambíguas e provocativas com a finalidade de satirizar ou subverter a imagem da mulher ideal na contemporaneidade.

As artistas selecionadas aqui são todas do Ocidente, pois o aprofundamento teórico dos capítulos anteriores também tinham este recorte geográfico. Desta forma serão apresentadas algumas obras de cada artista, sendo três artistas estadunidenses (Cindy Sherman, Hannah Wilke e Ellen Gallagher), uma francesa (ORLAN), uma argentina (Nicola Constantino), e finalmente uma brasileira (Rosana Paulino). As análises dos trabalhos foram feitas para que dialogassem com o assunto aqui proposto e se misturam às informações concretas trazidas pelas fontes das imagens.

4.1 O humor grotesco de Cindy Sherman

Nascida em 1954 nos Estados Unidos, Cindy Sherman é uma artista que trabalha, através da fotografia de si mesma, com uma nova apresentação da imagem feminina, muitas vezes causando um estranhamento com estas imagens. Apesar de não utilizar expressamente teorias feministas na sua produção, a apropriação que faz das mídias da cultura de massa em suas obras é intimamente

relacionada ao pensamento feminista, questionando estereótipos e apresentando muitas possibilidades de imagens femininas.

A artista é conhecida, principalmente, pelo seu trabalho inicial “*Untitled Film Stills*” (1977-1980), onde fotografava a si mesma posando como se estivesse na cena de um filme. Cada fotografia tem sua própria encenação, remetendo ao cinema dos anos 1950 e evocando um sentimento de nostalgia em relação à fantasia norte-americana desse período, um momento de juventude generalizada, em um cenário país predominantemente branco e classe média, o último ensejo de calma antes dos movimentos por direitos civis, do feminismo e da guerra do Vietnã (Mulvey; Sherman, 2019).



Figura 10 - Untitled Film Still #14

Cindy Sherman, 1978.

Fotografia, revelação por processo da prata coloidal, 24 x 19,1 cm.

Fonte: *Whitney Museum of American Art*, Nova York.

O teor irônico dessa série de fotografias pode ser percebido quando Sherman, enquanto modelo, utiliza a iconografia da mulher ideal: roupas sensuais, mas sem “vulgaridade”, maquiagem, acessórios e cabelos volumosos. Enquanto artista, na verdade ela desmascara essa personagem, aproveitando a aparente superficialidade das imagens para transformar a nostalgia em desconforto, através da vulnerabilidade da situação em cena: a expressão de Sherman denuncia algo, a câmera parece se intrometer em momentos privados da personagem, tornando

essas cenas algo que aparentemente não deveria ser visto. Talvez seja desta forma que o espectador se vê, como um observador de cenas privadas, trazendo um deslocamento cômico na imagem.

Como forma de mostrar seu descontentamento em relação à indústria da moda, após uma experiência desagradável em um ensaio fotográfico, Sherman, através da série “*Untitled*” (1983), parodia os ensaios de moda, adicionando elementos grotescos à sua imagem, como cicatrizes, dentes falsos, maquiagens exageradas, entre outros.

Desde o começo havia alguma coisa que não funcionava para mim, como se tivesse alguma fricção. Eu selecionei algumas roupas que queria usar. Enviaram-me roupas completamente diferentes, todas enfadonhas. Aí eu realmente comecei a tirar sarro, não das roupas, mas muito mais da moda. Eu comecei a colocar tecidos e cicatrizes no meu rosto para ficar bem feia (Sherman, apud Mulvey, 2019).



Figura 11 - Untitled #126
Cindy Sherman, 1983.
Fotografia, impressão C, 113 x 78,1 cm.
Fonte: *Art Institute of Chicago*, Chicago.

A partir dos esforços para ficar feia, juntamente com poses nada naturais, exageradas e desengonçadas, acentuadas pelas roupas que escolhe, Cindy Sherman tira sarro nesta série dos maneirismos ligados à beleza feminina da publicidade de moda. O corpo grotesco e desajeitado da artista opõe-se ao corpo

leve, esbelto, elegante e sensual presente nas fotografias de moda, criando a antítese da sedução que permeia esse tipo de mídia.

Na série “*History Portraits*” (1988-1990), Sherman se inspira em diversos períodos da História da Arte, como o Renascimento, o Barroco, o Rococó e o Neoclassicismo para criar retratos que remetem aos cânones da pintura. Além de molduras douradas, a artista usa figurinos e cenários para criar a atmosfera histórica das fotografias. Por meio de próteses mal colocadas, maquiagem exagerada e perucas escorregando da cabeça, as imagens são propositalmente artificiais. Revelando seu disfarce, Sherman critica a forma rebuscada e encenada dos retratos históricos, que apresentam quase sempre a aristocracia e alta burguesia do período, enquanto também parece zombar da História da Arte.



Figura 12 - Untitled #216

Série: “*History Portraits*”,

Cindy Sherman, 1989.

Fotografia, impressão C, 221,3 x 142,5 cm.

Fonte: *Museum of Modern Art*, Nova York.

Na fotografia acima, da série “*History Portraits*” (1988-1990), Sherman parodia estereótipos femininos nos retratos da Virgem Maria. A renda, o manto azul, a apatia e o olhar voltado para baixo remetem às convenções do Renascimento, mas a peruca mal feita, a prótese do seio para fora do vestido e o manto amarrotado

evidenciam a artificialidade da imagem. No texto da placa desta obra na exposição “*What is Painting?*”, do Museu de Arte Moderna de Nova York em 2007, leem-se as palavras da artista: “Eu estava enojada com a atitude da arte sendo tão religiosa ou sagrada. [...] Eu queria imitar algo da cultura enquanto fazia piada dela”² (Sherman, apud MoMa, 2007, tradução nossa). Esta última sentença parece resumir bem a maneira com a qual Cindy Sherman trabalha com a apropriação de imagens sobre as mulheres, e a devolução disso em reflexão, provocada pelo riso e ironia.

4.2 O corpo-arte de ORLAN

EU SOU ORLAN, ENTRE OUTRAS COISAS E NA MEDIDA DO POSSÍVEL. MEU NOME É ESCRITO COM TODAS AS LETRAS MAIÚSCULAS PORQUE NÃO QUERO SER FORÇADA A ME ENCAIXAR, EU NÃO QUERO SER FORÇADA A ENTRAR NA LINHA. ³ (ORLAN, 2024)

É dessa maneira que somos introduzidos à biografia de ORLAN, em seu site oficial. Nascida em 1947, na França, a artista afirma-se contrária a qualquer tipo de determinismo, dominação, e segregação. Utiliza diversos meios para produzir arte, que variam dos mais tradicionais, como: fotografias, pinturas, esculturas, vídeos, performances, instalações; aos mais tecnológicos, como: videogames, inteligência artificial, realidade aumentada e robótica. Dentre estes, destaca-se o mais inusitado: seu próprio corpo. Tratando o corpo como linguagem, suporte e material, e sempre de mãos dadas com o humor, suas produções frequentemente se apresentam como paródias, às vezes até que grotescas, defendendo posicionamentos inovadores, questionadores e subversivos.

Referência em arte e tecnologia, ORLAN é um dos grandes nomes da *Body Art*, ou “arte carnal”, como ela costuma chamar em seu manifesto. Um dos trabalhos mais potentes da artista é o projeto “*La Réincarnation de Sainte-ORLAN*”, em português “A Reencarnação de Santa ORLAN”, que consiste em uma série de 9 operações/performances cirúrgicas realizadas pela artista entre os anos de 1990 e 1993, sendo registradas em fotografias.

² “*I was getting disgusted with the attitude of art being so religious or sacred. [...] I wanted to imitate something out of the culture, and also make fun of the culture as I was doing it.*” (Sherman, apud MoMa, 2007).

³ “*I AM ORLAN, AMONG OTHER THINGS AND AS FAR AS POSSIBLE. MY NAME IS WRITTEN EVERY LETTER IN CAPITAL LETTERS BECAUSE I DON’T WANT TO BE MADE TO FIT IN, I DON’T WANT TO BE MADE TO FIT IN THE LINE*” (ORLAN, [s.d.], tradução nossa).

A primeira cirurgia aconteceu em Paris, na data de 14 de julho de 1990 e foi chamada de “*La Licorne*” (O Unicórnio). ORLAN decorou a sala com flores brancas, diversas imagens de referências da História da Arte e uma imagem do “Nascimento de ORLAN sem concha”, em referência à *Vênus de Botticelli*. Depois de ler um trecho do livro “*La Robe*” de Eugénie Lemoine-Luccioni, o cirurgião fez uma lipoaspiração nas coxas e no rosto de ORLAN, enquanto ela usava chapéu e perucas. A gordura retirada foi conservada em recipientes herméticos, moldados nos braços e pernas da artista.



Figura 13 - ORLAN lendo *La Robe* de Eugénie Lemoine-Luccioni, 1ª Cirurgia denominada “*La Licorne*”

ORLAN, Série: *La Réincarnation de Sainte-ORLAN*, 1990.
Fotografia, 165 x 110 cm.

Fonte: ORLAN, em: <https://www.orlan.eu/>.

A sétima cirurgia, chamada “*Omniprésence*”, ou “Onipresença”, ocorreu em 21 de novembro de 1993, em Nova York e foi transmitida ao vivo via satélite, de modo que os espectadores puderam enviar perguntas as quais ORLAN respondia, sempre que possível. Dessa vez, operada por uma cirurgiã feminista, a artista cobriu a sala com tecido verde neon, combinando com o traje cirúrgico da profissional. Durante a operação, ORLAN colocou implantes de silicone, geralmente utilizados como preenchimento das maçãs do rosto, dos dois lados da testa.

A ideia era realizar uma operação que não trouxesse beleza, mas, pelo contrário, indesejabilidade, monstruosidade. ORLAN quis mostrar que a beleza é um ditame da ideologia dominante num ponto geográfico e histórico ao longo do tempo. Essas protuberâncias tornaram-se órgãos de sedução.⁴ (ORLAN, 2024)



Figura 14 - Close-up de uma risada durante a 7ª Cirurgia denominada “Omniprésence”

ORLAN, Série: *La Réincarnation de Sainte-ORLAN*, 1993.

Fotografia, 165 x 110 cm.

Fonte: ORLAN, em: <https://www.orlan.eu/>.

Mantendo-se consciente durante todas as cirurgias e sempre utilizando anestesia local, ORLAN, assumindo uma postura anti-religiosa, afirma que não performa essas operações em busca da dor como instrumento de purificação, mas que procura mostrar o quanto o corpo da mulher é maltratado, sobretudo pelo cristianismo, que coloca o corpo feminino como culpado e que merece sofrer. Desinteressada pelo resultado das cirurgias e contrária à procura pela beleza, seu interesse é no corpo modificado como tema de debate social.

Não estou nem aí com as imagens que produzi de mim mesma, porque não fui eu que escolhi o ponto de partida. Não escolhi meu nome, nem a cor da

⁴ “L’idée était de faire une opération qui ne devez pas apporter de la beauté mais au contraire de l’indésirabilité, de la monstruosité. ORLAN a voulu démontrer que la beauté est un dictat de l’idéologie dominante en un point géographique et historique au fil du temps. Ces bosses sont devenues des organes de séduction”. Texto retirado do site da artista, tradução nossa.

minha pele. Nós somos cidadãos do mundo, receptores de estímulos que vêm dos lugares mais diferentes, da televisão, da internet. Não quero fazer cirurgia todos os dias, prefiro beber champanhe com os meus amigos. Mas seria divertido se pudesse mudar o meu rosto diariamente⁵ (ORLAN, apud Nogueira, 2008).

Através das cirurgias que modificam o seu corpo de modo não convencional, como a sétima, em que os implantes colocados na testa formam um par de chifres, ORLAN questiona os padrões e ironiza a beleza ideal, promovida pelas cirurgias plásticas. Ao submeter-se a esses procedimentos, não só denuncia a pressão sobre o corpo feminino, como faz da sala de cirurgia seu próprio ateliê, onde o corpo é a arte.

4.3 Nicola Costantino à venda

Nascida em 1964, na Argentina, Nicola Costantino muitas vezes parece interessada em utilizar diferentes técnicas e materiais não convencionais nas suas produções artísticas. Autora de obras polêmicas, é famosa por usar cadáveres e fetos natimortos de animais para criar esculturas através de técnicas de taxidermia.

Há uma potência transformadora na morte, profunda e inevitável, que deve ser consumada. Essa constatação causa medo. A arte que me interessa é semelhante à morte em seu poder transformador. Ela possui um sentido anti-econômico e politicamente incorreto, o que pode incomodar aqueles que acreditam que a arte deve transmitir uma determinada moralidade. Normalmente, mexo com coisas que os outros podem não gostar. Dizem que minha arte é provocativa, mas para mim é natural. Toda minha obra tem a capacidade de mexer com o espectador⁶ (Costantino, 2024).

O trecho acima é a introdução do memorial descritivo de “*Carneada*” (1999), onde a artista performou o abate de um bezerro. No texto, Nicola conta que usava vestido vermelho e sapatos dourados, e detalha todo o processo do abate, que realizou olhando nos olhos do animal. Ao final, destaca que a grande quantidade de sangue que jorrava não foi camuflada pelo vermelho do vestido.

⁵ Entrevista concedida à Lígia Nogueira para o portal de notícias G1, publicada em 25 de agosto de 2008.

⁶ “*Existe una potencia transformadora en la muerte, profunda e inevitable, que debe cumplirse. Eso genera miedo. El arte que me interesa es hermano de la muerte en esa potencia transformadora. Posee un sentido antieconómico y políticamente incorrecto, que puede molestar a quienes creen que la obra debe trasuntar una cierta moral. Suelo meterme con cosas que pueden no gustar. Dicen que mi arte es provocador; para mí es natural. La capacidad de afectar está presente en toda mi obra*”. Texto retirado do site da artista, tradução nossa.



Figura 15 - Coração

Nicola Costantino, 1999.
Registro da Performance “*Carneada*”, de 1999.
Fotografia, 46 x 31 cm.
Fonte: Nicola Costantino, em:
<https://www.nicolacostantino.com.ar/>.

Costantino comparava seu modo de manipular os animais aos de um cozinheiro ou açougueiro, comprando a carne no supermercado. Ao abater o animal com as próprias mãos em vez de obtê-lo já sem vida, como vinha fazendo, a artista transforma o significado de sua produção. Como mulher, colocar-se na posição de “fazer o trabalho sujo”, a afasta da ideia da mulher como pertencente a algo “puro”, “limpo” ou “doméstico” (como a cozinha ou o supermercado), o que torna sua arte indiscutivelmente política.

Alguns anos antes a artista já fazia reflexões acerca do uso de animais, a artista começa, em 1995, a produção de peças para sua “*Peletería Humana*”, projeto que satiriza a forma como a indústria da moda utiliza peles e pelos animais na fabricação de produtos de luxo. Usando silicone, resina e espuma de poliuretano, Costantino desenvolve uma pele humana artificial que usa na criação de peças de vestuário e acessórios que remetem à Alta-costura.

As peças foram apresentadas em várias ocasiões. Dentre elas, uma boutique montada pela galeria *Deitch Project*, em Nova York, de setembro a outubro de 2000. Na boutique, foram exibidas diversas peças de vestuário feminino, como: vestidos,

corpetes, bolsas e sapatos. Casacos, que normalmente levariam pelagem animal, receberam cabelo humano. Ironicamente, as peças eram repletas de mamilos ou ânus, partes do corpo que escondemos com as roupas.



Figura 16 - Boutique, "Peletería Humana"
Nicola Costantino, 2000.
Instalação.
Fonte: *Deitch Projects*, Nova York.

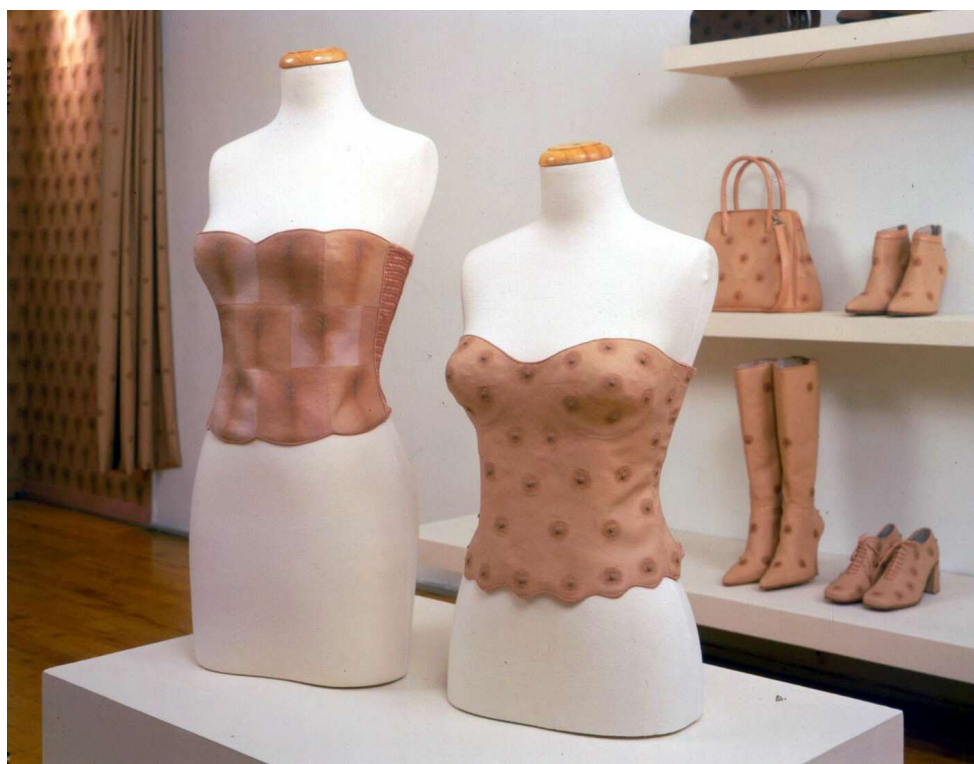


Figura 17 - Peças da Boutique, "Peletería Humana"
Nicola Costantino, 2000.
Instalação.
Fonte: *Deitch Projects*, Nova York.

As peças eram vendidas por preços entre U\$2.500,00 e U\$6.500,00, fazendo alusão às peças de luxo. Segundo a artista, as pessoas que compraram os itens tinham intenção de usá-los - ela mesma já usou peças dessa série para festas e aberturas de exposições. Entretanto, Nicola acredita que desejar este tipo de peça é perturbador: a sofisticação e a brutalidade estão em um único item. Substituindo a pele animal pela humana, Costantino deixa clara a brutalidade da confecção dessas peças, trazendo uma nova visão sobre a indústria de moda e propondo uma reflexão sobre as ideias tradicionais de moda e beleza.

Outra produção, que para esta pesquisa é um destaque, de Nicola Costantino é “*Savon de corps*” (2004), uma série de 100 barras de sabonete em formato de corpo feminino, produzidos com 3% de gordura humana. A gordura utilizada para fabricação do sabão veio da própria artista, que se submeteu a uma lipoaspiração, retirando dois quilos de tecido adiposo. Nesse sentido, ela aborda a busca pela magreza através de procedimentos modeladores, uma vez que existe quem esteja disposta a modelar, literalmente, o próprio corpo.



Figura 18 - *Savon de corps*

Nicola Costantino, 2004.

Imagem mostrada no painel da instalação.

Fonte: Nicola Costantino, em: <https://www.nicolacostantino.com.ar/>.

Inaugurada com uma chuva de rosas e balões, a montagem/instalação lembrava o lançamento de um cosmético de luxo: os sabonetes foram colocados em mostruários de acrílico e mármore Carrara, e um painel iluminado mostrava uma imagem sensual da artista, como campanha publicitária, com o slogan “*prends ton bain avec moi*”, ou “venha tomar banho comigo”, em português. Toda a campanha foi feita em francês porque, segundo Costantino, é o idioma da cosmética e do glamour. Um comercial para o sabonete, disponível no site da artista, também foi apresentado durante a exposição.

De acordo com a artista, o marketing de cosméticos é baseado na identificação e no desejo do público pela imagem da mulher apresentada, não do produto em si. Em “*Savon de corps*”, Costantino não é a imagem, mas a matéria-prima do produto. Desse modo, o público não compra a imagem da modelo, compra o corpo dela, o que nos traz uma reflexão sobre os métodos de consumo na indústria da beleza.

A partir das obras analisadas, podemos entender como a arte de Nicola Costantino ironiza e denuncia os incômodos causados pelo estabelecimento de um padrão de beleza feminino, sustentado e incentivado pela publicidade da indústria da beleza, sobretudo a de cosméticos e artigos de luxo.

4.4 A (não) beleza de Hannah Wilke

Hannah Wilke (1940-1993), nascida nos Estados Unidos em 1940, foi uma artista considerada pioneira no uso da figura da vagina sob uma ótica feminista na arte. Trabalhou com esculturas, performances, desenhos, assemblages, instalações e fotografias. Mais conhecida por usar seu próprio corpo como objeto no seu trabalho, a artista frequentemente aparecia nua em performances ou fotografias, principalmente durante a década de 1970. Utilizando a maneira como a cultura de massa objetifica a mulher ao seu favor, Wilke ganhou liberdade artística além de sua época, abordando assuntos como capitalismo, consumismo e políticas sexuais.

Na obra “*S.O.S Starification Objects Series*” (1974-1982), a artista performava publicamente, pedindo ao público que mascasse um chiclete e devolvesse-o a ela. Wilke usou chiclete porque “é a metáfora perfeita para a mulher norte-americana:

mastigue-a, consiga o que quiser dela, jogue fora e pegue outra⁷" (Wilke, apud Long, 2024, tradução nossa). Em seguida, moldava o chiclete em formato de vulva e grudava-o no rosto e no corpo, fotografando o processo.



Figura 19 - S.O.S. Starification Object Series (Bobes)

Hannah Wilke, 1974.

Fotografia, revelação por processo da prata coloidal, 101,6 x 68,6 cm.

Fonte: *Whitney Museum of American Art*, Nova York.

O chiclete, com esse formato e destino específicos, foi usado pela artista como ferramenta para questionar o medo social da palavra "vagina" e como a sociedade objetifica e trata mal a mulher - assim como o chiclete, depois de mascado, é grudado em algum lugar sem importância. Em referência ao título do trabalho, que brinca com o termo "*scarification*" (escarificação), o chiclete poderia ser visto, ironicamente, como sensual e fetichista, ou como ferida na pele já que a imagem fotográfica final é apresentada em preto e branco, remetendo ao poder e ao estigma de ser mulher.

Em 1977, em resposta ao projeto "*What is feminist art?*" de Ruth Iskin, Lucy Lippard e Arlene Raven, Wilke cria o pôster "*Marxism and Art: Beware of Fascist*

⁷ "the perfect metaphor for the American woman – chew her up, get what you want out of her, throw her own and pop in a new piece" (Wilke, apud Long, 2024, tradução nossa).

*Feminism*⁸, para exibição de outros trabalhos-resposta no *Woman's Building*, em Los Angeles. O texto do pôster é uma resposta às críticas ao seu trabalho, principalmente à Lucy Lippard, que acusou a artista de ficar exibindo seu corpo.

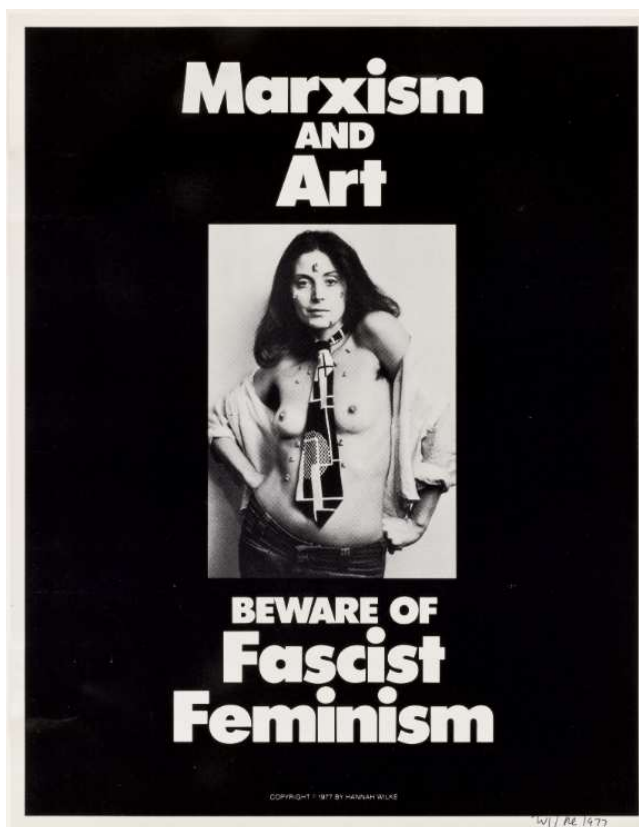


Figura 20 - *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism*
 Hannah Wilke, 1997.
 Litogravura em papel Offset, 28,6 x 22,2 cm.
 Fonte: *Museum of Modern Art*, Nova York.

Por estar dentro dos padrões de beleza, Wilke tinha seu trabalho criticado e apontado como narcisista e exibicionista, sendo acusada de contribuir para reforçar o padrão de beleza. Para a artista, o preconceito começa pelo visual, e por causa disso se fazia tão visível, atestando como qualquer um contrário aos papéis femininos tradicionais é alvo de opressão.

Em 1987, Hannah Wilke foi diagnosticada com linfoma. Na série "*Intra-Venus*" (1991-1993), a artista retrata sua batalha contra o câncer e as mudanças corporais resultantes dela, através de autorretratos. O título da obra é um trocadilho com "Vênus", ápice da beleza ideal ao longo da história da arte, e os tratamentos intravenosos que começou a receber depois do diagnóstico. Comparando-se à Vênus, Wilke brinca com o conceito de beleza e confronta os que criticaram seu trabalho anterior.

⁸ Em tradução: "Marxismo e Arte: Cuidado com o Feminismo Fascista"



Figura 21 - *Intra-Venus* No. 1

Série: *Intra-Venus*

Hannah Wilke, 1992.

Díptico de fotografias.

Fonte: *Ronald Feldman Gallery*, Nova York.

“*Intra-Venus*” permeia os mesmos temas explorados pela artista em outras obras, questionando o desinteresse social de representar mulheres fora dos padrões de beleza e feminilidade. Neste último trabalho, fotografando o próprio corpo fragilizado, Hannah Wilke encontra uma maneira de exercitar o empoderamento através de sua arte.

4.5 A linguagem única de Ellen Gallagher

Nascida em 1965, nos Estados Unidos, Ellen Gallagher é uma artista que desenvolveu uma linguagem visual característica e muito marcante através da mistura de várias técnicas. Seu trabalho busca explorar sua experiência e bagagem cultural como mulher afro-americana, expondo o modo como diferentes mídias

colaboram para a perpetuação de estereótipos de gênero e raça que contribuem para a desigualdade social.

Na obra DeLuxe (2004-2005) a artista trabalha com páginas de publicações voltadas ao público negro estadunidense entre os anos de 1930 e 1970, como as revistas “*Ebony*”, “*Our World*” e “*Sepia*”, todas repletas de anúncios de itens voltados à “melhorar” a aparência da mulher negra: perucas, produtos para alisar o cabelo e cremes para clarear a pele. A obra é composta por 60 impressões que misturam técnicas, como: litogravura, gravação por máquina de tatuagem, corte à laser, folhas de ouro, sobreposição de estampas, colagem, massa de modelar, entre várias outras.



Figura 22 - DeLuxe

Ellen Gallagher, 2004-2005.

Portfólio com 60 impressões, técnica mista, 213,4 x 424,2 cm.

Fonte: *Museum of Modern Art*, Nova York.

Através da repetição de recortar ou acrescentar olhos e bocas nas figuras, a artista referencia, ironicamente, as representações racistas desse período, sobretudo o *blackface* típico do *Minstrel Show*. Quase sempre realçando os cabelos, a obra destaca sua importância na cultura afro-americana como forma de expressão, identidade, ornamentação e resistência.



Figura 23 - "SKINATURAL"
 Série: DeLuxe.
 Ellen Gallagher, 2004-2005.
 Impressão, 33, x 26, 7 cm.
 Fonte: Tate Images, Londres.

Ao transformar as imagens desses anúncios, através de suas intervenções, em imagens muitas vezes divertidas, ou até engraçadas, Gallagher traz a elas novos significados, ao mesmo tempo que evidencia o importante - e complexo - papel dos discursos carregados por elas na formação da sua identidade.

5.6 A resistência de Rosana Paulino

Brasileira e nascida em 1967, Rosana Paulino é a primeira artista negra brasileira a se consolidar no cenário artístico ainda em vida. Considerada voz única da sua geração, os trabalhos da artista são centrados em temas raciais e de gênero, sobretudo no estigma deixado pela escravidão que afeta a mulher negra brasileira ainda hoje. Observando a falta de representatividade negra em vários aspectos da sociedade brasileira, inclusive nas artes visuais, suas obras exploram a (re)construção da imagem da população negra no país através de memórias, histórias, da reconstrução de mitos, e dos questionamentos quanto ao papel da pseudociência do período colonial enquanto disseminadora de ideologias racistas. Apesar do tom sério das obras, a artista muitas vezes trabalha com títulos irônicos.

Em “Sem Título (para as As Três Graças)” (1998), somos apresentados a cabelos escuros, crespos e cacheados, cobertos individualmente por um vidro de relógio. Cada um deles tem gravado um nome feminino na parte inferior. Em quantidade muito menor, alguns dos círculos não tem vidro, mas estão cobertos por algodão. No meio destes, podemos ver mechas de cabelos lisos, alinhados e claros.

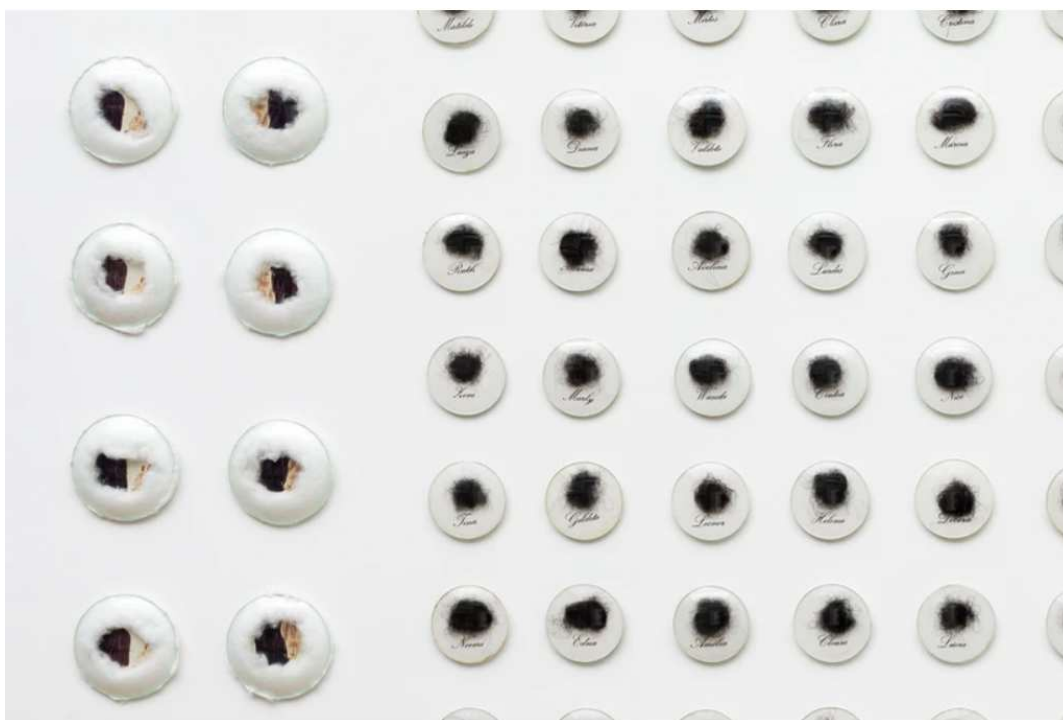


Figura 24 - Sem Título (para As Três Graças)

Rosana Paulino, 1998.

Instalação, vidro de relógio, cabelo, impressão e algodão, 112 x 297 cm.

Fonte: Rosana Paulino, em: <https://www.rosanapaulino.com.br>.

A grande quantidade de vidros com cabelos crespos e cacheados pode aludir à massificação da identidade da mulher negra, reduzida às suas características físicas, nesse caso, o cabelo. Complementar a essa ideia, a repetição dos vidros com o mesmo cabelo e nenhuma outra característica singular leva essas mulheres ao anonimato, mesmo com seus nomes gravados. Por outro lado, os cabelos claros em menor quantidade denunciam o padrão de beleza como algo que não representa a maioria das mulheres, independente da cor. Ao decidir por não dar título à obra, mas chamar a série de As Três Graças, Paulino ironiza o fato de que essas mulheres negras, “anônimas”, são incapazes de atingir a beleza idealizada nas composições das Três Graças, deusas gregas, brancas, frequentemente associadas à bela, sabedoria e às artes.

Na obra "Musa Paradisiáca" (2019-2022), Paulino costura imagens de mulheres escravizadas carregando crianças junto de imagens de azulejos portugueses, bananas, e a letra da música "Yes, nós temos bananas", de Braguinha. O vermelho, somado ao azulejo, remete à violência sofrida sob o poder de Portugal. O título da obra, Musa Paradisiáca, é o nome científico da banana-da-terra, cultivada nas plantações onde foram obrigadas a trabalhar.



Figura 25 - Da Série Musa Paradisiáca

Rosana Paulino, 2022.

Impressão sobre tecido, acrílica e costura, 75 x 104 cm.

Fonte: Galeria Mendes Wood DM, São Paulo.

A ironia dessa obra se dá por meio dos detalhes: a escolha pela costura, prática tão associada à feminilidade, ao cuidado, e a delicadeza, para tratar de um tema tão violento; o contraste entre as imagens fálicas das bananas e as fotografias femininas e, por fim, a discrepância entre as mulheres apresentadas e a ideia de "musa" no nosso país.

De modo complementar, apresento mais duas obras que, apesar de fugirem à proposta da ironia, exploram um dos principais temas nos trabalhos da artista: o mito. Nas obras de Paulino, as mulheres parecem manter uma relação direta com a ancestralidade. Segundo Rosana, há uma relação muito forte entre mulher e natureza na mitologia africana e afro-brasileira. Isso, somado ao seu interesse pela

biologia e, talvez, à influência de seus trabalhos questionando o racismo científico, culmina na hibridização de mulheres e animais ou plantas, temática recorrente em seus trabalhos.



Figura 26 - Da Série Búfala

Rosana Paulino, 2019.

Aquarela e grafite sobre papel, 37,5 x 27,5 cm.

Fonte: Galeria Mendes Wood DM, São Paulo.

Na série "Búfala" (2019) Paulino faz referência ao arquétipo de lansã, também conhecida como Oyá. Na tradição yorubá, Ogum encontra lansã sob uma pele de búfala, que se transforma em uma linda mulher (Verger, apud Geraldo, 2021). Segundo a artista, não existe arquétipo ocidental que se assemelhe a essa figura. A búfala é mãe, independente e forte, luta em igualdade com os homens. "Maternal, independente e trabalhadora, como as mulheres negras, desde o período escravagista, é a mulher que está na rua batalhando por sua sobrevivência material e simbólica" (Geraldo, 2021, p. 123-124).

Em "Jatobá" (2019), a figura da mulher se mistura à vegetação. As associações entre mulher, natureza e árvores são frequentes, tanto em mitologias quanto ao longo da história, principalmente entre povos negros e indígenas. As jatobás, antigas e imponentes, podem ser associadas à sabedoria, que por sua vez Paulino associa às Yabás, que no Brasil é como se chamam as Mães-Rainhas, Orixás femininas (Geraldo, 2021, p. 124).



Figura 27 - Da Série Jatobá

Rosana Paulino, 2019.

Aquarela e grafite sobre papel, 65 x 50 cm.

Fonte: Galeria Mendes Wood DM, São Paulo.

Na tentativa de resgatar a memória de mulheres negras, Rosana Paulino propõe narrativas mitológicas diferentes dos mitos clássicos ou cristãos para suas obras. Seja através de uma imagem forte e determinada, como a Búfala, ou de mãe, sábia, como o Jatobá, a artista apresenta mitologias que representam a mulher negra brasileira em todas as suas formas. Seus corpos não cumprem os estereótipos tradicionais da história da arte, nem os corpos propostos pelas novas mídias. Por não serem limitados pela anatomia humana, são corpos livres. A mulher búfala pode ter chifres e andar em quatro patas. A mulher Jatobá pode ter as pernas grossas, que vão se transformando em raízes no lugar dos pés; onde crescem os pelos do corpo, podem crescer folhas e raízes; os braços podem virar galhos. Tudo é possível. Desse modo, a espectadora pode se conectar de maneira real com a imagem, não pelo signo, mas através do significado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho pretendeu investigar a produção de artistas contemporâneas acerca do padrão de beleza feminino, apresentando artistas que buscam ironizar esse padrão através de suas obras, a fim de suprir, minimamente, a carência de referencial teórico e artístico, trazendo mulheres que pesquisam e produzem arte feminista, a partir de uma pesquisa exploratória acerca do tema.

Para atingir uma compreensão sobre os questionamentos levantados nas obras dessas artistas, fez-se necessário, primeiramente, realizar um breve levantamento histórico sobre a construção no padrão de beleza, assim como uma análise sobre a forma como a beleza se estabeleceu como sinônimo de feminilidade na atualidade e de que modo essas ideias se mantêm. Para isso, foi realizada uma pesquisa bibliográfica em diversas áreas de estudo.

O padrão de beleza feminino vem sendo construído ao longo da história e sofre modificações de acordo com os valores e interesses da sociedade em cada época. Ao olhar para a História da Arte podemos atestar que as figuras femininas representadas pelos artistas são um reflexo da bela mulher de seu tempo.

A partir da cultura de pintar nus femininos, a mulher foi colocada como objeto de decoração e contemplação masculina. As musas, inspiradoras dessa tradição, tornam-se referências de beleza, moda e elegância. Com o surgimento e massificação da fotografia, o culto à imagem das musas, e à imagem feminina, no geral, foi disseminado entre as massas. Junto ao consumo acelerado dessas imagens, as mulheres começaram a se profissionalizar no meio artístico. Assim, diversas publicações voltadas ao público feminino surgiram.

Essas publicações, que incentivaram o consumo de moda, perfumaria e produtos de beleza, evoluíram para o formato de revistas femininas que ainda é publicado atualmente, sob a influência das publicações europeias e, principalmente, norte-americanas. Além de incentivar o consumo de moda e cosméticos, a revista contemporânea opina diretamente na identidade feminina, sugerindo modificações corporais ou determinados comportamentos à mulher.

Com o surgimento da internet e de redes sociais, esse discurso foi levado para o espaço virtual, onde as imagens são instantaneamente compartilhadas e facilmente modificadas. Os corpos irreais postados nas redes, principalmente no *Instagram*, contribuem para a disseminação de um padrão de beleza impossível de ser atingido naturalmente na vida real. Os *likes*, como capital social, são ferramentas de aprovação dessas imagens, garantindo um determinado *status* social. A discrepância entre o corpo falso e repleto de *likes* nas redes e o corpo real da mulher, causa um efeito negativo na autoestima, aumentando os diagnósticos de depressão e casos de suicídio, principalmente entre as mulheres jovens.

O feminismo desempenhou um papel importante para diversas mudanças em torno da imagem feminina, que acarretaram na produção de representações que buscam desmascarar as normas impostas ao corpo da mulher. Mostramos aqui uma arte feminista que frequentemente apresenta uma aura humorística, foram apresentadas as produções de seis mulheres artistas que incorporam, ironicamente, aspectos do imaginário feminino, com a finalidade de satirizar ou subverter a imagem da mulher ideal na contemporaneidade. A partir da contextualização anterior, foi possível compreender a construção, transformação e manutenção dos ideais de beleza questionados pelas produções dessas artistas e de que modo esses questionamentos são abordados no trabalho de cada uma delas.

Por se tratar de um tema muito extenso, entendo que em trabalhos futuros seja necessária uma análise mais aprofundada a partir de recortes de cor, classe, região e outros aspectos que nos permitam entender todas as multiplicidades e complicações da construção da imagem feminina ao redor do mundo. Percebo que o contexto capitalista que permeia a cultura do consumo e os efeitos das redes sociais na autoimagem da mulher, sobretudo no Brasil, são assuntos que poderiam derivar desta pesquisa inicial.

REFERÊNCIAS

ANTIOQUIA, Alexandre de. Vênus de Milo. Museu do Louvre, Paris, 150-125 a.c.

Estátua em mármore, 204 cm. Disponível em:

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010277627>.

BOTTICELLI, Sandro. O Nascimento de Vênus. Gallerie degli Uffizi, Florença, 1483-1485. Pintura, têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm. Disponível em:

<https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>.

BRUNELLI, Priscila Barbosa; AMARAL, Shirlena Campos de Souza; SILVA, Pauline Aparecida Ildfonso Ferreira da. **Autoestima alimentada por “likes”: uma análise sobre a influência da indústria cultural na busca pela beleza e o protagonismo da imagem nas redes sociais**. Revista Philologus, p. 226-236, 2019. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xi_sinefil/completos/autoestima_PRISCILA.pdf.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Revistas femininas: ainda somos as mesmas, como nossas mães**. Revista Comunicare: Dossiê Feminismo, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 36-44, 1º Semestre 2014. Disponível em:

<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002717167.pdf>.

CAPA da revista Viva. Google Images, 2013. Revista, Edição 718. Disponível em:

https://http2.mlstatic.com/D_NQ_NP_620881-MLB49815590023_042022-O.webp.

CASTAGNINI, Laura. **‘Parafeminism’ and Parody in Contemporary Art**.

Dissertação (Mestrado em História da Arte) - School of Culture and Communication, University of Melbourne, 2014.

COMPARAÇÃO entre fotos de Tana Mongeau. 2019. Montagem de fotografias.

Fotografia por Todd Williamson via Getty Images. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/B5JRIMsBKQV/?img_index=1.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

EXPOSIÇÕES: **Búfala**. *In*: Contemporary And América Latina. 2019. Disponível em:

<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/events/bufala/>.

FARIAS, Fabiana Albuquerque. **A mulher desapossada de si: Concepções históricas e sociais na construção do padrão de beleza feminino contemporâneo.** II Colóquio Internacional de História: fontes históricas, ensino e história da educação, Campina Grande, p. 1511-1521, Outubro 2010. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/riufcg/34184/A%20MULHER%20DESAPOSSADA%20DE%20SI%20%20-%20EVENTO%20II%20COLOQUIO%20INT.%20DE%20HIST%C3%93RIA%20GT%2010%20%202010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

FREDI, Bartolo di. A Virgem da Anunciação. Museu do Louvre, Paris, 1300-1400. Pintura e ouro sobre madeira, 0,46 x 0,3 m. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010053600>.

GALLAGHER, Ellen. **DeLuxe.** Museum of Modern Art, Nova York, 2004-2005. Portfólio com 60 impressões, técnica mista, 213,4 x 424,2 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/93924>.

GALLAGHER, Ellen. **“SKINATURAL”.** Tate Images, Londres, 2004-2005. Impressão, 33, x 26, 7 cm. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gallagher-deluxe-t12301>.

GERALDO, Sheila Cabo. **Memória e Ancestralidade.** Revista Arteriais, v. 3, ed. 7, p. 120-129, dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/13840>.

HANNAH Wilke Collection & Archive. *In*: **HANNAH WILKE.** Los Angeles, 2024. Disponível em: <http://www.hannahwilke.com/index.html>.

ISAAK, Jo Anna. **Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women’s Laughter.** Londres: Routledge, 1996. Disponível em: <https://web.p.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=0&sid=fed618e5-6c25-43dd-8a2e-506dc641a35f%40redis&bdata=Jmxhbm9cHQYnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=77293&db=e000xww>.

LOBO, Tania Haddock. **Faces pintadas no Tempo: Padrões de beleza associados à maquiagem e sua evolução através do século.** Trabalho de Conclusão de Curso

(Bacharelado em Design) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

LONG, Natasha. **“Art is for Life’s Sake”: Subversion and Honesty in the Work of Hannah Wilke**. HASTA Magazine, 27 jan. 2024. Disponível em: <https://www.hasta-standrews.com/features/2024/1/20/art-is-for-lifes-sake-subversion-and-honesty-in-the-work-of-hannah-wilke>.

MAFFIONE, Martina Maria. **Clarice Lispector: Uma beleza além dos padrões: A beleza feminina como resultado da individualidade e da interioridade da mulher**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) - Universidade de Lisboa, 2016. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27937/1/ulfl219401_tm.pdf.

MULVEY, Laura; SHERMAN, Cindy. **Cosméticos e abjeção: feminismo e fetichismo na fotografia de Cindy Sherman**. Tradução: Giancarlo Casellato Gozzi. ZUM - Revista de Fotografia, 28 jun. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/cosmeticos-abjecao-cindy-sherman/>.

NICOLA Costantino. Site da artista, 2024. Disponível em: <https://www.nicolacostantino.com.ar/>.

NICOLA Costantino: Human Furrier. *In*: Deitch Projects. 2024. Disponível em: <https://deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/human-furrier>.

NOGUEIRA, Lígia. Performance: **Francesca Orlan fala sobre a arte de modificar o próprio corpo com cirurgias**. *In*: G1. 25 ago. 2008. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL736383-7084,00-FRANCESA+ORLAN+FALA+SOBRE+A+ARTE+DE+MODIFICAR+O+PROPRIO+CORPO+COM+CIRURGIAS.html>.

OBRAS. *In*: Rosana Paulino. Site da artista, 2024. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br>.

ORLAN. Site da artista, 2024. Disponível em: <https://www.orlan.eu/>.

PIERSON, Pierre-Louis. O Laço Vermelho. Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1861-1867. Impressão em albumina prateada, negativo de vidro e pintura aplicada,

18,7 x 13,6 cm. Disponível em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285649>.

RETRATO de Maria Antonieta. Museu do Louvre, Paris, 1750-1800. Óleo sobre tela, 69,5 x 54,5 cm. Disponível em:

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010067504>.

RETRATO de uma mulher romana. The Walters Art Museum, Baltimore, 98-117.

Encáustica em madeira e pano, 44 x 18,9 x 1,4 cm. Disponível em:

<https://art.thewalters.org/detail/5872/female-portrait-mask/>.

ROSANA Paulino. *In*: Mendes Wood DM . São Paulo: Mendes Wood DM, 2024.

Disponível em: <https://mendeswooddm.com/artists/35-rosana-paulino/>.

SÁNCHEZ, Julio. **Nicola Costantino**. *In*: Centro Cultural Recoleta: Centro Virtual de Arte argentino. Buenos Aires, mar. 2007. Disponível em:

http://cvaa.com.ar/02dossiers/costantino/03_00_costantino.php.

SENNA, Nádía da Cruz. **Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX**. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27134/tde-27042009-120443/publico/4847012.pdf>.

SHERMAN, Cindy. **Untitled #126**. Art Institute of Chicago, Chicago 1983. Fotografia, impressão C, 113 x 78,1 cm. Disponível em:

<https://www.artic.edu/artworks/72698/untitled-126>.

SHERMAN, Cindy. **Untitled #216**. Série: "History Portraits". Museum of Modern Art, Nova York 1989. Fotografia, impressão C, 221,3 x 142,5 cm. Disponível em:

<https://www.moma.org/collection/works/50744>.

SHERMAN, Cindy. **Untitled Film Still #14**. Whitney Museum of American Art, Nova York, 1978. Fotografia, revelação por processo da prata coloidal, 24 x 19.1 cm.

Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/38557>.

SWAIN, Tânia Navarro. **A invenção do corpo feminino ou "a hora e a vez do nomadismo identitário?"**. T.E.X.T.O.S DE H.I.S.T.Ó.R.I.A. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB., v. 8, n. 1-2, p. 47-84, 2000. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27803>.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Rosana Paulino: "É tão fácil ser feliz"**. Revista Gênero, v. 10, ed. 2, p. 235-256, 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30878>.

VÊNUS de Willendorf. Naturhistorisches Museum, Viena. Reprodução fotográfica: Wellcome Collection, 24.000-22.000 a.c. Estatueta em calcário e ocre vermelho, 11 cm. Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/r7mywrws/items>.

VILLASMIL, Alejandra. POP & ARTE: **Exposição em Nova York revela a "cara feia da beleza"**. In: G1. 1 mar. 2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1473728-7084,00.html>.

WILKE, Hannah. **Intra-Venus No. 1**. Ronald Feldman Gallery, Nova York, 1992. Díptico de fotografias. Disponível em: <https://feldmangallery.com/artist-home/hannah-wilke>.

WILKE, Hannah. **Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism**. Museum of Modern Art, Nova York, 1997. Litogravura em papel Offset, 28,6 x 22,2 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/121974>.

WILKE, Hannah. **S.O.S. Starification Object Series (Bobes)**. Whitney Museum of American Art, Nova York, 1974. Fotografia, revelação por processo da prata coloidal, 101,6 x 68,6 cm. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/25093>.