



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

CURSO DE ARTES VISUAIS

Espaços do Feminino: Narrativas Pessoais e Criação Visual

Leila Fátima Srouf

11511ATV018

Orientadora: Dra. Raquel Mello Salimeno de Sá

UBERLÂNDIA

Junho de 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

CURSO DE ARTES VISUAIS

Espaços do Feminino: Narrativas Pessoais e Criação Visual

Trabalho de Conclusão de Curso
Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, 2017-2.
Reflexões em poéticas de Corpo, Gênero, Biopolítica, Narrativas.

Leila Fátima Srouf
Orientadora: Raquel Mello Salimeno de Sá

UBERLÂNDIA
Junho de 2018

Resumo

A arte serve como um arquivo histórico do imaginário coletivo, que forma e reforça um modelo de construção cultural e de identidade. Este arquivo histórico de expressão artística e cultural tem sido desenvolvido segundo um modelo predominantemente patriarcal que favorece o masculino e exclui as mulheres. No mundo ocidental, as artes visuais, assim como as estruturas do conhecimento e pensamento humano, têm sido controladas por classes hegemônicas dominantes predominantemente masculina, caucasiana e cristã. A combinação entre linguagem e política como uma base de ativismo num movimento contra-hegemônico passa a ser estabelecida dentro dos movimentos feministas. Considero necessário remover as barreiras estruturais que perpetuam a dominação do masculino e incluir os pensamentos e princípios feministas nos currículos pedagógicos das universidades para criar uma sociedade sem hostilidades e que permita o desenvolvimento equitativo e simétrico da mulher na humanidade. Esta pesquisa reflete uma necessidade e ímpeto para descobrir trabalhos autobiográficos e artísticos baseados em produção e narrativas de mulheres. Para tal, me deixei guiar pelos aspectos sócio-biográficos, numa abordagem auto etnográfica. Tal abordagem entende que as experiências particulares do autor sustentam o processo de pesquisa e narrativas. Minha investigação me levou para a linha da história cultural, com consideração para as implicações do axioma feminista de que 'o pessoal é político' e que nenhum aspecto da vida, a arte incluída, está isento da política.

Palavras-chave: História da arte; feminismos; narrativas pessoais; política; patriarcado

Abstract

Art serves as a historical archive of the collective imagination, which forms and reinforces a model of cultural construction and identity. This historical archive of artistic and cultural expression has been developed according to a predominantly patriarchal model that favors the masculine and excludes women. In the Western world, dominant hegemonic classes predominantly male, Caucasian and Christian, have controlled the visual arts, as well as the structures of knowledge and human thought. The combination of language and politics as a basis for activism in a counter-hegemonic movement well established within feminist movements. I consider it necessary to remove the structural barriers that perpetuate male domination and to include feminist thoughts and principles in university teaching curricula to create a society without hostilities and to allow the equitable and symmetrical development of women within humanity. This research reflects a need and impetus to discover autobiographical and artistic works based on production and narratives of women. For that, I guided myself within the socio-biography aspects, with a self-ethnographic approach. Such an approach understands that the author's particular experiences supports the research process and narratives. My research has taken me along the line of cultural history, with consideration for the implications of the feminist axiom that 'the personal is political' and that no aspect of life, Art included, is exempt from politics.

Keywords: Art history; feminisms; personal narratives; politics; patriarchy

LEILA FÁTIMA SROUR

**ESPAÇOS DO FEMININO. NARRATIVAS PESSOAIS E CRIAÇÃO
VISUAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Uberlândia – UFU, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

COMISSÃO JULGADORA:

Maria Carolina Rodrigues Boaventura, Mestre
Universidade Federal de Uberlândia

Roberta Maira de Melo, Doutora, IARTE – Instituto de Artes
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Orientadora Raquel Mello Salimeno de Sá, PhD - IARTE – Instituto de Artes
Universidade Federal de Uberlândia

Uberlândia
Junho de 2018

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Arte e Feminismo	5
2.1 Por que precisamos de lutas feministas?	11
2.1.1 <i>Toda Opressão Gera um Estado de Guerra</i>	17
2.1.2 <i>Dividir e Conquistar: Ataques Contra os Pensamentos Feministas</i>	19
2.1.3 <i>Direitos da Mulher no Brasil</i>	22
2.1.4 <i>Estatísticas da Violência no Brasil</i>	23
2.1.5 <i>Lei Maria da Penha</i>	24
2.1.6 <i>O Mundo É Dos Homens, Graças A Deus</i>	24
2.2 O que é Arte Feminista?	26
2.2.1 <i>Práticas Artísticas Feministas</i>	27
2.2.2 <i>Convenções Sociais e Representação Feminina</i>	30
2.2.3 <i>Dinâmicas Sexuadas Contemporâneas</i>	33
2.2.4 <i>Mulheres Não Pintam</i>	42
2.2.5 <i>Práticas Teóricas e Críticas Feministas</i>	45
2.2.6 <i>Mais Mulheres no Curso e Menos nas Paredes dos Museus</i>	45
2.2.7 <i>Mais Métodos e Teorias da Arte Feminista</i>	47
3. Eva e Representação Cultural	53
3.1 O Papel das Religiões Patriarcais (dos Homens)	53
3.2 Lugar de Mulher	57
3.3 Representação do Corpo da Mulher na Cultura Visual	60
3.3.1 <i>Poder do Mito</i>	61
3.4 Arte e Religião	66
3.4.1 <i>Deus Dando a Luz. Conceito e Concepção</i>	74
3.4.2 <i>Origem e Criação</i>	77
3.4.3 <i>Retrocesso e Recorrência</i>	81
4. O Pessoal É Político: Performance Feminista	85
4.1 Gestos Radicais	85
4.1.1 <i>Narrativas Radicais</i>	88
4.1.2 <i>Paradoxo</i>	90
4.1.3 <i>Mulher Mito na Performance: Evas</i>	92
4.2 Eva Para Gozar. Eva Para Vender. Eva Para Comer	95
4.3 Estupro e Outras Violências	102
4.3.1 <i>Violência Domiciliar</i>	103

4.3.2 <i>Algo Engraçado Aconteceu no Caminho</i>	104
4.4 Vítima Carrega o Peso.....	107
4.4.1 <i>Estética de Poder e Violências Sexuais na Arte Erótica Moderna</i>	108
4.4.2 <i>Vigil (Vigília)</i>	111
4.4.3 <i>Arte é Política</i>	112
5. Narrativas Pessoais	114
5.1 Performance de Gênero.....	116
5.2 Convite ao Xadrez.....	120
5.3 Narrativas Constantes.....	129
6. Conclusão	133
Bibliografia	135

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1.....	9
FIGURA 2.....	34
FIGURA 3.....	46
FIGURA 4.....	49
FIGURA 5.....	62
FIGURA 6.....	66
FIGURA 7.....	67
FIGURA 8.....	71
FIGURA 9.....	72
FIGURA 10.....	73
FIGURA 11.....	75
FIGURA 12.....	78
FIGURA 13.....	80
FIGURA 14.....	82
FIGURA 15.....	87
FIGURA 16.....	92
FIGURA 17.....	98
FIGURA 18.....	99
FIGURA 19.....	102
FIGURA 20.....	103
FIGURA 21.....	104
FIGURA 22.....	107
FIGURA 23.....	108
FIGURA 24.....	110
FIGURA 25.....	117
FIGURA 26.....	121
FIGURA 27.....	122
FIGURA 28.....	123
FIGURA 29.....	130
FIGURA 30.....	129
FIGURA 31.....	131
FIGURA 32.....	132
FIGURA 33.....	132

1 Introdução

A minha experiência pessoal no percurso de formação em Bacharel em Artes Visuais na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) teria uma similaridade com a formação que obtive em Medicina no contexto em que o conhecimento que recebia reforçava uma evidência de que esse mundo pedagógico e acadêmico ainda pertence aos homens. Nas Artes visuais, existe uma preponderância da história dos homens e seu imaginário visual, textual e ideológico, assim como na Medicina, onde fui ensinada pelas escrituras dos homens e (até) as partes anatômicas do corpo da mulher recebiam nomes em tributo aos homens que as “descobriram”.¹ Esta monografia visa suprir uma deficiência que encontrei no curso de formação em Artes Visuais, em sua função de espelho para refletir (ou de martelo para forjar) realidades do conhecimento humano.

Somos ensinadas que os grandes artistas – homens – produzem imagens e as mulheres posam (nuas) para uma representação – resume o paradigma da educação em artes nas salas de aula e nos livros de história cultural. O livro de história da Arte Moderna de Giulio Carlo Argan, possui mais de 700 páginas, é um dos mais conhecidos do mundo, e só apresenta artistas masculinos. O conteúdo das artes e representações culturais continuam a exaltar a dominação masculina que é evidenciada pela invisibilidade das artistas mulheres e pensadoras feministas nos programas pedagógicos dos professores. A conscientização da exclusão de mulheres das estruturas do conhecimento constitui, portanto, uma necessidade nas instituições de ensino.

Durante a graduação, desenvolvi um projeto de iniciação científica com o objetivo de investigar a representação do corpo feminino nas artes visuais. A proposta incluía os conceitos de biopoder, nudez e representação da mulher. Meu orientador sugeriu que eu fizesse um levantamento de imagens e que lesse o livro de Desmond Morris, *A Mulher Nua: Um estudo do corpo feminino*. O livro de Morris foi publicado na Grã-Bretanha por Jonathan Cape em 2004 e já em 2005 havia sido traduzido e publicado no Brasil pela Editora Globo. O autor é

¹ As tubas uterinas eram chamadas de Trompas de Falópio, em homenagem ao anatomista italiano do século XVI e o famoso Ponto G (*G-spot*) na vagina descrito por Grafenberg em 1944.

zoólogo, apresenta a mulher como fêmea animal e divide o livro (ilustrado) em capítulos de acordo com as partes do corpo feminino. O livro foi categorizado sob o assunto de antropologia e apresenta a visão do autor sobre os esforços sociais de controlar e aperfeiçoar o corpo feminino. Cada parte do corpo da mulher é apresentado sob o ponto de vista do apelo, objeto e fetiche sexual masculino. Uma consideração pela mulher como ser humano, sujeito com agência e autonomia dentro do contexto social é omitida. O incidente me fez pensar na demanda animal (masculina) pelo produto - imagens e textos sexistas – para a prática do *voyerismo* e satisfação sexual masculino. No capítulo 21, intitulado Nádegas, lê-se:

Nos estágios avançados do ato sexual, os tapinhas muitas vezes são substituídos pelo gesto de agarrar as nádegas para acompanhar as vigorosas estocadas da pelve. É durante essa fase de contato físico que a forma arredondada das nádegas se liga intimamente, na mente dos amantes, a fortes emoções sexuais. É essa ligação sexual que causa uma reação ultrajada diante de um gesto que outrora foi um costume dos italianos: beliscar as nádegas da mulher em público. Qualquer mulher atraente que caminhasse por uma cidade italiana corria o risco de ter as nádegas beliscadas por um admirador desconhecido. De acordo com sua educação, ela podia se sentir orgulhosa, levemente irritada ou ofendida. O autor de uma obra satírica intitulada Como ser italiano relata os três beliscões fundamentais: Pizzicato: um rápido beliscão executado com o polegar e o dedo médio. Recomendado para principiantes. Vivace: um beliscão mais vigoroso, executado com vários dedos e várias vezes em rápida sucessão. Sostenuuto: um beliscão bem apertado e prolongado, adequado no caso de "cintas resistentes". As feministas não acham a menor graça nisso, e uma ocasião chegaram a revidar, procurando nas ruas nádegas masculinas que pudessem ser beliscadas. [...] Finalmente, existe a questão do uso do ânus feminino como orifício sexual. " (MORRIS, 2005, p. 215)

Obviamente o autor descreve o corpo feminino (atraente) como um parque de diversões pública para o prazer sexual masculino. As objeções das mulheres quanto às violações e abusos de seus corpos são apresentadas como meramente um problema de educação recebida e em nenhum lugar do texto o autor oferece empatia. Ler o livro de Morris me causou dor e serviu como exacerbante dos múltiplos avanços e assédios sexuais experimentados por mulheres, infligido por homens, devido à condição de corpo de mulher/fêmea. Os ataques sexuais predatórios masculinos ao corpo (de fêmea) do outro, é um desrespeito aos direitos (da mulher) de integridade corporal e de ser. Não poder andar as ruas sem ser violada pelas ações, olhares ou palavras machistas é uma violação constante da integridade da pessoa e mulher. Morris descreve as partes

do corpo da mulher sob o ponto de vista sexuado, descreve atitudes predatórias machistas, sem pedir clemência pelo estado privilegiado de macho que se acha no direito e com direitos pelo corpo de espaço do outro. A identificação do corpo ou partes do corpo para o prazer sexual masculino foi sentido como opressor, discriminador, controlador e ameaçador para a mulher. O corpo (de fêmea) coisificado para o prazer sexual de um grupo (machos) é uma constante ameaça que persegue a integridade do indivíduo. O corpo feminino é constantemente tocado, abordado ou imaginado para a satisfação sexual masculina. Rotineiramente os homens imaginam o corpo das mulheres, para se excitar, masturbar e satisfazer sexualmente através da humilhação e subjugação do feminino.

O livro de Morris apresenta uma visão do corpo nu da mulher como o animal, esquartejado em partes que existiriam para a satisfação sexual do macho. Ele descreve os lábios, os pés, os seios, cada parte abordada sob a perspectiva do deleite sexual e social, citando outras torturas para a satisfação e prazer sexual masculino. Os pés das meninas foram fraturados para produzir o pé-de-lótus na China, mutilações genitais em sociedades patriarcais negam às mulheres o prazer sexual e elimina a competição com a virilidade masculina, vestimentas restritivas e produtos tóxicos continuam sendo produzidos e empurrados para o uso das mulheres para moldar ideais de corpo, juventude e beleza com o objetivo de atrair e satisfazer o olhar sexuado do homem. A mensagem do livro reforça que meninos e meninas são socializados diferentemente. O masculino domina e oprime o feminino. A mulher serve. O homem aproveita.

O patriarcado das instituições de ensino, perpetua nos livros e nos currículos pedagógicos o ataque e coisificação do feminino. As mulheres são excluídas dos programas educacionais oferecido aos homens. Apesar de ambos os sexos terem acesso aos cursos de graduação da UFU, a exclusão da mulher do pensamento e da história apresentada nos currículos reforça o papel primário e hegemônico masculino, podendo limitar, através da modelação de comportamentos, o potencial de desenvolvimento da mulher, sempre educada a venerar e servir (o patriarcado).

Pensadores feministas apontam para a exclusão e o silenciamento da mulher na história das artes. A exclusão e o silêncio da história das mulheres são

percebidos como uma forma de opressão e uma deficiência na compreensão e entendimento da experiência humana. A história é passado, o qual determina o nosso presente. Há milhares de anos vivemos numa construção patriarcal que omite e oprime o feminino. Reinserir as narrativas de mulheres no contexto pedagógico passa a ser, portanto, uma necessidade. No contexto deste trabalho, minha pesquisa representa um pequeno gesto de resistência pessoal à opressão patriarcal.

As histórias das mulheres são histórias da casa, do privado, omitidas, talvez, porque sendo histórias de mulheres, são consideradas secundárias, não importantes, de pouco interesse público, fofoca, sombras castas do outro lado da luz. Algumas dessas histórias são que nem chiclete na sola do sapato, que a cada passo agarra e mancha, incomodando o passo. Reescrever e re-imaginar, “o que mal se pode vislumbrar, só pode imaginar, e não pode reproduzir” (WARK, 2006, p. 86, tradução nossa). Nessa pesquisa usarei algumas dessas histórias pessoais como referência, procurarei nas artes imagens e trabalhos que ressoam vozes silenciadas e fragmentos de memórias descartados, partirei de narrativas verbais para a criação de uma narrativa visual, ou *vice-versa*. Eu tenho histórias para contar, histórias pessoais e privadas, as quais repousam no silêncio da memória.

Encontrei na biblioteca da UFU alguns excelentes livros em inglês, com os quais mergulhei para criar esse trabalho. Na biblioteca encontrei pouca literatura traduzida em português que abordasse a temática da perspectiva e crítica feminista nas artes e produções culturais. O livro de Norma Broude e Mary D. Garrard (*The Expanding Discourse. Feminism and Art History*) abriu outras possibilidades na maneira de ler a história das artes e focalizar as narrativas. Utilizei referências em português e em inglês (língua de meu domínio), de acordo com a disponibilidade dos textos encontrados. Os trabalhos de Simone de Beauvoir, Griselda Pollock e Jane Wark foram também muito relevantes na minha pesquisa.

Na execução do trabalho de conclusão do curso de artes visuais, me deixei guiar pelos aspectos sócio-biográficos, numa abordagem auto etnográfica. Tal abordagem entende que as experiências particulares do autor sustentam o processo de pesquisa e narrativas. Minha investigação me levou para a linha da

história cultural, questionando as iniquidades e relações de gênero dentro das representações e história das artes visuais. A arte é uma manifestação cultural e, portanto, política.

Busquei em autores e artistas feministas um discurso que dialogasse com os conflitos internos que trago pela experiência das desigualdades sentidas pelo corpo feminino. Na crítica feminista que questiona a ideologia cultural no mundo das artes busquei inserir a minha história, encontrar uma voz. O objeto de pesquisa possui uma vasta gama de assuntos a serem abordados e organizei o trabalho em quatro ensaios principais. Cada ensaio é independente e procura investigar as narrativas feministas nos textos, imagens e pensamentos ressonantes. O primeiro ensaio é uma breve investigação de conceitos e princípios dos feminismos históricos e como esses princípios foram expressos nos trabalhos de artistas; o segundo ensaio aborda o papel ideológico da criação de Eva como um modelo mitológico da primeira mulher; o terceiro ensaio adentra outros trabalhos de artistas que utilizam mídias visuais e performáticas para trazer narrativas pessoais e políticas para o mundo das artes visuais; e o quarto ensaio apresenta as narrativas pessoais nas imagens produzidas no decorrer da minha trajetória no curso de artes visuais da UFU.

2 Arte e Feminismos

A objeção às desigualdades de direitos devido à sexuação dos indivíduos foi assunto de pesquisa da escritora e filósofa, Simone de Beauvoir, que escreveu o livro *O Segundo Sexo*, publicado na França em 1949 e traduzido para o inglês em 1952. Simone de Beauvoir apresenta uma perspectiva feminista clássica apesar de ter se autodeclarado como feminista apenas em 1972. Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, com quem tinha um ‘casamento aberto’, visitaram o Brasil em 1960. O casal ficou no Brasil de agosto a novembro e pouco foi dito sobre Beauvoir durante a visita. O foco dos brasileiros estava sobre Sartre. Confesso que também li Sartre antes de ler Simone de Beauvoir pois as ficções existencialistas de Sartre haviam sido recomendadas no ensino médio. Apenas no final da década de 80 obtive uma cópia de *O Segundo Sexo*. Além disso, durante a ditadura militar no Brasil, haviam barreiras para a disponibilização e divulgação de literatura considerada comunista, sexual ou subversiva da ordem

(masculina), o que claramente categorizava o trabalho de Beauvoir. (BORGES, 2005).

A assimetria sexual é visível na maioria dos setores políticos e econômicos da organização social, sendo um fenômeno mundial. Os movimentos feministas são fundamentalmente ativismos e análises políticas que visam a compreender e modificar a situação subordinada das mulheres em todo o mundo. Feminismos são caracterizados por movimentos políticos, uma gama de ideologias e revoluções sociais, cada um conduzido para alinhar o status pessoal e político das mulheres com aquele dos homens. O alvo inicial das reivindicações feministas não era deslocar o centro patriarcal, mas garantir às mulheres o poder para formular uma identidade na sociedade através da conquista do direito ao voto, participação no trabalho remunerado, direito à educação, conquista de direitos reprodutivos e de propriedade. À medida que os direitos básicos começaram a ser conquistados, as investigações expandiram para outras áreas das atividades e subjetividades humanas. (GERGEN, 1993).

As/os feministas passaram a investigar, por exemplo, a ausência da mulher na história, seu apagamento e silêncio, questões de gênero, sexualidade, maternidade e violência. De forma geral, as leis e convenções sociais garantiram e ainda garantem mais direitos e privilégios aos homens que às mulheres, sendo que as desigualdades variam de país para país, de grupos sociais para grupos sociais. Recentemente temos testemunhado um retrocesso nos direitos conquistados pelas mulheres e um avanço dos partidos políticos totalitários e fundamentados em modelos patriarcais conservadores, os quais visam tomar de volta os direitos adquiridos pelas mulheres. (HIRATA et al., 2009).

Ativistas feministas organizaram vários movimentos de luta pela igualdade de direitos que eram concedidos aos homens, mas não às mulheres em seus grupos sociais. Os direitos e liberdades diferenciadas mantinham as mulheres sujeitas e dependentes dos homens. A discriminação devido ao sexo tem sido uma prática histórica das sociedades seculares. Direito de votar, receber educação e remuneração adequada pelo trabalho, dirigir veículos, administrar suas propriedades, manter a integridade corporal, receber atenção à saúde, ser mestre de seus corpos e sexualidade e viver sem violência foram algumas das bandeiras levantadas pelas práticas feministas. As mulheres queriam mais

opções dentro da restritiva organização social. Para isso, além de modificar as mentalidades, era preciso modificar as leis, as convenções, as atitudes, combater discriminações, preconceitos, erros, estereótipos, preferências, e privilégios dos valores patriarcais.

Os movimentos feministas no ocidente (Europa e América do Norte) têm sido classificados em três estágios ou “ondas”. A “Primeira Onda” foi sinônima com o Movimento de Sufrágio das Mulheres, luta pelo direito ao voto, com início no final do século XIX e início do século XX. A “Segunda Onda” surgiu após a Segunda Guerra Mundial contando com a participação dos movimentos pelos direitos civis, no Reino Unido e nos Estados Unidos, e sendo uma reação contra a domesticação e limitação da mulher às tarefas da casa e ao papel sexual reprodutivo. A “Terceira Onda” é caracterizada por ideologias de gênero e sexualidade, o avanço das questões levantadas no estágio anterior, a ocupação multidisciplinar de espaços e áreas de atuação e pensamento outrora permitida ou dominada apenas pelos indivíduos do sexo masculino. Mais recentemente destacou-se as lutas por igualdade de remuneração, inclusão dos homens na divisão das tarefas domésticas, continuação das lutas contra a violência, construção e desconstrução de gênero como uma categoria do pensamento e relações de poder.

Os movimentos feministas como coletivo de luta de mulheres surgiram dentro de contextos sociais na segunda metade do século XX. Os movimentos surgem a partir do reconhecimento das mulheres como uma categoria específica e sistematicamente oprimida, na certeza que as relações entre homens e mulheres não estão inscritas na natureza e que existe a possibilidade de transformação política da situação. Em geral, no ocidente, o foco dos movimentos sociais humanísticos e feministas do século XIX foi eliminar a escravidão, do século XX eliminar o totalitarismo e do século XXI eliminar a discriminação e degradação da mulher para que essa possa realizar todo seu potencial. Algumas mulheres que prestaram contribuições relevantes ao pensamento feminista com suas publicações incluem:

- Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, 1790, escritora inglesa que morou na França;
- Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, publicado na França em 1949, filósofa e

crítica francesa;

- Betty Friedan, *A Mística Feminina* (1963), psicóloga e escritora norte americana;
- Outras mulheres que escreveram sobre suas próprias histórias e bibliografias e desta forma contribuíram para a história da humanidade.

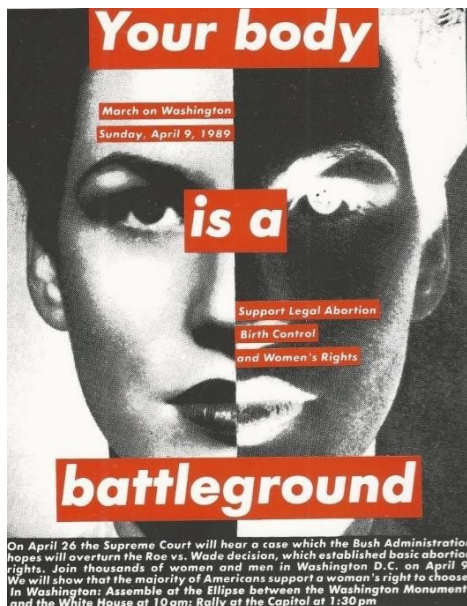
As histórias das mulheres nunca seguiram uma linha reta com transições definidas da escuridão para a luz. De grupo para grupo as trajetórias não foram lineares, os direitos eram conquistados e perdidos de uma era, grupo social ou momento histórico para o outro, demonstrando o puxa-empurra das políticas sexuais. Fêmea (F) e macho (M) são dois conceitos de determinação biológica da humanidade, mas na prática, a *sexuação* social tornou-se uma estratégia de hierarquização e dominação políticas onde a fêmea foi discriminada e excluída dos direitos que os machos desfrutavam. Neste contexto, a relação de dominação entre dois grupos (M/F) ou duas classes de indivíduos, impõe limites, sujeição e servidão àquele(a) que se submete. Uma dissimetria estrutural que é, simultaneamente, o efeito e o alicerce da dominação introduzida. Neste modelo, um se apresenta como representante da totalidade e o único depositário de valores e normas sociais impostas como universais (M) enquanto o outro é explicitamente designado (a) como particulares (F). “A dissimetria constituinte da relação de dominação aparece não somente nas práticas sociais, mas também no campo da consciência e até nas estratégias de identidade.” (APFELBAUM, 2009, p. 76).

Em *O Segundo Sexo* Simone de Beauvoir articula muitos dos aspectos do problema das relações entre os sexos e mostra que as modalidades sociológicas, econômicas, psicológicas são frutos de uma estrutura única e tributária de uma relação de dominação culturalmente construída e, portanto, passível de ser superada. Estudos arqueológicos dos artefatos e escrituras sugerem que grupos sociais existiram onde as mulheres tinham *status* semelhante aos homens, com acesso à educação, direito à propriedade e direito de cultuar divindades com identificação sexual feminina. Com a insurgência de sociedades patriarcais hegemônicas, a vida das mulheres se tornou cada vez mais controlada e reduzida. (BBC, 2015).

O controle e redução das possibilidades de indivíduos através da

discriminação sexual se dá, portanto, através do corpo, mais precisamente a partir do diagnóstico e exame genital (M/F). Seu corpo é um campo de batalha.

Figura 1



Fonte: Barbara Kruger. *Untitled (Your body is a battleground)*, 1989, *Silkscreen* fotográfica sobre vinil, 61 x 61 cm.

Barbara Kruger é uma artista contemporânea que utiliza imagens fotográficas e textos supercondensados para expressar narrativas predominantemente política e conceitual. Kruger estrategicamente utiliza a imagem e a palavra para criar arte cujo contexto cultural é política feminista. O pôster acima, foi cedido para a utilização na campanha publicitária em apoio à descriminalização do aborto nos Estados Unidos da América (EUA) em 1989. Neste pôster a face da figura é frontal, os olhos encaram o espectador, o corte sagital separa a face em uma metade positiva e uma negativa, destacando as dualidades de sombra e luz, referindo às propriedades da fotografia e que um negativo de filme pode imprimir uma infinidade de imagens idênticas no positivo do papel. O rosto aparentemente feminino desafia os padrões de feminilidade e beleza clássicas. O cabelo é curto, a figura despojada de joias decorativas. O texto na imagem alerta:

Seu Corpo é um Campo de Batalha. Marcha em Washington; Domingo 9 de abril de 1989; Apoie Aborto Legal. Controle de Natalidade e Direito das Mulheres. Em 26 de Abril a Corte Suprema ouvirá um caso no qual a Administração de Bush espera derrubar a decisão em Roe versus Wade, que estabelece direitos básicos ao aborto. Junte-se a milhares de mulheres e homens em Washington em 9 de abril. Nós mostraremos que a maioria dos americanos apoiam os direitos da mulher de escolher. (Tradução nossa)

O corpo se tornou o local de apropriação e punição enquanto as

convenções sociais e textos legais silenciavam da voz da mulher. Diziam as leis do passado: se a mulher falar fora de ordem terá seus dentes quebrados com um tijolo; o poder sobre o corpo da mulher é dado aos homens; virgindade como condição de casamento; olho por olho e dente por dente; mulheres apedrejadas e executadas por acusações de adultério; os homens eram proprietários dos direitos reprodutivos de suas mulheres e filhas; as mulheres eram executadas por cometer aborto ou adultério. As mulheres em muitas das leis machistas eram punidas pelos erros ou crimes de seus maridos - se um homem cometesse estupro, sua mulher, mãe, irmã ou filha seria estuprada para a vingança do outro. Os deuses masculinos substituíram as divindades femininas cujos templos, sacerdotisas e artefatos foram destruídos.

‘Os que fizeram e compilaram as leis, por serem homens, favoreceram seu próprio sexo, e os juristas transformaram as leis, em princípios’, diz Poulain de La Barre. Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa na terra. As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios. (BEAUVOIR, 1970, p. 16)

A ordem social e falocêntrica do patriarcado afirmou a dominação masculina mantendo as mulheres em silêncio e fora do olhar público. A ideia de que a mulher é uma espécie diferente do homem, imperfeita ou que precisava ser controlada datam de eras pré-cristãs e foram assimiladas pela Grécia antiga, espalhadas na filosofia dos homens ocidentais através de Aristóteles e outros filósofos, clérigos, pensadores ou políticos semelhantes. Para esses, as mulheres e o corpo feminino precisavam ser controlados pelo homem.

O controle do corpo feminino tomou formas variadas de acordo com a época e sociedade. O uso do véu tem sido visto como uma dessas formas de controle, o qual vemos frequentemente nas imagens da arte sacra e histórica. O uso compulsório e simbólico do véu pelas mulheres advém de séculos antes da introdução do cristianismo ou islamismo e significava não só o status social e de proteção masculina, mas também uma profunda fobia pela natureza e corpo feminino. A dominação do masculino sobre o feminino se manifestou também pela sexuação da história e da linguagem. Por ‘sexuação da história’, Michelle Perrot explica que:

deve-se entender a consideração, no e pelo relato histórico, das relações entre os sexos. Como esse relato tem sido ordinariamente escrito no masculino, a expressão “história das mulheres” é a mais frequentemente utilizada para designar essa iniciativa que, no entanto, se pretende relacional desde o início, recusando toda separação, em benefício de uma releitura geral muito mais ambiciosa. (PERROT, 2009, p. 111)

O uso convencional do masculino na linguagem formal da história por si tornou a história da humanidade em a história do homem, excluindo o feminino. Em alguns textos que pretendem ressaltar deliberadamente esse domínio masculino na linguagem, autores têm utilizado a palavra *herstory* para designar a história/*history* da mulher, pois em inglês o pronome *his* refere-se ao masculino e *her* ao feminino. Além desse efeito da linguagem na exclusão das mulheres da história elas foram deliberadamente excluídas ou ignoradas, feitas invisíveis através de múltiplas outras formas. Da mesma forma podemos falar da sexuação da arte, da ciência, do poder, dos métodos e linguagem científicos. A divisão sexual constitui um conceito abstrato de humanidade que implica a história do masculino através da exclusão do feminino como o “Outro”. Por isso a história da humanidade é a história dos homens, enquanto houve a necessidade de referir-se à ‘história das mulheres’ para se conhecer a história do Outro.

2.1 Por que precisamos de lutas feministas?

O mundo não deixa as meninas decidirem o que querem ser.² Se a igualdade existisse para o ‘segundo sexo’ não haveria necessidade de lutas feministas. Nos tempos bíblicos e da caça às bruxas, as mulheres eram facilmente acusadas e executadas por atitudes sobre o próprio corpo e sexualidade, destituídas de direitos e autonomia que eram livremente deliciados pelos homens. Milhares de mulheres europeias foram acusadas, torturadas e executadas como ‘bruxas’ durante o estabelecimento de uma nova ordem patriarcal e religiosa. A prática da magia, o pacto com o diabo e o encontro periódico com outras bruxas caracterizavam os acusados. O pacto com o diabo podia ser diagnosticado pela presença de ‘manchas’ na pele. A grande maioria dos acusados de bruxaria eram mulheres e a prática se popularizou entre 1500 a 1800 d.C. A destruição do conhecimento das mulheres, a apropriação das terras

² “*The world doesn’t just let girls decide what they want to be*”. Arya Stark, personagem do show *Game of Thrones*, 2017. Tradução livre.

e propriedades, o estabelecimento de uma nova economia fundada no capitalismo e eliminação do paganismo foram alguns dos resultados planejados do movimento misógino de caça às bruxas. Em vista do opressivo paradigma e pequena tolerância com os desvios quanto às normas prescritas às mulheres, qualquer tentativa de reunir um exército (ou as vizinhas) pelas lutas feministas de resistência, seria terrivelmente ineficiente. Eram poucos os incentivos para manifestações públicas ou reunião de mulheres devido às consequências drásticas, de ser acusada e destruída como bruxa. (LEVACK, 2006).

Não podemos deixar de nos conscientizar que as atrocidades do passado ainda manifestam no presente, sejam na linguagem, no subconsciente coletivo ou manifestações metamorfoseadas dos mesmos valores ou crenças. A industrialização, o desenvolvimento das estruturas capitalistas, o iluminismo, e as lutas das classes média burguesas foram algumas das manifestações sociais do período moderno ocidental dos finais do século XVIII e XIX. Tais acontecimentos trouxeram novas oportunidades de lutas e mudanças sociais, e que propiciaram uma abertura política para os movimentos pró liberdade civil e de liberação das mulheres. Nas lutas pela liberdade civil, abolicionismo e argumentos pela criação de um novo contrato social, onde todo homem nasce livre e desfruta da igualdade segundo a lei e justiça social, a mulher foi sistematicamente excluída do contrato. Não havia a intenção de libertar as mulheres da subserviência familiar e dar a ela o direito ao voto, à independência econômica, autonomia de decidir seu próprio destino e papel social ou de ir à luta em competição com ou fora da dominação masculina. A base do plano social patriarcal e capitalista era a família, com a mulher em casa fornecendo serviços domésticos, sexuais e reprodutivos para promover o nome e prominência do patriarca chefe da família.

Em 1762, Jean-Jacques Rousseau publicou o livro *The Social Contract* (O Contrato Social) cujos conceitos e contribuições tiveram impacto significativo nas filosofias políticas que determinariam o fim do absolutismo, a abolição da escravidão e avanços na criação de sociedades modernas mais democráticas. No livro lê-se³:

³ “The family then may be called the first model of political societies: the ruler corresponds to the father, and the people to the children; and all, being born free and equal, alienate their liberty only for their own advantage.[...]The strongest is never strong enough to be always the master, unless

A família então pode ser chamada de o primeiro modelo de sociedade política: o governante corresponde ao pai e as pessoas às crianças; e todos, nascidos livres e iguais, alienam a liberdade apenas para sua própria vantagem. [...] O mais forte nunca é forte o suficiente para ser sempre o mestre, a menos que ele transforme a força em direito e a obediência em dever. [...] Uma vez que nenhum homem tem uma autoridade natural sobre seus companheiros, e a força não cria direito, devemos concluir que as convenções constituem a base de toda autoridade legítima entre os homens. [...] Renunciar à liberdade é renunciar a ser homem, abnegar os direitos da humanidade e até mesmo os seus deveres. (ROUSSEAU, 2017, pp.10-15, tradução nossa).

Também nas palavras de Rousseau nota-se a obsessão do mundo com a virilidade masculina. Os homens promoveram para si uma série de convenções para garantir que preservariam sua “legítima” autoridade sobre as mulheres, tornando “legítimo” mantê-la em sujeição e submissão, dependente, iletrada, desapropriada e fragilizada. Justificaram para si o uso da força contra a mulher. Negaram às mulheres os direitos concedidos aos homens dentro do contrato social, incluindo o direito ao voto, à educação, ao trabalho, à propriedade, à autonomia pelo próprio corpo e sexualidade.

Mary Wollstonecraft (1759-1797) foi uma das mulheres “excepcionais” que conseguiu viver uma vida não convencional e publicar um livro que vindicava a igualdade dos direitos das mulheres. Ela escreveu *A Vindication of the Rights of Man* (Uma Vindicação dos Direitos do Homem) em 1790 e logo em seguida *A Vindication of the Rights of Woman* (Uma Vindicação dos Direitos da Mulher). Foi necessário escrever Uma Vindicação pelos Direitos da Mulher para apelar pela libertação das fêmeas, as quais não haviam sido incluídas nos direitos civis igualitário e emancipatório dos homens ou nos textos de Rousseau. A autora dedicou o livro para M. Talleyrand-Périgord, bispo de Autun, e reivindicava educação, direitos iguais e emancipação, assim como a inclusão das mulheres na noção de humanidade e respeito pela raça humana como um todo, uma raça humana inclusiva da fêmea humana. (WOLLSTONECRAFT, 2017, pp. 9-13).

he transforms strength into right, and obedience into duty. [...] Since no man has a natural authority over his fellow, and force creates no right, we must conclude that conventions form the basis of all legitimate authority among men. [...] To renounce liberty is to renounce being a man, to surrender the rights of humanity and even its duties.”

Havendo possivelmente escrito um dos primeiros trabalhos da literatura feminista, Mary Wollstonecraft não só reivindicava para as mulheres os mesmos direitos dos homens, mas também admoestava às mulheres que adquirissem força física e mental para saírem da infância perpétua que se encontravam e fossem capazes de emancipar e subsistir por si mesmas⁴:

Descartando então aquelas frases bonitinhas e femininas, que os homens usam condescendentemente para suavizar nossa dependência servil, e desprezando aquela fraca elegância mental, sensibilidade requintada e doce docilidade de comportamento, pressupostas de ser as características sexuais do vaso/sexo mais frágil, desejo demonstrar que elegância é inferior à virtude, que o primeiro objetivo louvável de ambição é obter um caráter como ser humano, independentemente da distinção de sexo; e que uma segunda atenção deve ser dada para esta pedra de marco. (WOLLSTONECRAFT, 2017, p.18, tradução nossa).

Mary Wollstonecraft era crítica da distribuição dos papéis nas relações sociais entre os sexos e lúcida das consequências que essas relações infringiram sobre o caráter e status da mulher na sociedade. Ela aclamava, contrário aos valores sociais da época, que as mulheres se tornassem mais masculinas e respeitáveis, que imitassem os valores mais nobres para que deixando a escala de seres animais (como eram consideradas), se elevassem à condição de seres humanos. Seu desejo era persuadir as mulheres a obter mais força do corpo e da mente os quais eram sacrificados em favor das “noções libertinas de beleza”, motivadas pelo desejo de se estabelecer através do casamento – a única maneira das mulheres se elevarem no mundo e obter segurança. A degradação, dependência e servitude das mulheres eram determinadas pelas convenções sociais da época. Além da igualdade de direitos Mary apelava aos homens que se tornassem mais castos e modestos, para que as mulheres não fossem meros insignificantes objetos do desejo e apetite masculinos.

O florescer da beleza é breve e logo a mulher perde sua atratividade e poder. Em nota de rodapé, Mary Wollstonecraft menciona a declaração misógina de um escritor a ela contemporâneo, o qual pergunta que negócios mulheres com mais de quarenta anos teriam a ver no mundo? Esta pergunta resume

⁴ *“Dismissing then those pretty feminine phrases, which the men condescendingly use to soften our slavish dependence, and despising that weak elegance of mind, exquisite sensibility, and sweet docility of manners, supposed to be the sexual characteristics of the weaker vessel, I wish to shew that elegance is inferior to virtue, that the first object of laudable ambition is to obtain a character as a human being, regardless of the distinction of sex; and that secondary views should be brought to this simple touchstone.”*

simplesmente a perspectiva da época sobre a existência e papel social da mulher, reduzida a funções sexuais e capacidades reprodutivas.

Extraordinária para a sua época, Mary Wollstonecraft não chega aos quarenta anos devido a complicações pós-parto. Nascida em Londres, Mary deixou a casa dos pais aos 19 para trabalhar como governanta. Um ano depois ela retorna para a casa (dos pais) para cuidar da mãe doente. Após a morte da mãe ela vai morar com uma amiga e dedica-se a escrever. Aos 31 anos a escritora muda-se para a França. Após publicar seu primeiro livro em 1788, ela se apaixona por um aventureiro Americano com o qual tem uma filha. Abandonada pelo amante, Mary retorna para Londres em 1795, mas sua dor a leva a tentar o suicídio. Mary retorna à carreira literária e em 1797 se casa pela primeira vez com o filósofo William Godwin, com o qual tem uma filha, em agosto do mesmo ano. Wollstonecraft falece com septicemia, dias depois de dar a luz a Mary Shelley, que também se torna escritora e autora de *Frankenstein*. Um ano depois da morte da autora, seu marido publica um livro intitulado *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman* (Memórias do Autor de Uma Vindicação dos Direitos da Mulher) onde ele descreve os casos de amor, as tentativas de suicídio e o ceticismo de Mary quanto à religião. O livro do marido destrói a reputação de Mary e obscurece o seu legado. Apenas nos finais do século XIX e início do século XX, com o surgimento do movimento feminista das *Sufragetes*, seu trabalho passa a ser levado a sério novamente.

Em 1949 e ainda hoje, apesar de todas as alusões de “liberdade para todos” que vinha acontecendo historicamente desde a Revolução Americana (1776) e a “liberdade, igualdade e fraternidade em nome da universalidade” da Revolução Francesa (1789), havia a necessidade de falar sobre a mulher, sobre o que seria a mulher, e defender os direitos da mulher. Os movimentos de liberdade mantinham o pressuposto patriarcal da submissão da mulher. Os debates e argumentos sobre a posição da mulher na sociedade vinham ocorrendo, juntamente com as piadinhas, as brincadeiras, e muitos outros tipos de agressões e hostilidades contra o feminino – o segundo sexo. As mudanças sociais causadas pela segunda guerra mundial deram às mulheres um gostinho pela experiência do trabalho público remunerado. Porém, terminada a guerra, o homem queria a mulher de volta ao confinamento dos serviços domésticos e certamente não a queria como competição no mercado de trabalho remunerado.

O contexto das duas grandes guerras mundiais e a situação pós-guerra convocaram as mulheres para a participação ativa na força de trabalho público e fora do lar, criando uma nova oportunidade de propulsão nas lutas pela igualdade. O movimento feminista pelo direito ao voto, As Sufragetes, desafiava as estruturas políticas patriarcais europeias no início do século XX. Em 1949, quando Simone de Beauvoir publicou a primeira edição de seu livro *O Segundo Sexo*, ela considerava que a querela do feminismo estaria encerrada. As francesas haviam conquistado o direito ao trabalho remunerado em 1938 e o direito de voto nacional em 1944.

Para Beauvoir, os discursos sobre a igualdade, superioridade ou a inferioridade da mulher seriam todos argumentos que encontrariam oposições. Ela estava certa, e muitas críticas foram levantadas contra os argumentos e pensamentos feministas, dividindo e fragmentando os esforços das mulheres. Até o conceito de mulher tornou-se um objeto de contenda e todo argumento tornou-se potencialmente enganoso. Qualquer argumento concebido encontraria oposição e por isso não se deve confiar nos homens e é melhor desconfiar das feministas também. Mesmo o homem mais simpatizante para com as condições da mulher nunca conheceria a situação feminina concreta e completamente. Portanto, não há boas razões para acreditar nos homens quando eles tentam defender privilégios cujo alcance eles não podem sequer imaginar. As palavras sábias de Beauvoir ecoam até hoje materializando as críticas e oposições diversas que os movimentos feministas recebem. Entre as críticas reacionárias aos discursos e práticas feministas destacam-se as críticas de vítimas, de raivosas, de feias, de minorias, mal-amadas, não gostam de homens, etc. Essas palavras (pedras atiradas) ainda são cotidianamente utilizadas para reduzir os ideais de libertação dos pensamentos feministas.

Beauvoir dizia que não se deve deixar intimidar pelo número e violência dos ataques contra as mulheres; nem ser enganada pelo egoísmo do louvor derramado sobre a “mulher de verdade” ou a “mulher natural”; nem ser conquistada pelo entusiasmo dos homens pelo destino das mulheres, um destino que eles não gostariam de compartilhar com o mundo. Não devemos, no entanto, ser menos desconfiadas dos argumentos feministas. Muitas vezes a tentativa de polêmica usada pelos argumentos feministas os rouba de todo valor. Se a “questão das mulheres” é tão trivial é porque a arrogância masculina transformou-

a numa “disputa”; quando as pessoas disputam, elas passam a não raciocinar muito bem. Contudo, apesar de todos os argumentos contra e a favor, as mulheres conhecem o mundo feminino mais intimamente que os homens e entendem melhor o que significa o papel de fêmea para o ser humano. “A esposa é um animal, nem confiável nem estável.” (SAINT AUGUSTINE)⁵

A história revela e afirma uma longa sequência de medidas opressivas e subjugantes que excluíram as mulheres da política, as fizeram propriedade dos homens e as declararam com incapacidade jurídica (MARQUES-PEREIRA, 2009, pp. 35-39). Fez-se evidente que a humanidade era definida pelos machos enquanto as fêmeas representavam a alteridade, o “Outro” às quais todos os tipos de inequidades se aplicavam. Contudo, em meio a todas as aspirações de liberdade individual e igualdade de todos diante da lei, e mesmo após a abolição da escravidão, uma parte da humanidade ainda tinha seus direitos negados – as fêmeas dos humanos que continuavam subjugadas aos machos, seus pais, maridos, patrões, figuras jurídicas e religiosas.

2.1.1 *Toda Opressão Gera um Estado de Guerra*

“Dê-me dez bons homens que engravidarei a vadia”⁶

A dominação e opressão do macho sobre a fêmea foi expressa nas determinações das leis civis e religiosas desde os tempos históricos. As mulheres não possuíam o direito de ser totalmente humana. Algumas mulheres e até uns poucos homens, decidiram modificar as condições que mantinham a mulher escravizada. Como descrito por Betty Friedan, essas condições, na forma de queixas contra o homem, foram enumeradas na primeira Convenção em Prol dos Direitos da Mulher, realizada em Séneca Falls, Nova York, em 1848:

Ele a obrigou a submeter-se a leis em cuja elaboração ela não participou. [...] Forçou-a, ao casar, a morrer civilmente aos olhos da lei. Tirou-lhe todo direito à propriedade e até ao próprio salário. [...] No contrato de casamento ela é obrigada a prometer obediência ao marido, tornando-se ele, para todas as finalidades e propósitos, seu mestre, e recebendo por lei o direito de privá-la da liberdade e ministrar-lhe castigos. [...] Ele decide contra ela em todos os campos da riqueza e

⁵ “*The wife is an animal neither reliable nor stable*”. Saint Augustine (354-430) foi um dos fundadores da doutrina cristã católica. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Augustine_of_Hippo

⁶ “Give me ten good men and I will impregnate the bitch.” (Tyrion Lannister, personagem do show Game of Thrones [Jogo de Tronos], HBO, 2011 – 2017, baseado nos livros de George R.R. Martin’s, tradução nossa)

das honrarias, que considera mais apropriados a si mesmo. Ela é desconhecida como mestre de teologia, medicina ou direito. Êle negou-lhe a possibilidade de uma educação completa, uma vez que as universidades lhes fecham as portas. [...] Criou uma falsa opinião pública com um código de moral diferente para o homem e a mulher, segundo o qual faltas que a excluem da sociedade são não só toleradas, como consideradas de pouca importância para ele. Usurpou a prerrogativa do próprio Jeová declarando direito seu determinar-lhe uma esfera de ação, quando isso pertence somente à sua consciência e a Deus. Esforçou-se de todas as maneiras por destruir sua autoconfiança e respeito próprio, levando-o a viver uma existência dependente e abjeta.

Estas foram as condições que as feministas decidiram abolir há um século e que fizeram da mulher o que ela é: «feminina», segundo a definição de então e de agora. (FRIEDAN, 1971, p. 73).

O estado de guerra que existia dentro do espaço privado do lar e da família foi exacerbado pelas denúncias e reivindicações feministas. A guerra dos sexos materializou-se numa pesada resistência e crítica, não só dos homens, mas também recebeu apoio de muitas mulheres que apoiavam o esquema patriarcal. As reações políticas e nas mídias tomavam muitas formas sendo o escárnio, as piadinhas e brincadeiras parte do arsenal dos homens para diminuir a luta das mulheres. Alguns dizem que os homens foram os vitoriosos na guerra dos sexos. No filme americano *Crazy Stupid Love* (Amor Louco e Estúpido/Amor à Toda Prova) dirigido por Glenn Ficara, John Requa, e estrelando Steve Carell, Ryan Gosling e Julianne Moore, 2011, um dos personagens declara que os homens ganharam a guerra dos sexos quando as mulheres decidiram praticar a dança do poste (*pole dance*) como uma forma de condicionamento físico. De acordo com as estatísticas governamentais e os relatórios sobre o *status* da mulher das Nações Unidas, a fêmea humana (como categoria de análise) possui menor poder econômico, político, social, e é mais vulnerável e fragilizada quando comparada com o macho.⁷

A violência contra as mulheres e meninas foi normalizada através dos séculos. O homem se deu o direito bíblico de punir fisicamente seus servos e mulheres e as pessoas tratavam tais incidentes como efeitos da vida. Uma das prioridades da agenda feminista é abolir a violência contra as mulheres. Carme Alemany descreve que:

As violências contra as mulheres devido ao seu sexo assumem múltiplas

⁷ <http://www.unwomen.org/en/digital-library/annual-report> visualizado em 13 de março de 2018. Relatório anual sobre o status da mulher.

formas. Elas englobam todos os atos que, por meio de ameaça, coação ou força, lhes infligem, na vida privada ou pública, sofrimentos físicos, sexuais ou psicológicos com a finalidade de intimidá-las, puni-las, humilhá-las, atingi-las na sua integridade física e na sua subjetividade. O sexismo vulgar, a pornografia, o assédio sexual no local de trabalho também se inclui aí. Trataremos aqui das violências corporais que, como expressão de relações entre poder masculino e sexualidade, fazem parte da aprendizagem da virilidade, e são em geral legitimados socialmente. Ferindo diretamente muitas mulheres, privando-as da sua liberdade de ir e vir, do seu sentimento de segurança, da sua autoconfiança, de sua capacidade de construir relacionamentos, de seu gosto pela vida, essas violências se referem e afetam todas as mulheres que são vítimas potenciais (Hammer, 1977), e constituem uma das formas extremas de relação entre os sexos.

As denúncias sobre a violência sexual contra as mulheres foram iniciadas pelas feministas americanas desde o início dos anos 70. O estupro, particularmente, supõe o não consentimento da vítima e os preconceitos e privilégios androcêntricos são revelados a partir das análises teóricas desenvolvidas pelas perspectivas feministas. O primeiro trabalho de síntese sobre estupro numa perspectiva feminista foi escrito por Michèle Bordeaux et al., e publicado em 1990. Os trabalhos de várias feministas evoluíram da crítica do direito à reivindicação de leis. As análises quantitativas abrangentes dos delitos sexuais fornecidos nas denúncias, as estratégias criminais e as reações das vítimas, e uma abordagem crítica da legislação e das práticas judiciais, ressitua a vítima no seu relacionamento com a sociedade, mais do que com o violador.

A análise da violência no exercício do poder político e militar também foi abordado pela teoria feminista. A relação entre militarismo, nacionalismo, violência do Estado e diversas formas de violências contra as mulheres durante as invasões, as guerras ou conflitos sociais (estupro, prostituição forçada, torturas) foram também estudadas e criticadas como crimes advindo da cultura da virilidade agressiva de valores patriarcais. Neste contexto fica evidente uma crítica à cultura que considera o esperma como único veículo de transmissão de linhagem, e, portanto:

o estupro fere a honra e destrói os bens dos homens aos quais a vítima pertence por elos de 'sangue' ou matrimônio. Decapitação de homens e estupro de mulheres são crimes análogos que visam o mesmo objeto, o elo genealógico de transmissão da linhagem. (ALEMANY, 2009, pp. 271-276).

2.1.2 Dividir e Conquistar: Ataques Contra os Pensamentos Feministas

A pesquisa sobre as análises das produções feministas contemporâneas mostra que independentemente do campo de investigação, a postura dominante é a do ataque. A crítica feminista, submersa nos pensamento e métodos patriarcais, ao mesmo tempo que combate os métodos androcêntricos de dominação masculina, cai no paradoxo de utilizar os mesmos métodos em seus discursos e estratégias para defender os deslocamentos em direção aos direitos iguais para as mulheres. Paradoxo e dualidade são dois fenômenos recorrentes da crítica dialética feminista.

Os movimentos feministas encontraram grande resistência e oposição. Políticos, religiosos, jornalistas, e uma plethora de grupos machistas combatiam e distorciam as agendas feministas de luta pela igualdade e melhoria das condições sociais. Movimentos conservadores encontraram o apoio dos que desejavam manter o *status quo* de limitação das mulheres ao modelo patriarcal de família. O movimento pela emenda constitucional americana que garantiria a igualdade de direitos e fim das discriminações de sexo (Equal Rights Amendment = ERA), sofreu grande ataque e ultimamente seria rejeitado pelos estados conservadores. Submetida primeiramente em 1943, ERA foi submetida novamente nos Congressos com o auxílio dos movimentos feministas e em 1972 passou nas duas casas de Congresso. A especulação sobre possíveis repercussões da igualdade dos direitos entre os sexos gerou medo e movimentos encabeçados por mulheres levantavam preocupações sobre convocação ao serviço militar, banheiros conjuntos, e aprovação do aborto, etc. Afinal, em 1979, a emenda foi ratificada apenas em 37 estados, um a menos que o necessário para a aprovação federal, demonstrando que o mundo ocidental e livre (americano) resistia à mudanças e direitos iguais para as mulheres.⁸

Ronald Regan, Bush e muitos outros políticos falaram contra os direitos das mulheres e fundamentaram suas campanhas em modelos antifeministas. Pat Robertson, cristão, evangélico e candidato político pelo movimento republicano dos Estados Unidos declarou:⁹

⁸ Veja em Makers: Women Who Make America (Part 1 – 3), Vídeo Documentário no YouTube.

⁹ “The feminist agenda is not about equal rights for women. It is about a socialist, anti-family political movement that encourages women to leave their husbands, kill their children, practice witchcraft, destroy capitalism, and become lesbians.”, 1992, Iowa fundraising letter opposing a state equal-rights amendment. “I know this is painful for the ladies to hear, but if you get married, you have accepted the headship of a man, your husband. Christ is the head of the household and the husband is the head of

A agenda feminista não é sobre direitos iguais para as mulheres. Trata-se de um movimento político socialista e anti-família que encoraja as mulheres a deixar seus maridos, matar seus filhos, praticar feitiçaria, destruir o capitalismo e se tornar lésbicas. (1992, carta de angariação de Iowa que se opõe a uma emenda estadual de direitos iguais.)

E ainda,

Eu sei que isso é doloroso para as senhoras ouvirem, mas se você se casar, você aceitou a liderança de um homem, seu marido. Cristo é o chefe da família e o marido é o chefe da esposa, e assim é, ponto final. (The 700 Club, 8 de janeiro de 1992, tradução nossa).

O início dos movimentos feministas foi marcado por erros e acertos. O que inicialmente envolveu mulheres de classe média lutando por direitos políticos e opções sociais, logo atraiu críticas e muitas outras causas contra as desigualdades forçando a política feminista a expandir os discursos e as agendas para incluir problemáticas de orientação e construção sexual, opressões raciais, lutas de classe e até os direitos dos animais. Uma vez *aberta a “caixa de Pandora”*¹⁰, feministas simplesmente tiveram que olhar em todos os setores das atividades humanas e procurar ocupá-las. De acordo com os sistemas patriarcais o lugar das mulheres era mesmo o lar, a serviço do marido e dos filhos, e seu papel fundamental era reproduzir. Em todas as outras áreas sociais preponderantes o território pertencia aos homens. Isso incluía não só a política, mas as leis, a economia, a construção, a mídia, as artes e os esportes. A mensagem sempre foi que o mundo pertence aos homens e isso incluía o corpo, sexualidade e a fertilidade da mulher – a origem do mundo.

Os anos 1960 aos 1980 trouxeram mudanças sociais drásticas como a disponibilidade e liberação da pílula anticoncepcional e o divórcio. A habilidade de controlar o próprio corpo através da contracepção encorajou as mulheres a explorar a própria sexualidade, trazendo a revolução sexual. A mulher foi atrás das liberdades concedidas aos homens e em busca do prazer. Contudo, uma vez que a mulher engravidava ela perdia a habilidade de controlar seu próprio corpo. O aborto era considerado ilegal e um ato criminoso. E ainda é, na maioria dos países do mundo e no Brasil.

As categorizações e discriminações de etnia, classe social, são diferentes das discriminações de sexo e gênero devido a conexão que existe da

the wife, and that's the way it is, period.” The 700 Club, jan. 8, 1992.

¹⁰ Pandora, considerada a primeira mulher pela mitologia Grega, feita de barro e presenteada por Zeus com Pythos (uma jarra cheia de espíritos maus) que representa o útero pelo qual geraria a humanidade. A mitologia de Pandora é parte da orquestração masculina pela dominação do feminino e dela se apropriou em duplo sentido.

mulher/fêmea com a criação da humanidade, (homens e mulheres) e a presença da fêmea em qualquer categorização ou divisão. A mulher se encontra em todas as relações e categorizações sociais de poder e de acordo com a filosofia feminista, dentro dos modelos patriarcais ela enfrenta uma *negação* e tem sido discriminada como *Outro*. Mary M. Gergen explica:

A sexualidade, seja ela o que for (e o que ela é continua sendo um dos problemas centrais), é um *locus* proeminente da opressão feminina. As feministas têm sido meticulosas em seu esforço de examinar, identificar, expor e redefinir os numerosos pontos de contato entre a ideologia e a prática do patriarcado, de um lado, e hipóteses, práticas e crenças sexuais, de outro. (GERGEN, 1993, p. 37).

2.1.3 Direitos da Mulher no Brasil

Algumas problemáticas dos movimentos feministas que merecem grande atenção incluem as intervenções para eliminar a violência contra a mulher, a diferença salarial entre os gêneros, a restrita inserção feminina na representação política, o assédio sexual e moral, os estereótipos, as discriminações e os preconceitos, promover a necessidade de exames preventivos, cuidados e maior informação sobre a saúde, o acesso a métodos contraceptivos gratuitos, amamentação em lugares públicos, infraestrutura para cuidados com as crianças (para que as mães ou cuidadores possam trabalhar), a participação dos homens nos serviços domésticos, etc. Uma grande parte do movimento feminista luta também pela descriminalização do aborto, entendendo que muitas mulheres perdem a vida, submetendo-se a procedimentos clandestinos executados por pessoas sem formação profissional adequada para realizá-los e que a mulher tem o direito de maestria sobre o próprio corpo.

As manifestações ativistas feministas no Brasil tiveram um caráter diferente dos movimentos das americanas e europeias. As brasileiras não se manifestaram com as mesmas agendas ou ao mesmo tempo que as anglo-saxônicas ou as francesas exercitavam seus ativismos. As manifestações nas ruas ou discursos abertos sobre a sexualidade e o aborto não aconteceram no Brasil. O regime político de ditadura militar que ficou em vigência de 1964 até final dos anos 1980 pode ter distraído um pouco as prioridades de lutas feministas em prol das lutas democráticas e pela anistia política. Além disso, a forte influência das intervenções religiosas no Estado e mentalidade colonialista

ainda vigente podem ter mantido um certo senso de inutilidade de causa.¹¹

No Brasil, o direito ao voto para as mulheres foi oficializado por decreto de lei em 1932, Decreto 21.076, garantindo direitos parciais e voluntário. O Código Eleitoral em 1934, retira as restrições – de ser casada e obter o consentimento do marido – votar continua sendo voluntário para as mulheres, mas um dever dos homens. O direito de voto para as mulheres passou a ser uma função obrigatória apenas em 1946, como era para os homens. O Brasil tem uma tradição de ser governado sem a participação do voto do povo e ser eleito pelo povo não é garantia de poder. Antes que o direito de voto pudesse ser exercido nas urnas de 1938, a constituição foi abolida por Getúlio Vargas, em 1937, mantendo o país em regime de ditadura até 1945. Em 1937, Vargas anunciou a nova Constituição, de inspiração fascista, que suspendia todos os direitos políticos, abolindo os partidos e as organizações civis. O Congresso Nacional foi fechado, assim como as Assembleias Legislativas e as Câmaras Municipais. Me atrevera a sugerir que as medidas tomadas tinham algo a ver com o medo do voto das mulheres?

Uma nova constituição nacional foi instalada em 1947. A eleição de Eurico Dutra em 1946 contou com a participação dos votos de mulheres, mas o mandato de Dutra durou menos de um ano e Getúlio Vargas se reelegeu desta vez por voto direto. Após a era de Getúlio Vargas, que durou aproximadamente de 1930 até 1954 (com a morte de Vargas), eleições diretas para presidente da República ocorreram também em 1956, e 1961. Em 1964 o país sofre o golpe militar e só em 1990 o país realiza novamente a prática de voto direto para presidente.¹²

2.1.4 Estatísticas da Violência no Brasil

- 13 mulheres são assassinadas por dia no Brasil (Fonte: MS/SVS/CGIAE – Sistema de Informações sobre Mortalidade – SIM).
- A cada cinco minutos uma mulher é agredida no Brasil (Mapa da Violência 2012 – Homicídio de Mulheres). A cada 2 horas uma mulher é vítima de homicídio, 372 por mês. (Instituto Avante Brasil – IAB a partir de dados do DataSUS, do Ministério da Saúde – Mapa da violência 2012).

¹¹ Roberta Barros descreve a aliança das mulheres com grupos católicos em prol de lutas pela anistia política e luta pela democracia como tendo sido prioritário durante o período em questão.

¹² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_elei%C3%A7%C3%B5es_presidenciais_no_Brasil#1945
Acesso em: 05/04/18.

- Os homens ganham aproximadamente 30% a mais do que as mulheres com mesmo nível de instrução e idade. (Dados adquiridos através do relatório “Novo século, velhas desigualdades: diferenças salariais de gênero e etnia na América Latina”, escrito pelos economistas do BID Hugo Ñopo, Juan Pablo Atal e Natalia Winder).

2.1.5 *Lei Maria da Penha*

Analisando o ordenamento jurídico atual, a Lei Maria da Penha (11.340/2006) foi uma das grandes vitórias do movimento feminista no Brasil. O nome homenageia a farmacêutica Maria da Penha Maia Fernandes, que ficou paraplégica após anos de violência doméstica, a lei visa punir de forma mais efetiva os homens – normalmente companheiros – agressores no âmbito familiar e doméstico, e contribuiu para a diminuição em 10% sobre os casos de assassinatos contra mulheres, segundo dados do IPEA de 2015. Entre a punição para agressão física, se enquadram violência psicológica, sexual, patrimonial, além de proteção à mulher denunciante.¹³ Em dezembro de 2017, uma comissão de deputados majoritariamente masculina aprova uma Proposta de Emenda à Constituição (PEC)181/2015, para atender os interesses da bancada evangélica, a qual insere na Constituição a proibição do aborto em todos os casos, incluindo gravidez devido a estupros.

2.1.6 *O Mundo É Dos Homens, Graças A Deus*

Excluir a mulher da humanidade e subordiná-la ao masculino tem sido um dos pilares instrumentais de dominação pelo patriarcado. Simone De Beauvoir reflete que este mundo sempre pertenceu aos homens e nenhuma das razões oferecidas como explicação tem sido adequada. Ela sugere que o homem criou Deus como uma figura masculina para que ficasse do lado dele (no plano de dominação masculina). Sendo deus masculino, todo poderoso e assustador, tornou-se seguro que este fosse o criador do homem/macho e uma construção conveniente que a mulher/fêmea tenha sido criada da costela do homem. Esta construção serve, senão, ao homem. Sendo o homem criado à imagem do Ser

¹³ Disponível em: <http://www.politize.com.br/movimento-feminista-historia-no-brasil/> Acesso em: 17/03/18

Supremo, a este foi conferido autonomia e agência, enquanto à mulher, extraída da costela flutuante e supérflua do homem, outorga-lhe submissão e dependência.

A ideologia patriarcal religiosa delega à mulher o dever de auxiliar, parir e agradar, e a torna isenta de autonomia e agência. Esse imaginário contido na mitologia de Adão e Eva prevalece no pensamento coletivo e fundamenta as crenças das três principais religiões originadas de Abraão –religiões abraâmicas - que incluem os judaísmos, cristanismos e islamismos. Existem várias denominações que brotaram de cada uma dessas filosofias, cada denominação com variações de interpretação dos livros centrais a cada uma dessas três matrizes principais: O Torá ou Pentateuco, a Bíblia Sagrada dos Católicos e dos Protestantes, e o Alcorão. Todas as religiões abraâmicas determinaram uma sexualidade masculina para o Ser Supremo. Essas instituições religiosas patriarcais serviram também como forças estatais de conquista e dominação de povos com diversidade de crenças e cultos ditos pagãos. O paganismo é um conceito que visa englobar qualquer outro conjunto cultural que não se enquadra nas culturas religiosas de adoração ao deus único e masculino de Abrão (Jeová) como ser supremo. Muitos grupos culturais ditos pagãos praticavam politeísmos e incluíam cultos a divindades femininas.

As religiões abraâmicas são fundamentadas no monoteísmo e cultos ao Ser Supremo masculino. Dessas, o judaísmo é a mais antiga, sendo que o cristianismo e o islamismo se fundamentaram posteriormente. O cristianismo ganhou forças a partir do fim da perseguição dos cristãos e adoção da religião por Constantino Magno, Imperador Romano. Constantino iniciou a disseminação da religião na Europa ocidental e na região leste, sendo considerado um grande conquistador e comandante militar, que fez seus soldados usar o símbolo da cruz durante as campanhas militares do século IV.¹⁴

Dentro da mitologia das religiões patriarcais a mulher passa a ser um referente do homem. Ela é a mãe, a irmã, a esposa, a amante de algum homem. Com essas qualificações ela é o papel que desempenha - a função. A mulher é vinculada à natureza, elogiada pela sua beleza, bondade, devoção e cuidado. Ela

¹⁴ Disponível em: <https://www.biographyonline.net/military/constantine.html>, acessado em 24/06/18

é uma flor, passageira. Definida à parte dos homens, essa definição se torna sua prisão. A mulher é infantilizada – para ser vista e não ouvida. Cria-se concursos de beleza, onde as jovens desfilam despidas em saltos altos, para serem aceitas ou rejeitadas, julgadas pelo olhar crítico masculino. Ou a vestem com burca, cobrindo todo o seu corpo, invisível ao olhar público. O olhar masculino, a construção social, as perspectivas e valores patriarcais de dominação masculina, passaram instrumentos de análise pelas feministas.

2.2 O que é Arte Feminista?

Segundo Kelly, a arte feminista não pode ser colocada em termos de categorias culturais, tipologias ou mesmo certas formas insulares de análise textual, precisamente porque envolve a avaliação de intervenções políticas, campanhas e compromissos, bem como estratégias artísticas.¹⁵

Em *Feminism and Modernism* (Feminismo e Modernismo), Griselda Pollock discute o contexto político e social do surgimento de novas teorias culturais que possibilitaram o desenvolvimento dos pensamentos e práticas feministas. Durante o final dos anos 1960 e anos 1970, o modernismo sendo o paradigma dominante para a prática artística foi contestado em muitas frentes. Ao mesmo tempo, os levantes políticos e sociais da década de 1960, movimentos estudantis, movimentos da consciência negra, movimentos nacionais de independência e assim por diante produziram uma constelação de novos conceitos, retórica e política, sendo um dos mais importantes o Movimento das Mulheres. O Movimento de Libertação das Mulheres, como era inicialmente conhecido, representou o ressurgimento da luta das mulheres pelo acesso a direitos humanos plenos, e o novo feminismo foi moldado e alimentado pelas muitas forças novas e radicais, tanto políticas quanto culturais do final do século XX.

De acordo com Pollock não existe tal entidade denominada “arte feminista” que possa ser compreendida pelos procedimentos e protocolos padrão da história e crítica da arte modernista. A arte feminista não existe como um movimento homogêneo definido por certas características de estilo, materiais ou

¹⁵ “Feminist art, for instance, cannot be posed in terms of cultural categories, typologies or even certain insular forms of textual analysis, precisely because it entails assessment of political interventions, campaigns and commitments as well as artistic strategies.” KELLY (1981 apud WARK 2006 p. 58)

assuntos típicos. Ela sugere usar “práticas artísticas feministas”, um termo que pode desviar nossa atenção das formas convencionais de consumo de obras de arte como objetos e enfatizar as condições de produção da arte como uma questão de textos, eventos e representações cujos efeitos e significados dependem das condições de recepção: onde, por quem, contexto das convenções e expectativas.

Uma nova compreensão da política da cultura foi um dos legados dos “Novos Movimentos de Esquerda” do final dos anos 50 e início dos anos 60, que foram forçados a desenvolver uma análise mais sofisticada da complexidade e profundidade das formas modernas de controle social nas sociedades avançadas. A questão do consentimento para a manutenção de uma sociedade desigual e exploradora levou a uma reavaliação dos efeitos da publicidade, cinema, televisão, jornalismo, bem como literatura, arte e o sistema educacional. Todo o espectro das práticas sociais produz significado e imagens do mundo para nós, moldando nosso senso de realidade e até mesmo nosso próprio senso de identidade.

É nesse sentido que uma rede entrelaçada de imagens, valores, identidades que saturam nossa vida cotidiana de modo a parecer um senso comum de que os teóricos culturais elaboraram a noção de hegemonia (de Gramsci) como um meio de entender o papel da cultura na reprodução social. Os teóricos também começaram a perceber que as ideologias eram mais do que meros conjuntos de ideias e crenças mantidas mais ou menos conscientemente por certos grupos e classes sociais. A ideologia fala por nós, até mesmo nos fala, nos torna nas imagens e identidades apropriadas à perpetuação de um sistema social racista e sexista radicalmente desigual. (POLLOCK, 1987).

O campo das artes tem sido predominantemente machista e dominado pelos homens e como tal se comportou os movimentos de arte modernistas no final dos anos 1960. O paradigma do artista era inquestionavelmente masculino e a história da arte, tanto do passado como do presente, oferecia um espaço muito pequeno para as mulheres. O mito do artista “gênio”, dos “grandes mestres”, independentes e agentes livres de sua criatividade, à margem da sociedade passa a ser escrutinado. Contudo, toda produção está sujeita às leis do capitalismo e a liberdade mitológica que o artista celebra é condicionada na prática pela economia de mercado. Uma intervenção feminista na arte confronta

inicialmente os discursos dominantes sobre a arte, que são as noções aceitas de arte e artista. Estes envolvem aqueles ideais típicos que circulam popularmente e as inflexões históricas dos termos em qualquer tempo e lugar específicos.

2.2.1 *Práticas Artísticas Feministas*

Em 1968, Robin Morgan e uma tropa de feministas invadiram e interromperam os procedimentos do concurso de beleza *Miss America na Atlantic City*, coroando ovelhas vivas como *Miss America* e lançando alisadores de cabelo, cílios postiços, sutiãs e cintas na “Lixeira Libertadora”. Embora nenhum sutiã estivesse realmente sido queimado, este assalto a um dos símbolos mais claros da diferenciação de gênero incitava a mídia a retratar ativistas feministas como as loucas “queimadoras de sutiã” e descartar a raiva das mulheres como frustração sexual. Sem se deixar intimidar, as feministas norte-americanas do início da década de 1970 intensificaram as lutas para ganhar o controle do corpo e da vida das mulheres, não só através de mudanças na legislação e prática médica, mas também abordando como a dinâmica da hierarquia dos sexos foi desempenhada dentro das estruturas simbólicas e ideológicas da representação cultural.

No início da década de 1970 a consciência feminista começou a espalhar de forma generalizada em todo o mundo da arte, precipitando um confronto com valores estabelecidos cujos efeitos a longo prazo ainda são sentidos hoje. Embora as mulheres artistas, críticas e historiadoras tenham reavaliado e desafiado as suposições subjacentes e não ditas sobre gênero, sexualidade e criatividade de várias maneiras, essa nova consciência feminista encontrou uma das suas manifestações mais distintivas na prática da arte de *performance*. Jane Wark argumenta em seu livro *Radical Gestures. Feminism and Performance Art in North America* (Gestos Radicais. Feminismo e Arte *Performance* na América do Norte) que a *performance* feminista desempenhou um papel decisivo na negociação de uma nova relação entre as artes e a política, trazendo o que o estudioso feminista Janet Wolff chamou de “contestação dos arranjos sociais do gênero” através da intervenção cultural.

Um objetivo comum dessa contestação foi simplesmente obter reconhecimento profissional, uma conquista que anteriormente havia sido negada a todas, exceto a algumas artistas mulheres “excepcionais”. Entrar para o mundo

da arte era uma precondição para se envolver num discurso das preocupações feministas, mas nem todas as mulheres artistas que procuraram o reconhecimento profissional o fizeram baseado em fazer reivindicações feministas pelo seu trabalho. De fato, algumas mulheres na época eram ambivalentes ou até hostis à ideia de que o gênero tem algo a ver com a arte. Nas palavras da artista canadense Charmaine Wheatley, que recentemente conquistou alguma notoriedade para as performances de strip-tease improvisadas nos clubes comerciais de strip-tease:

Fazemos o trabalho a partir de nossas próprias perspectivas e, naturalmente, gênero e contexto cultural afeta a maneira como vemos as coisas, mas fico entediada quando as pessoas começam a falar sobre políticas feministas ao olhar para o meu trabalho. É decepcionante, insultante e sinto como se fosse uma rejeição ou uma falta de vontade para realmente se conectar ou entender as ideias que estou compartilhando com o público.¹⁶

Fica claro que, nem todas as artes de mulheres são arte feminista, nem todas as mulheres se consideram feministas, nem, de fato, fazer arte do ponto de vista feminino resultaria necessariamente na arte feminista. (WARK, 2006, p. 4, tradução nossa).

A arte feminista (prática artística feminista) é, por definição, política. O livro de Wark examina a arte feminista que manifesta a intenção consciente de corrigir os efeitos e as condições do sexismo em nossa cultura. Wark propõe estudar o trabalho daquelas mulheres que usaram a arte performática como prática política, para trazer a conscientização sobre as preocupações feministas para a prática da arte, propondo explicitamente a ideia de que a arte poderia ser uma forma de prática política.

A ideia de que a arte poderia ser política era um conceito radical no final da década de 1960 e na década de 1970 porque o mundo da arte ainda era dominado pela crença de que o propósito da arte era transcender ou fornecer uma alternativa às exigências cruas da luta social e conflitos políticos. Foi um tempo quando o alinhamento crítico entre arte e política que catalisou as vanguardas históricas do início do século XX já não era mais uma moeda corrente (*currency*). Mas, à medida que mulheres começaram a considerar as implicações do axioma feminista de que "o pessoal é político", elas perceberam

¹⁶ Charmaine Wheatley, quoted in Eyland, "Introduction," in Cliff Eyland, ed., Charmaine, 2. Citação de Jayne Wark in: Radical Gestures, p. 4.

que nenhum aspecto da vida, incluindo a arte, está isento da política. Elas começaram a ver a afirmação que “a arte como um campo estético neutro e não corrompido pela política” era um dispositivo ideológico com o qual mantinha o *status quo* dentro e além do mundo da arte. Ao desafiar essas ideias, o feminismo tem desempenhado um papel instrumental que força o mundo da arte contemporânea a adquirir consciência de como suas premissas de autonomia e neutralidade escondem os pressupostos de poder e autoridade.

Em contraste com a generalizada ambivalência expressa sobre essas questões, o surgimento do feminismo no mundo da arte neste momento histórico levou a uma nova compreensão do político e como que o mundo da arte em si já era político. A partir do foco da “esquerda convencional” de classes e massas, o feminismo deslocou o foco para um conceito de política que emerge e se funde com o pessoal. Desta forma, as artistas feministas permitiram o tipo de engajamento direto entre a arte e a política da vida cotidiana que parecia tão assustadora para os seus parceiros do sexo masculino na época.

A inserção do pensamento e da arte feminista no cenário estabelece uma nova iconografia. Lucy Lippard começa a escrever sobre arte feminista nos anos 70 e remarca que as performances das mulheres que exploram os conceitos de relações de poder, risco e vulnerabilidade o fazem sob uma posição social definida por subordinação e desempoderamento real. As questões na época foram diretamente inspiradas por um modelo feminista de conscientização e incluíam questões como: “O que sou? O que eu quero ser?” E propunha que “Eu Posso Ser o Que Quiser, Mas Primeiro Preciso Saber O Que Tenho Sido e O Que Sou”. Essas questões têm sido uma das bases para as performances e narrativas dos programas de arte feminista. De acordo com Lippard, no processo de autoconscientização, examina-se as experiências pessoais para formular a própria política.¹⁷

Algumas artistas escolheram a arte (não o padre ou o analista) como o meio de relacionar suas experiências pessoais, muitas vezes traumáticas, com uma audiência pública. Todas as mulheres tiveram experiências em suas vidas pessoais e próximas com a violência doméstica e pública, sofrimentos e abusos ao redor dos quais a sociedade construiu uma parede impenetrável de silêncio e

¹⁷ *In consciousness-raising, one examines one's personal experiences to formulate one's politics.* (WARK, 2006 pp.3-10)

vergonha. O ato de trazer as narrativas pessoais à vista pública tem sido utilizado por algumas artistas como uma maneira de quebrar o silêncio que envolve e reprime o íntimo e o pessoal tanto na arte quanto na sociedade. O pessoal se tornou político e o muito pessoal se tornou arte.¹⁸

2.2.2 *Convenções Sociais e Representação Feminina*

A arte e história da arte fazem parte das linguagens visuais que são consumidas e reproduzidas, disseminadas no dia-a-dia para observadores e audiências cativas e servem para fomentar diretrizes de comportamento para as instituições de poder. Como linguagem e construção de conhecimento, as artes funcionam duplamente como um arquivo histórico da psique coletiva e um instrumento significativo de transformação social. As imagens são textos, narrativas visuais, como diz o ditado popular – uma imagem vale mais que mil palavras.

A história, escrita pelos homens, assim como as imagens da arte por eles idealizadas, apresentam uma visão falocêntrica e patriarcal da sociedade. As imagens, sejam elas visuais ou auditivas, não são neutras e sustentam uma estrutura de poder masculina atribuindo à mulher um papel secundário e subordinado. Por mais distante que estejamos dos primórdios da concepção ideológica da subjugação feminina, os textos e imagens iconográficos dos “grandes mestres” continuam sendo copiados e reinterpretados nos trabalhos dos aprendizes e novos artistas.

A partir do século XIX, a irrupção de uma presença e falas de mulheres em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, inicia um movimento para fora, que ressoa um sussurro fraco e silencioso para externar o privado e fazê-lo público.

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são o objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. Enclausurá-las seria a melhor solução: em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob um véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo,

¹⁸ Axioma feministas dos anos 1970.

está em perigo, um legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece. O corpo das mulheres não lhes pertence. (PERROT, 1998, pp. 447-448)

O corpo da mulher pertence ao marido, aos filhos, à família, à Igreja, à sociedade, ao Estado. Este pertencer se encontra documentado e legislado pelas forças dominantes ou pelas agendas ocultas (ou não tão ocultas) da sociedade. A dominação do corpo da mulher pelos homens se faz não só pela legislação e proibições, mas também pela cultura subjetiva, as relações de forças desiguais e a violência.

Aos indivíduos do sexo masculino promove-se o desenvolvimento da virilidade, da força física, da atitude de conquista, enquanto aos indivíduos do sexo feminino se valoriza a fragilidade, a dependência e a submissão. Pelas suas diferenças físicas e hormonais, antropológicas, socioculturais, econômicas e legais, os homens facilmente subjagam as mulheres. O processo de civilização faz a mulher recuar sem aboli-la, subsistindo grandes explosões de violência direta e sem dissimulação, sempre pronta a ressurgir, com a tranquila segurança do direito de poder dispor livremente do corpo do Outro, pois a mulher é o Outro, o segundo, o que falta, o vazio, o complemento, a costela.

O público e o privado são esferas de separação entre os sexos geralmente distanciadas do corpo e suas funções cotidianas. As políticas de civilidade determinaram conteúdos diversos para os sexos como uma forma de governar e racionalizar o socialmente aceitável. “Aos homens, o público, cujo centro é a política. Às mulheres, o privado, cujo coração é formado pelo doméstico e a casa.” (PERROT, 1998).

Dentro de argumentos das diferenças biológicas e utilidade social das funções reprodutora materna e doméstica, as mulheres foram excluídas da cidadania política e pública, a não ser como objetos de prazer e recompensa pelos esforços dos homens, os “verdadeiros” dominadores do mundo. As mulheres não estão presentes nos locais de poder: parlamentos, cortes de justiça, bolsa de valores, clérigo religioso, cargos executivos empresariais em geral e demais posições políticas de poder. Através da história, às mulheres foi recusada a palavra, a educação pelo poder, o público e a glória. Conquanto o pensamento é radicalmente dominado pelos homens e no horizonte da história vê-se apenas a dominação masculina.

A partir do século 19 as mulheres começam a ter presença em locais onde até então lhes eram proibidos. Michelle Perrot discorre sobre a presença e ausência das mulheres e suas falas. Segundo ela, subsistem,

[...] no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo “esqueceu” as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. (PERROT, 1998, p.448)

Dentro dos inúmeros movimentos de mulheres e feminismos, fica claro que os discursos ainda passam por modelos competitivos e masculinizados dentro dos quais fomos criadas. Esses modelos competitivos são ditos *edipianos* e reproduzem a necessidade de matar o velho para se estabelecer como o novo.¹⁹

O modelo edipiano tem sido atribuído ao modelo patriarcal por pensadores feministas que desejam criar um modelo de cooperação e inclusão ao invés da competição e destruição *edipianas*. Na arquetipologia da criação de Édipo surge também a questão incestuosa e autodestrutiva onde Édipo copula com a mãe (Jocasta) sem ter consciência de quem ela seja. Quando Édipo descobre que matou o pai e copulou com a mãe ele abandona seu reinado levando sua filha Antígona (mais nova que a mãe). Todos são vítimas da própria inconsciência a qual mantém o círculo vicioso onde todos os personagens são cativos da fórmula circular competitiva e autodestrutiva. É um modelo fractal.²⁰

2.2.3 Dinâmicas Sexuadas Contemporâneas

Roberta Barros, em *elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*, conta sobre sua experiência durante a entrevista com a banca de seleção para o ingresso no doutorado. Segundo ela, cerca de 50 minutos ou mais

¹⁹ Na mitologia grega, Édipo, filho do rei Laio e rainha Jocasta de Tebas, sem saber, mata seu pai e casa com sua mãe. Segundo a lenda, um oráculo preveniu Laio que seu primogênito o mataria. Assim, quando nasce seu primeiro filho, Laio ordena a eliminação do filho, o qual é lançado fora (amarrado numa árvore pelos pés e de cabeça para baixo) mas que é encontrado por Políbis, rei de Corinto que o cria como príncipe. Desconhecendo sua descendência e origem, os acontecimentos de sua vida adulta o levam a matar o pai durante uma briga e posteriormente ganhar a mão de Jocasta após livrar o reino de um monstro destruidor. Anos depois de um próspero reinado, ao descobrir sua verdadeira origem, Édipo arranca seus olhos e foge levando sua filha Antígona e Jocasta se mata enforcada.

²⁰ O fractal é uma curva ou figura geométrica, onde cada uma das formas ou curvas têm o mesmo carácter estatístico ou fórmula matemática que o todo. Os fractais são úteis em estruturas de modelagem (como as formas de erosão dos litorais ou flocos de neve) em que padrões similares se repetem em escalas progressivamente menores e na descrição de fenômenos parcialmente aleatórios ou caóticos, como crescimento de cristais, turbulência fluida e formação de galáxias.

foram dispensados inteiramente na arguição sobre qual seria sua estratégia para garantir o aleitamento do seu bebê, ainda na barriga àquela altura, enquanto estivesse cumprindo os créditos das disciplinas iniciais do curso, e também para enumerar os casos de insucesso de outras colegas mulheres que se propuseram a multiplicarem-se entre a *casa* e a *rua*. Cerca de metade da fala dos seus avaliadores estavam, portanto, impregnada pelo dever de confrontá-la com o imperativo da amamentação. Essa experiência prontificou Roberta a desenvolver um trabalho de *ordenha* performática do próprio leite materno para ofertar ao público, o qual chamou de *Dar de Si*. (BARROS, 2016, p. 10)

Barros descreve a dor que sentiu quando parou de amamentar a filha, na separação de corpos na interrupção da continuidade de contornos entre mãe e filha(o), na ansiedade de não ser capaz de cumprir a sina primordial de saciar, alimentar seu rebento, e na frustração de não conseguir realizar o trabalho proposto quando o leite secou. O trabalho *Dar de Si* foi adiado por mais dois anos pois teve que esperar a oportunidade de performar durante a amamentação do segundo filho. Roberta sentiu os imperativos entre a casa e rua e teve que optar. Roberta se identificou no processo de Mary Kelly, *Post-Partum Document / Documento Pós-Parto*, (1973-1979), que segundo ela inseriu a voz do feminino na arte conceitual. A documentação íntima, pessoal, intensa e cotidiana do trabalho de Mary Kelly tem o propósito de trazer o pessoal para a política da prática artística feminista.

Figura 2

Fonte: Roberta Barros, Dar de Si, Arte Performática, documentação fotográfica.

Roberta aponta para as dificuldades que sentiu em estabelecer um diálogo imediato com manifestações da arte brasileira contemporânea no contexto da crítica feminista e, também, a escassez de apoio bibliográfico produzido ou traduzido no Brasil sobre os feminismos das norte americanas e europeias entre as décadas de 60 e 90, juntamente com a falta de um lugar histórico para o feminismo no Brasil. Ela recorreu às leituras de Heloisa Buarque de Hollanda, Margareth Rago e Cynthia Sarti para contextualizar o feminismo no Brasil. Enquanto as europeias e norte americanas estavam soando seus gritos de independência e libertação dos conceitos de dominação e repressão das instituições masculinas, no Brasil as mulheres se alinharam com a igreja católica e os partidos políticos de esquerda levantando a bandeira da maternidade e dentro de um contexto do regime militar conseguir vitórias como o Movimento pela Anistia política. Segundo Barros, para denunciar e apelar pelo cessar das torturas e assassinatos ocorridos dentro do regime militar as mulheres sacrificaram os temas centrais de debates feministas como direitos pelo próprio corpo, de liberdade sexual, de independência nas decisões reprodutivas, nas questões do direito ao aborto, contracepção e divórcio assim como os direitos de autonomia e representação políticas.

A meu ver, era interessante perceber o quanto as particularidades do contexto brasileiro e a recusa, ou mesmo a impossibilidade de assumir uma postura política explícita contribuíram para desviar as artistas

brasileiras de certas armadilhas, como a fixação na concepção moderna do corpo reificado, a reprodução de interpretações distorcidas das teorias psicanalíticas e a retificação da lógica do olhar masculino que objetifica a mulher na sociedade patriarcal. Nessa medida, minha proposta era investigar como as brasileiras foram capazes de antecipar, já em fins dos anos de 1960, algo que apenas mais tarde se apresentou nos contextos norte-americano e europeu: vias para problematizar a categoria “mulher” e suspeitar de sua coerência e de suas exclusões constitutivas. De tal sorte, conforme argumentei nos capítulos que se seguem, anteciparam também encaminhamentos que podem direcionar hoje saídas para as teorias e práticas feministas diante das amarrações que se impõem na contemporaneidade. (BARROS, 2016, p. 15)

Roberta reconhece que o desconforto das mulheres brasileiras em se identificar com as lutas feministas parece transferir também para o discurso artístico e que as produtoras culturais da década de 1990 bem como na contemporaneidade continuam recusando qualquer forma de autoidentificação direta com as demandas feministas. Barros parece defender um feminismo liberal e se posiciona criticamente contra as práticas feministas mais radicais.

Barros considera que a não participação das mulheres brasileiras nos projetos feministas entre as décadas de 60 a 90 tenha sido uma forma de previsão/antecipação dos “erros” dos argumentos, estratégias e políticas das feministas ocidentais. Errar é uma forma de aprender para crescer e acertar no futuro, de exercitar as capacidades, de desenvolver novos músculos e instrumentos em busca do propósito. Na minha opinião, coletivamente, as mulheres brasileiras “perderam o bonde” dos feminismos dos anos 60 a 90 deixando de exercitar uma consciência feminista de ativismos e consequentemente mantendo a infância das políticas e lutas de sexo/gênero que apenas favorece os modelos patriarcais que ainda estamos inseridas no Brasil.

As lutas e movimentos feministas do último século possibilitaram uma expansão das teorias e pensamentos humanísticos. Cada projeto, cada passo, cada manifestação contribuiu para uma mudança e estamos deixando de pensar de forma binária para alcançar os domínios da complexidade. Os argumentos e críticas dos esforços das mulheres que lutaram para modificar a precariedade da situação social não devem ser vistos como erros ou armadilhas a serem evitados. Errar é necessário. Errar é também permitido, talvez mais aos homens que às mulheres.

Sim, houveram denúncias que as representações feministas que expunham o próprio corpo poderiam ser assimiladas para o deleite do olhar masculino, mas tais denúncias não detiveram a proposta de trabalho de Barros. É

verdade também que questionar o essencialismo ou o construtivismo dos conceitos de mulher e gênero podem evidenciar paradoxo nos argumentos. Neste contexto, Barros desenvolveu seu trabalho em torno das questões essenciais às mulheres/fêmeas, relacionadas como a reprodução, maternidade, amamentação, esposa e a sexualidade feminina. Ela optou pelo papel, identidade e arquétipo feminino, maternal, e de esposa em seu trabalho de performance e de crítica feminista.

Apesar de sofrer as intrusões masculinas patriarcais sobre o seu corpo e privacidade durante a entrevista, Barros se mostrou perita em jogo de cintura, armada de seu sorriso e jeitinho brasileiro, indulgente com os questionamentos dos homens doou 50 minutos para responder às preocupações com a função de mãe e conseguiu convencer a banca de examinadores que sua condição de mãe e esposa não seria um empecilho no desempenho enquanto estudante de doutorado. Confronto direto é muito pouco tolerado nos meios acadêmicos brasileiros, é coisa de feminista americana, mulher que não gosta de homem (ou que esteja muito segura de seus direitos). A maioria das brasileiras se recusam a se identificar com a feiura e perder a boquinha garantida pelo jogo heterossexual da cintura feminina.

Complexidade é o novo conceito no campo de estudo do feminismo. As teorias de construção de gênero e identidade, as teorias *queer*, os pensamentos pós-modernos tornaram difíceis definir o que seja mulher, e como organizar um movimento pela sua independência. Não devemos nos perder na semântica e esquecer que as lacunas sociais existem pelas discriminações sexistas e não vão se resolver sem trabalho e solidariedade. Apesar das condições determinadas pela discriminação e vulnerabilidade de gênero e sexo, os contextos que possibilitaram os movimentos feministas norte-americanos e europeus ainda não foram criados no Brasil. Como nos atrasos dos movimentos de abolição da escravidão, talvez os movimentos feministas de libertação da mulher no Brasil estejam só um pouco atrasados, e por vir. Os princípios, códigos e contexto da Constituição dos EUA são diferentes da Constituição do Brasil. Me surpreenderia ver um captor liberar suas presas sem que haja uma vantagem para tal ou uma desvantagem para continuar o *status quo*.

Os modelos de autoridade que existiram no Brasil e culminaram com o regime militar foram criados dentro de um sistema político violento e punitivo de

modelos patriarcais, fascistas e escravagistas. Qualquer diversidade que não servisse dentro do modelo (vigente) não seria tolerado. O comportamento de algumas mulheres que tomam o partido do opressor de certa forma pode ser equiparado com a síndrome de Estocolmo (*Stockholm*), ou seja, sentimentos de confiança ou afeto sentidos em certos casos de sequestro ou tomada de reféns por uma vítima em relação a um captor. Quando as pessoas são colocadas em uma situação em que elas não têm mais controle sobre seu destino, sentem medo intenso de danos físicos e acreditam que todo o controle está nas mãos de seu atormentador. Uma estratégia de sobrevivência que pode resultar dessa opressão e medo seria a transformação desses sentimentos em uma resposta psicológica que podem incluir simpatia e apoio à situação de seu captor.

O nome da Síndrome foi derivado do incidente de assalto a um banco de Estocolmo, na Suécia, em 1973, onde quatro reféns foram mantidos por seis dias pelos seus captores. Ao longo de sua prisão e ao mesmo tempo em que estavam correndo grande perigo de insulto, lesões e ameaças de vida, cada refém pareceu defender as ações dos ladrões e até pareceu repreender os esforços do governo para resgatá-los. Meses depois de sua provação ter terminado, os reféns continuaram a exibir lealdade aos seus captores até o ponto de se recusar a testemunhar contra eles, além de ajudar os criminosos a angariar fundos para a representação legal. Impressionados, cientistas do comportamento decidiram investigar se a resposta dos reféns era única ou se outros reféns em circunstâncias semelhantes tiveram a mesma ligação de simpatia e de apoio com seus captores. Os pesquisadores determinaram que o comportamento observado era muito comum.

Aparentemente as pessoas podem sucumbir à Síndrome de Estocolmo em circunstâncias onde essas acreditam que o captor pode e vai matá-las; se sentem isoladas de todos, exceto dos captores; creem que é impossível fugir da situação; imaginam que pequenos atos de bondade do captor representam cuidados genuínos e preocupação com o bem-estar do outro. As vítimas da Síndrome de Estocolmo geralmente sofrem de isolamento severo e abuso físico e emocional, como aqueles demonstrados em características de esposas (cônjuges) maltratadas, vítimas de incesto, crianças maltratadas (abusadas), prisioneiros de guerra, vítimas de seitas (*cults*) e vítimas de sequestro ou reféns.

Cada uma dessas circunstâncias pode fazer com que as vítimas respondam de forma compatível e solidária como uma tática para a sobrevivência.²¹

Vivemos numa sociedade que acredita na violência. Quando eu era criança, os adultos ao meu redor acreditavam que era preciso bater nas crianças para educá-las devidamente. As mulheres faziam parte da categoria “criança”. Me lembro de um incidente quando uma mulher fugiu de casa depois de apanhar do marido, mas um dia depois foi trazida de volta pelos policiais. As canções do rádio faziam apologia à Amélia (“que era mulher de verdade”) e à “mulher de malandro”. O pastor da igreja cristã citava versículos da “Bíblia Sagrada” que recomendava aos pais a não economizar o chicote. Até hoje, numa pesquisa rápida pelo *Google* sobre como os cristãos devem disciplinar seus filhos, um dos sites explica:

Como melhor disciplinar os filhos pode ser uma tarefa difícil de aprender, mas é de importância crucial. Alguns afirmam que a disciplina física (castigo corporal) como a palmada seja o único método que a Bíblia apoie. Outros insistem que ‘castigos’ e outras punições que não envolvam a disciplina física são muito mais eficazes. O que diz a Bíblia? A Bíblia ensina que a disciplina física é adequada, benéfica e necessária. Não entenda mal - não estamos de modo algum defendendo o abuso infantil. Uma criança nunca deve ser disciplinada fisicamente a ponto de causar-lhe dano físico. De acordo com a Bíblia, entretanto, a disciplina física, de forma apropriada e controlada, é algo bom e contribui para o bem-estar e correto treinamento da criança. Na verdade, muitas Escrituras promovem a disciplina física. “Não retires a disciplina da criança; pois se a fustigares com a vara, nem por isso morrerá. Tu a fustigarás com a vara, e livrarás a sua alma do inferno” (Provérbios 23:13,14; ver também 13:24; 22:15; 20:30). Há também outros versículos que apoiam a correção física (Provérbios 13:24, 22:15, 20:30). A Bíblia fortemente enfatiza a importância da disciplina; é algo de que todos precisamos para que sejamos pessoas produtivas, e é muito mais fácil se aprendido quando somos mais jovens. Crianças que não recebem disciplina muitas vezes crescem rebeldes, não têm respeito à autoridade e como resultado não estão dispostas a prontamente obedecer e seguir a Deus.²²

As mulheres brasileiras não foram educadas no feminismo e sentimentos negativos contra os feminismos são frequentemente expressados por parentes, conhecidos e nas redes sociais. Enquanto no Brasil a mídia enaltece os modelos de mulher bonita, recatada e do lar, a necessidade de ser feminista e lutar pelos direitos e libertação da mulher ainda é sentida. Me emocionei e inspirei no discurso recente de Ashley Judd que assumia publicamente, *I am a nasty woman*

²¹ Definições parafraseadas e livremente traduzidas do site < <https://www.thoughtco.com/what-is-stockholm-syndrome-973324> > em 20/12/17.

²² <https://www.gotquestions.org/Portugues/disciplinando-filhos.html>.

(Sou uma mulher ruim/feia).²³ Simplesmente porque quebrar o silêncio e falar em público já foi e é motivo para queimarem ou apedrejarem muitas mulheres, as palavras de Judd se declarando uma mulher feia, irreverente e pública é fundamental para modelar o caminho para outras mulheres. Judd havia sido criticada nas redes sociais pela sua aparência e as mulheres a estavam criticando por um padrão de produção de beleza e comportamento. Foram também palavras de Judd²⁴:

A conversa sobre os corpos das mulheres existe em grande parte fora de nós, enquanto também é direcionada (e comercializada) para nós e usada para nos definir e controlar. A conversa sobre as mulheres acontece em todos os lugares, pública e privadamente. Somos descritas e detalhadas, nossos rostos e corpos analisados e separados, nosso valor apurado e atribuído com base na redução da personalidade à simples objetificação física. Nossas vozes, nossa personalidade, nosso potencial e nossas realizações são regularmente minimizados e silenciados. Que as mulheres estão se juntando na desmontagem contínua da minha aparência é saliente. O patriarcado não são os homens. O patriarcado é um sistema em que mulheres e homens participam. Ele privilegia, inter alia, os interesses de meninos e homens sobre a integridade corporal, autonomia e dignidade de meninas e mulheres. É sutil, insidioso e nunca mais perigoso do que quando as mulheres negam veementemente que elas mesmas estão envolvidas nele. Essa obsessão anormal com os rostos e corpos das mulheres se tornou tão normal que nós (eu me incluo às vezes – eu absolutamente me apaixono por isso ainda) internalizamos o patriarcado quase perfeitamente. Às vezes, somos incapazes de nos identificar como nossos próprios agressores denegridores, ou abusar de outras meninas e mulheres. (JUDD, 2012, tradução nossa)

Em *A Penetração do Patriarcado*, Mary McCanney Gergen enfatiza as dificuldades que enfrentamos para reconhecer a natureza contínua dos processos reprimidos de relacionamento dentro dos quais existe nosso ser

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=VNXMOxBbt6g>

²⁴ <https://www.thedailybeast.com/ashley-judd-slaps-media-in-the-face-for-speculation-over-her-puffy-appearance> “The Conversation about women’s bodies exists largely outside of us, while it is also directed at (and marketed to) us, and used to define and control us. The Conversation about women happens everywhere, publicly and privately. We are described and detailed, our faces and bodies analyzed and picked apart, our worth ascertained and ascribed based on the reduction of personhood to simple physical objectification. Our voices, our personhood, our potential, and our accomplishments are regularly minimized and muted. That women are joining in the ongoing disassembling of my appearance is salient. Patriarchy is not men. Patriarchy is a system in which both women and men participate. It privileges, inter alia, the interests of boys and men over the bodily integrity, autonomy, and dignity of girls and women. It is subtle, insidious, and never more dangerous than when women passionately deny that they themselves are engaging in it. This abnormal obsession with women’s faces and bodies has become so normal that we (I include myself at times - I absolutely fall for it still) have internalized patriarchy almost seamlessly. We are unable at times to identify ourselves as our own denigrating abusers, or as abusing other girls and women.” Ashley Judd

(GERGEN, 1993). O indivíduo não é criado numa ilha, mas num contexto social, cultural, político e econômico e todos participam na produção e reprodução de um sistema. Apenas uma interferência de conscientização poderia trazer uma objeção à degradação do papel das mulheres enquanto mãe e dona-de-casa e a sua dependência econômica e exploração dentro deste papel, ou ainda possibilitar a aspiração de outros papéis apenas deliberados por outros gêneros.

“Patriarcado” é uma palavra muito antiga cujo sentido mudou dentro dos argumentos feministas surgidos nos anos 70. Na nova acepção feminista, o patriarcado designa uma formação social (um conjunto de sistemas) em que o poder é dos homens (os homens detêm o poder). Ele é quase sinônimo de “dominação” masculina ou de opressão das mulheres, de “subordinação” ou “sujeição”, ou ainda “condição feminina”. Antes do século XX o patriarcado e os patriarcas tinham um sentido religioso e designavam os dignitários da Igreja, “seguindo o uso dos autores sagrados, para os quais patriarcas são os primeiros chefes de família que viveram, seja antes, seja depois do Dilúvio.” A combinação das palavras gregas *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando) originou “patriarcado”, comportando a noção de autoridade e nenhuma noção de filiação biológica. Não mais que outros termos de Ciências Sociais, os termos “patriarcado”, “gênero” ou “sistema de gênero”, “relações sociais de sexo” ou “relações sociais de gênero”, ou qualquer outro termo empregado em seu lugar não têm definição estrita com a qual todos estejam de acordo. (DELPHY, 2009).

Jayne Wark em seu livro *Radical Gestures. Feminism and Performance Art in North America* (Gestos Radicais. Feminismo e Arte Performática na América do Norte), 2006, analisa o ativismo político de artistas feministas dos anos 70 que utilizam de narrativas e autobiografias em suas expressões artísticas. Wark apresenta alguns dos conceitos teóricos que apoiam a estratégia e inserem a presença da mulher como sujeito autônomo, desafiando a “ordem fálica” que excluiu o gênero feminino. (WARK, 2006).

A ordem fálica significa as estruturas sexistas que contribuem para a perpetuação de uma hierarquia de gênero baseada em sistemas sociais e esquemas ideológicos que sustentam a dominação dos homens sobre as mulheres. Dentro desses esquemas, as mulheres não são omitidas (da história, das artes, e maioria das disciplinas acadêmicas e políticas) por esquecimento ou

mero preconceito e sim como estratégias dos regimes inflexíveis de poder no mundo os quais também incluem ideologias de classe e raça. (POLLOCK, 1987).

As meninas, as privilegiadas o suficiente para obter uma educação formal, frequentam as aulas e estudam nos livros para aprender sobre as histórias dos homens: grandes artistas, grandes heróis, grandes arquitetos, grandes políticos, grandes historiadores e conquistadores; e, com os nomes aprendemos também os valores. No início dos meus estudos, confesso, não sentia excluída e até me sentia parte da raça humana. Não tinha consciência feminista. Meu papel era aprender, e reproduzir o aprendido nos exames. Talvez não houvessem mulheres interessadas nos papéis de poder? Contudo, mal sabia que os espaços das mulheres estavam bem sedimentados nos silêncios da história. O que me ensinaram sobre arte, artistas e história da arte em todos os anos escolares não incluía mulheres, ou questionamentos. Há pouco mais de três anos retornei para o ambiente universitário para concluir uma graduação em artes visuais e notei que quase nada mudou quanto à inclusão das mulheres nos currículos disciplinares da história das artes (na UFU). Mesmo quando a disciplina é ensinada por mulheres, o currículo é predominantemente sobre os homens e estudamos em livros escritos pelos homens.

No ano passado competi por uma vaga no mestrado em artes visuais e falhei completamente numa apresentação performativa que apontava para a omissão sistemática das mulheres no material formativo exigido para o concurso. Apenas estudantes do sexo masculino foram admitidos no programa do mestrado naquele ano (2017). Ao meu ver, a exclusão das mulheres continua sistematizada e qualquer desculpa é inadmissível e insatisfatória.

2.2.4 Mulheres Não Pintam

Como colocar as histórias das mulheres na história? Adicionar as mulheres à história da arte seria o mesmo que produzir a história da arte feminista? Exigir que as mulheres sejam consideradas, não só muda o que é estudado e o que é relevante para investigar, mas desafia politicamente as disciplinas existentes. Apenas recentemente tive acesso aos textos de Linda Nochlin (1971) e Griselda Pollock (1987) que questionam a ausência de grandes mulheres artistas na história das artes. O texto de Nochlin foi traduzido para o

português nos últimos dois anos e o texto de Pollock continua disponível apenas na língua inglesa original. Pollock descreve que a história da arte feminista começou dentro da história da arte através da pergunta *Have there been women artists?* / Havia mulheres artistas?

A pergunta foi inicialmente pensada em termos dos procedimentos e protocolos da história da arte típica – estudos de artistas (monografias), coleções de trabalhos, catálogos, questões de estilo e iconografia, afiliações em movimentos ou grupos de artistas, e questões de qualidade. Logo percebeu-se que este tipo de investigação dentro das categorias da história da arte seria uma camisa de força que traria uma desvantagem em que os estudos de mulheres artistas reproduziriam e assegurariam o status normativo de artistas masculinos e arte masculina cuja superioridade era inquestionável em seu disfarce como Arte e Artista.

O texto de Nochlin causou uma mudança de paradigma. As mulheres não eram artistas historicamente significativas porque não tinham o nicho de gênio inato (o falo), que é a propriedade natural dos homens. Ela escreveu que é necessária uma crítica feminista da disciplina que possa perfurar as limitações ideológicas culturais, para revelar os vieses e inadequações, não apenas em relação à questão das mulheres artistas, mas na formulação das questões cruciais da disciplina como um todo. Assim, a chamada questão da mulher, longe de ter uma sub-questão periférica, pode se tornar um catalisador, um instrumento intelectual potente, sondando os pressupostos mais básicos e “naturais”, fornecendo um paradigma para outros tipos de questionamento interno e fornecendo *links/conexões* com paradigmas estabelecidos por abordagens radicais em outros campos (NOCHLIN, 1973). Essa afirmação se aproxima do que Simone de Beauvoir percebeu ser o problema sem uma justificativa satisfatória, ou seja, que este mundo tem sempre sido o mundo dos homens e que o problema das mulheres tem sempre sido o problema dos homens (*“that this world has always been a man’s world”* e que *“the problem of woman” “has always been a problem of men”*). (THURMAN, 2010).

Somos ensinadas a apreciar a grandeza dos artistas e a qualidade dos objetos de arte sem questionar a predominância masculina. Ao invés de utilizar a narrativa histórica do indivíduo talentoso que cria a partir de sua necessidade peculiar e cuja arte irá para o mundo para ser admirada por amantes das artes e

da beleza, uma nova formulação teórica baseada nas teorias de consumismo da política econômica marxista passa a ser utilizada nas críticas feministas. Uma visão sistêmica permite conceituar a totalidade das forças sociais operantes, cada uma das quais com suas próprias condições de existência e efeitos distintos, ainda que interdependentes.

Marx analisa as relações entre produção, consumo, distribuição e troca, quebrando a separação de cada atividade, para que ele possa compreender cada momento distinto dentro de uma totalidade estruturada e diferenciada. Nessa teoria cada instância é mediada pelos outros momentos sendo que produção tem prioridade à medida que ela desencadeia o movimento de todas as outras atividades. A produção de um objeto gera as condições para seu consumo e vice-versa. A produção não só fornece um material para uma necessidade, mas também fornece uma necessidade para o material. Portanto a produção produz o consumo.

Griselda Pollock explica as bases teóricas e metodológicas que apoiam as novas maneiras de conceituar os debates dentro de uma historiografia marxista pertinente para o paradigma feminista e a produção cultural. As práticas artísticas ou culturais, portanto, produzem materiais que têm impacto na significação social e articulação de significados sobre o mundo, nas negociações de conflitos sociais, e na produção de sujeitos sociais. Nos cursos de artes das universidades americanas o “masculinismo” predominante não é questionado, enquanto cursos de 20 semanas sobre as mulheres na arte (em programas de graduação de 4 anos de duração) levantaram questionamentos externos sobre a possibilidade de ser “muito” feminismo.

Na minha experiência de iniciação científica no ano passado recebi instruções severas para ficar dentro dos domínios da disciplina de artes e não devanear para a sociologia, antropologia, psicanálise ou outras divisões do conhecimento. Minha proposta de estudar as representações da nudez feminina nas artes visuais me levou, porém para questionamentos que iriam além da criação de um banco de dados de imagens de nu feminino criadas pelos artistas masculinos. Muitos questionamentos e apontar para a discriminação contra as mulheres e sua omissão da história da arte foi suficiente para uma identificação e estereótipo de “feminista radical”.

Neste contexto, Pollock define que as intervenções feministas exigem o reconhecimento das relações de poder de gênero, tornando visíveis os mecanismos do poder masculino, as construções sociais da diferença sexual e o papel das representações culturais nessa construção. Passou a ser necessária a articulação de definições de masculinidade e feminilidade em termos de um sistema capitalista- imperialista ou do contexto sociopolítico local, das maneiras determinadas pelo *site* institucional, seus produtores e públicos consumidores.

Outros modelos de análises baseados nos trabalhos do historiador francês Michel Foucault passaram a ser formulados por pensadoras feministas. Segundo Pollock, um recurso particularmente frutífero para os estudos culturais contemporâneos tem sido a “análise do discurso”. Foucault forneceu uma anatomia do que ele chamou de “ciências humanas”. Esse corpo de conhecimento e maneiras de escrever tomou o Homem como objeto e categoria para análise. Foucault introduziu a noção de formações discursivas para lidar com as interconexões sistemáticas entre uma série de declarações relacionadas que definem um campo de conhecimento, suas possibilidades e suas oclusões. Portanto, na agenda de análise não se colocou apenas a história da arte, ou seja, a arte do passado, mas também a “arte histórica”, a formação discursiva que inventou essa entidade para estudá-la. Assim, fica claro que havia arte antes da história a catalogar, mas a arte histórica, ou história da arte como uma disciplina organizada, definiu o que é arte e como falar dela. A história da arte em si passa a ser entendida como uma série de práticas representacionais que ativamente produzem definições de diferenças sexuais e contribui para a configuração presente das políticas sexuais e relações de poder. A história da arte não é apenas indiferente à mulher; é um discurso masculinista, partido à construção social da diferença sexual, onde o individualismo do qual o artista é o principal símbolo é exclusivo de gênero.

As práticas artísticas e textos feministas visam, portanto, interromper a hegemonia de teorias e práticas modernistas para montar uma crítica política sustentada e de longo alcance dos sistemas de representação contemporâneos que têm um efeito superdeterminado na produção social da diferença sexual e sua relacionada hierarquia de gênero. Mas, igualmente importantes, estão descobrindo maneiras de abordar as mulheres como sujeitos e não como disfarçados objetos femininos que servem aos desejos, fantasias e ódio

masculinos. (POLLOCK, 1987).

2.2.5 *Práticas Teóricas e Críticas Feministas*

O objetivo dos movimentos feministas é a transformação de todas as práticas e instituições que perpetuam a subordinação das mulheres. As bases teóricas para as práticas feministas têm sido formuladas através das críticas e reflexões nos trabalhos de pensadores como Marx, Freud, Lacan, Foucault, Derrida, e construídas desde os pensamentos de feministas como Mary Woolstonecraft, Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Hélène Cixous e Judith Butler. Há perspectivas feministas e psicanalíticas que defendem que a linguagem, as normas e as leis são construídas culturalmente e participam na criação de gêneros que se inicia a partir de um estágio ainda muito precoce da vida dos indivíduos. Essas linguagens, normas e leis atuam de maneira a favorecer os indivíduos do sexo masculino e dar às mulheres um status secundário na sociedade.

A expansão da análise de ideologias tem sido de grande utilidade para as práticas feministas. Os discursos pós-colonialistas foram apropriados para representar a noção de colonização cultural a qual afetaria todas as mulheres pelo sentido de haverem sido ocupadas, dominadas, e definidas através das imagens construídas pelo opressor, dominador e colonizador – de corpo e mente. Novas possibilidades de discursos e resistências surgiram a partir da rejeição das definições do que seriam a masculinidade e feminilidade natural, das análises da construção social das subjetividades dos gêneros.

2.2.6 *Mais Mulheres no Curso e Menos nas Paredes dos Museus*

O homem pinta o modelo de mulher e determina as condições de beleza. A Arte é outro domínio cultural masculino. Se pensarmos que a assimetria das políticas sexuais é menor no campo das Artes Visuais no Brasil, como afirmou Tadeu Chiarelli²⁵, podemos olhar as estatísticas para ver que não. Como a obra entra no museu depende muito do sexo do artista. O mercado cultural, artístico e ideológico não é neutro. Ele é machista, patriarcal e a serviço do masculino. Um grupo de artistas feministas chamado *Guerrilla Girls* questiona e avalia a

²⁵ Texto presente na lista de material para o concurso de mestrado IARTE UFU (2016).

presença das mulheres e das representações do corpo nu feminino nas obras no Museu de Arte de São Paulo em 2017. Apesar de um maior número de representação de nus masculinos no Museu de Arte de São Paulo quando comparado com os museus americanos, é mesmo muito ridículo que apenas 6% dos artistas do acervo em exposição fossem mulheres. Talvez o gosto brasileiro, ou dos diretores de museus brasileiros departam da radical maioria da representação do corpo feminino como objeto sexual e passam a incluir uma maior proporção do corpo nu masculino. Seria necessária uma avaliação mais precisa para analisar se há ou não diferenças nas formas de representação dos corpos sexuais nus, uma tarefa para outro estudo.

Figura 3



Fonte: Guerrilla Girls, Pôster, 2017, MASP, São Paulo.

A produção não só fornece um material para uma necessidade, mas também fornece uma necessidade para o material. Portanto, a produção produz o consumo. As práticas artísticas ou culturais, portanto, produzem materiais que têm impacto na significação social e articulação de significados sobre o mundo, nas negociações de conflitos sociais, na produção de sujeitos sociais.

2.2.7 Mais Métodos e Teorias da Arte Feminista

Desde os anos 60 o mundo das artes tem sido radicalmente provocado pela presença de artistas feministas que reivindicam um espaço para sua manifestação, imaginação, denúncia e expressão. As feministas passam a utilizar de várias teorias modernas e pós-modernas para questionar as estruturas do poder e do conhecimento, previamente considerados divinos e verdadeiros. As

teorias materialistas auxiliam na conscientização das desigualdades das políticas sexuais. Os processos de análise do poder de Foucault funcionam como uma base de crítica feminista. Segundo Foucault o poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente. Foucault propõe regras ou cautelas metodológicas mais do que a teoria do poder. Ele pretende explicar o poder sem o rei como sua fonte e natureza. Define-se o poder em Foucault como uma relação assimétrica que institui a autoridade e a obediência, e não como um objeto preexistente em um soberano, que o usa para dominar seus súditos. (FOUCAULT, 1988).

A organização social baseada na construção binária dos corpos pela identificação dos sexos (sexista) é uma prática política comum sob a qual se instalou a superioridade política masculina. Em sua concepção, os espaços do feminino têm sido caracterizados pela sexualidade, reprodução e o doméstico. O diagnóstico dos corpos ocorreria historicamente ao nascimento pela visualização da região genital e primariamente pela constatação da ausência ou presença de um apêndice tegumentar (localizado entre as pernas) denominado pênis (ou pela presença/ausência de dobras denominadas vulva/vagina). Ao nascimento os bebês são vestidos de forma diferente, uma série de intervenções sobre os corpos e espaços sociopolíticos são estabelecidos para garantir uma realidade construída. A visualização e hierarquia das diferenças biológicas da diferenciação genital são progressivamente solidificadas. A política sexual binária e as ideologias de gêneros passam a ser áreas de investigação e estudo pelas feministas a partir das representações culturais.

Embora sexo é determinado pela identificação biológica, gênero não é. Gênero se encontra mais relacionado com a construção social, com os papéis sociais e comportamentais, com as identificações individuais mais subjetivas e complexas. Cor-de-rosa, brinquinho na orelha e bonequinhas para as meninas, azul, preto, shorts e bola de futebol para os meninos. Para as mulheres o doméstico, para os homens o público. Feminino e masculino representam organizações binárias e simbólicas, construídas a partir do diagnóstico biomorfológico e funcional dos corpos. As ideologias de gênero foram instrumentos da construção falocêntrica na sociedade. As artes visuais foram também instrumentos de representação de estereótipos, normalização de

comportamentos, e socialização dos papéis sexuais.

Norma Broude e Mary Garrard, (1992), apresentam 29 artigos da década anterior e que representam uma revisão crítica da história da arte de acordo com as teorias dos pensamentos feministas. Vários princípios foram aplicados às releituras de trabalhos de artistas com o objetivo de promover o rearranjo de valores, categorias e estruturas conceituais do campo da história da arte. Novos instrumentos de análise foram introduzidos nos anos 70 e 80 sob a bandeira de pós-modernismo e utilizados e expandidos pelos discursos feministas. Críticas dos princípios e práticas da história da arte foram influenciadas por escritores pós-estruturalistas (Foucault e Derrida) e teorias de semiótica e psicanalítica. As principais ideias desse período incluem:

- O papel do poder na construção do conhecimento e a identificação do corpo como o local das operações de poder: Michel Foucault.
- A história e a cultura não são realidades fixas e imutáveis, mas textos, instáveis e sujeitos a uma infinita variedade de leituras; e nossa compreensão de realidade é mediada pela linguagem, sendo esta polivalente: Jacques Derrida.
- Até o inconsciente é moldado pela linguagem: Jacques Lacan.

Figura 4



Fonte: Fotografia de Brassai, 1944, em Paris durante ocupação Nazista, com Pablo Picasso, Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Jacques Lacan, Cécile Éluard, Pierre Reverdy, Louise Leiris, Zanie Aubier, Valentine Hugo.

As teorias modernas desabrocharam em textos e imagens, como sementes potentes e produtoras de novas ideias. Existe um contexto social para

o desabrochar de novas ideias, os agentes de mudança de uma era possuem certo capital intelectual, social e político que permite e alimenta o desenvolvimento de princípios e valores intelectuais. A fotografia acima me fez pensar que os artistas, críticos, pensadores e historiadores que influenciaram o mundo moderno formavam também uma rede ou círculo de relacionamentos que possibilitava mútua assistência e inspiração. Pensadoras feministas, psicanalistas modernos, escritores existencialistas, artistas modernos, figuras potentes de transformação social.

Dentro da teoria semiótica contemporânea os trabalhos de arte não têm um significado fixo, mas uma multiplicidade de significados, dependendo das audiências/receptores e não existe hierarquia ou prioridade entre os vários significados. Em arte, os conceitos de qualidade, gênio artístico e o cânone de grandes artistas e arte passam a ser questionáveis dentro do pensamento moderno. Descobrir a história das mulheres e da arte é, em parte, explicar a forma como a história da arte é escrita. Para expor valores subjacentes, seus pressupostos, seus silêncios e seus preconceitos é também entender que a forma como as mulheres artistas são gravadas é crucial para a definição de arte e artista em nossa sociedade.

Em *Feminism and Art History* (Feminismo e História da Arte), 1982, Norma Broude e Mary Garrard argumentam que re-experienciar a arte sob uma perspectiva feminista significa, em muitos casos, divorciá-la da torre de marfim de valores puros, estéticos e universais e vê-la não como um refletor passivo da história social, mas como uma ferramenta que pode ser e tem sido usada em todo período histórico como uma poderosa força social. A arte, através de suas imagens, associações e status cultural funcionou como um instrumento de socialização do papel sexual, ajudando a criar e reforçar normas de comportamento social para as mulheres em um mundo patriarcal.

As metodologias estruturalistas e pós-estruturalistas de análises de poder e reconhecimento da linguagem como uma força aprisionadora que reforça opressão sexual foram inspiração e suporte para feministas como Hélène Cixous, Julia Kristeva, e Luce Irigaray, críticas feministas precedidas por Simone de Beauvoir.

Marxismo, estruturalismo, semiótica, teoria psicanalítica e teoria de filme auxiliaram algumas feministas a analisar arte e história da arte como formas de

“produção cultural” designada para o “consumo”. Historiadoras feministas analisaram o papel que cultura e convenções de representação visual têm no estabelecimento e manutenção do status secundário da mulher na sociedade patriarcal. Elas consideram os trabalhos individuais como “textos”, formados por práticas culturais, que criam e reforçam noções de diferenças de gênero e subjetividade. Para resistir as hierarquias de gênero da cultura dominante elas evitam as narrativas totalizadoras e questionam os significados fixos e estruturas universais de valores e percepções.

Contudo, muitos estudiosos criticam e argumentam contra o abraço acrítico dos modelos pós-modernistas os quais incluem teorias como a morte do autor como agente subjetivo, o posicionamento que nenhum padrão qualitativo na arte é legítimo e a declaração da morte da ideia de cânones. As ideias acima foram outrora utilizadas como instrumentos para discriminar contra as mulheres e minorias e evitar que se tornassem grandes artistas, mas assim que esses grupos conquistam e reivindicam direitos à educação e status como sujeito, a negação dos valores passa a ser usado como outro instrumento de discriminação por aqueles que estão no poder. Estes estudiosos apontam que essas reivindicações e necessidades do pensamento pós-modernista são criadas por um círculo constituído por homens brancos e privilegiados do oeste industrializado. Nesta perspectiva, um cínico poderia observar que o pós-modernismo declarou a ideia de cânones obsoleta, a fim de evitar abrir o espaço existente para as mulheres e minorias. Pós-modernismo, segundo Craig Owens, pode ser outra invenção masculina projetada para excluir as mulheres.

Os anos 80 foi marcado por uma paródia de auto criticismo feminista, semelhante ao pensamento masculinista, eternamente preso em oposições binárias – modernismo versus pós-modernismo, essencialismo versus construtivismo, teoria versus prática – pares de extremos que continuamente enquadravam e reestruturavam a realidade, mas sem oferecer um novo paradigma para redefini-la. Uma oposição binária desse tipo foi postulada entre o construtivismo, a tese de que a mulher/fêmea/feminina é uma construção social e o essencialismo, a posição de que existe tal coisa como uma essência feminina (fêmea) biologicamente fundamentada. Com razão, os opositores do essencialismo resistem a uma definição que seja limitada pela anatomia, uma vez que, historicamente, o corpo feminino (fêmea) tem sido definido e desvalorizado

pelos homens e consignado por eles para uma ordem inferior de ser. E as ante essencialistas insistem com razão na reivindicação igual das mulheres ao domínio da mente e do espírito.

Mas se o essencialismo é errado porque define as mulheres pelos seus corpos, o construtivismo certamente não é melhor por defini-las pelas suas mentes, às custas de negar seus corpos. A rejeição categórica por algumas feministas de todas e quaisquer noções de uma feminilidade essencial reconfigura a antiga separação masculinista da mente e do corpo (juntamente com a essência e a existência, a forma e a matéria), uma separação que deve ser totalmente alheia ao pensamento feminista e, a qual, a mesma, tem sido questionada por cientistas cognitivos. A preocupação com uma heresia essencialista delega aos homens o poder de definir a natureza dos corpos das mulheres (fêmeas) e deixa de desafiar a hierarquia de valores que faz a posição feminina inferior e continua a privilegiar o “masculino” socialmente construído, sem oferecer alternativas.

A tarefa seria desafiar a hierarquia de valores que faz que “feminino/fêmea/mulher” seja uma posição inferior, como definido pelo idealismo patriarcal, através do engajamento dos discursos patriarcais que produziram essas definições, e redefinir ‘mulher’ através das experiências das mulheres. O resultado desejado seria reintegrar as partes do social e natural ao todo, que seria um humano de qualquer sexo. Esse conceito tem sido desprezado de forma dualista pela divisão de mente/corpo, pensamento masculinista – a estratégia patriarcal que literalmente conquistou dividindo. (GARRARD, 1992).

Os tempos modernos permitiram que mulheres como eu recebessem uma educação formal. Contudo, receber uma educação e graduar nos cursos superiores considerados masculinos (como a medicina) não me garantiria o mesmo sucesso e oportunidades dos colegas homens. Na minha experiência, alguns professores se recusavam ou opunham o investimento para formar mulheres médicas e esses não se importavam em esconder suas opiniões. Quando concluí a residência médica o diretor do programa anunciou oportunidades de trabalho em hospitais diferenciados que excluía as candidatas mulheres. Tendo recebido uma proposta de trabalho no Hospital de Clínicas da UFU em 1987, fui posteriormente rejeitada após uma reunião de assinatura de contrato por estar grávida. Grávida, vulnerável e sem emprego.

À medida que meu entendimento da política sexual expandia passei a me tornar mais sensível para a identificação da exclusão sexual da mulher dentro dos conceitos de “humano” ou “homem”. O ser individual se perde no conceito abstrato de sociedade. No prólogo da tradução para a língua portuguesa de *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir lê-se:

Entendendo o eterno feminino como um homólogo da alma negra, epítetos que representam o desejo da casta dominadora de manter em “seu lugar”, isto é, no lugar de vassalagem que escolheu para eles, mulher e negro, Simone de Beauvoir, despojada de qualquer preconceito, elaborou um dos mais lúcidos e interessantes estudos sobre a condição feminina. Para ela a opressão se expressa nos elogios às virtudes do bom negro, de alma inconsciente, infantil e alegre, do negro resignado, como na louvação da mulher realmente mulher, isto é, frívola, pueril, irresponsável, submetida ao homem. Todavia, não esquece Simone de Beauvoir que a mulher é escrava de sua própria situação: não tem passado, não tem história, nem religião própria. Um negro fanático pode desejar uma humanidade totalmente negra, destruindo o resto com uma explosão atômica. Mas a mulher mesmo em sonho não pode exterminar os homens. O laço que a une a seus opressores não é comparável a nenhum outro. A divisão dos sexos é, com efeito, um dado biológico e não um momento da história humana.” (TRADUTOR, 1970)

Na epígrafe do livro, Simone de Beauvoir cita Pitágoras e Poulan de la Barre:

Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher. Pitágoras

Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, a um tempo, juiz e parte. Poulain de la Barre

3. Eva e Representação Cultural

3.1 O Papel das Religiões Patriarcais (dos Homens)

“No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” João 1:1. Algumas traduções para o português utilizam “Palavra”, ao invés de “Verbo”. Verificamos aqui que o gênero da língua pode também ser preferencial para garantir a sexuação masculina da Divindade Suprema. A Divindade Suprema teria um gênero feminino com a outra tradução: “No princípio era a Palavra, e a Palavra estava com Deus, e a Palavra era Deus.” João 1:1. Talvez no princípio era Deus e a Palavra, ou talvez no princípio era Deusa e o Verbo. Na Bíblia, mesmo que não haja confirmação histórica da existência dos personagens, João admite a participação linguística na criação de deus.

Nossos pais e antepassados foram ensinados a acreditar nos textos sagrados e na divindade das palavras das escrituras e assim também nos

ensinaram. As instituições religiosas, seitas/cultos, escolas e instituições associadas se organizaram de maneira a proibir os questionamentos e dissidências, colocando proibições e punições severas para os desertores, incrédulos ou infiéis. Apesar da educação e da ciência modernas, as religiões do passado e suas mitologias (especialmente as escrituras do Velho Testamento que falam de tempos milhões de anos antes do nascimento do Cristo) ainda são influências dominadoras nas crenças, comportamentos e padrões sociais. Para compreender melhor como e por que o homem ganhou a imagem daquele que realiza os atos e os atos mais importantes, e, posteriormente, assegura que este era o estado *natural* das relações entre homem e mulher, devemos recorrer à mitologia da criação de Adão e Eva.

Geralmente ouvimos a história da Eva caída quando ainda somos crianças e impressionáveis e aprendemos que foi o ato de comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal que causou a perda do Paraíso e a expulsão de Adão e Eva e, portanto, de toda a humanidade. Nos fazem entender que como consequência desse ato, Deus decretou que a mulher deve submeter-se à dominância do homem o qual foi divinamente presenteado com o direito de reger sobre a mulher e todos os animais da terra, daquele momento até os dias de hoje. Também para a mulher houve a promessa de dor e negação do prazer. Somos enganadas e manipuladas desde que nascemos e o deus masculino de Abraão, Jeová, é um deus vingativo, de massacres violentos, incestuoso e misógino.

Prazer não é luxúria, mas uma profunda necessidade psicológica. Prazer no sentido mais amplo do termo é o concomitante metafísico da vida, a recompensa e consequência da ação bem-sucedida - assim como a dor é a insígnia de falha, destruição e morte. O estado de prazer dá às pessoas uma experiência direta de eficácia própria, competência para lidar com os fatos da realidade, para atingir os seus valores, para viver. Implicitamente contida na experiência de prazer é o sentimento que eu estou no controle da minha existência – assim como contida implicitamente na experiência da dor é o sentimento que eu sou impotente. Assim, permitir a experiência do prazer em sua própria pessoa, o sentido que a vida é um valor e que ela é valorosa, o prazer

serve como o combustível emocional da existência da pessoa.²⁶

Mary R. Lefkowitz discute misoginia no contexto das representações da mulher na mitologia Grega. A mitologia Grega criou Pandora para trazer problemas para Prometheus e os homens do futuro. Zeus enfuriado com Prometheus por ter roubado fogo para o homem, ordenou a *Hephaestus* a misturar terra e água e criar um ser humano de aparência adorável como as deusas imortais; ordenou Atena a ensiná-la trabalhos manuais; e Afrodite derrama *sex appeal* sobre sua cabeça e desejos e cuidados cruéis (poder de parecer boa, mas que pensa e traz o mal). Hermes lhe concede uma mente de cadela (sem vergonha, amoral, sem julgamento) e uma natureza de ladrão (mentiras e palavras astutas). As Graças e Persuasão lhe dão joias e as Estações uma coroa de flores, e Atena a veste; então Hermes lhe dá o nome de “Pandora” porque todos os deuses lhe deram presentes.

Aristóteles, sem oferecer qualquer explicação, diz em ‘Política’ que ‘o macho é superior e a fêmea inferior, o macho rege e a fêmea sujeita’. Foucault nos diz em ‘A História da Sexualidade’ que os gregos não eram interessados em sexo, mas o que os homens gregos pensavam sobre as mulheres poderia ser visto nas representações das paixões dos dramas épicos. Para Lefkowitz a literatura grega se preocupava com os efeitos da paixão sobre a razão, julgamento e ação. Tanto o homem quanto a mulher podem ser vítimas da paixão, mas as mulheres eram retratadas como sendo mais susceptíveis aos efeitos da paixão que os homens. Parece haver uma preocupação com doenças transmissíveis pelo sexo, com a fidelidade, castidade e dedicação aos trabalhos domésticos. Contudo, segundo Lefkowitz, foram os primeiros cristãos que se tornaram mais obcecados com os perigos da sexualidade das mulheres, daí derivando o medo do corpo das mulheres, mais que de suas mentes. Foram os cristãos, e não os gregos ou os romanos que começaram a cultuar, a partir do século III d.C., uma divindade feminina que era tanto mãe quanto virgem, em oposição à Eva do Velho Testamento, a qual era a representação do mal. Para os cristãos, apenas Maria, mãe de Jesus, foi capaz de se unir com seu filho no céu por ter se livrado da impureza da sexualidade, e ainda assim ser mãe – a única

²⁶ Nathaniel Branden. The Psychology of Pleasure. In Ayn Rand. The Virtue of Selfishness: A new concept of egoism. The New American Library of World Literature Inc. 1964.

maneira que a mulher comum que cedeu à sua sexualidade poderia se redimir – de acordo com a doutrina de I Timóteo. (LEFKOWITZ, 1986).

O Novo Testamento supostamente estabelece uma nova ordem religiosa com novos códigos baseados no amor a Deus e ao próximo, a partir dos ensinamentos de Jesus, filho de Maria, descendente de Abraão. Maria era ainda solteira e desta maneira a genealogia de Jesus é puramente matrilinear. Maria, segundo a Bíblia dos cristãos, teria concebido por inspiração do divino espírito santo, sem a participação do sexo do homem, gerando uma criança com poderes sobrenaturais, capaz de transformar água em vinho, fazer milagres de cura e morrer para se tornar o salvador da terra. Nessa mitologia Maria teria mantido sua virgindade até o nascimento da criança. Maria, possivelmente uma menina entre 12 e 15 anos de idade havia sido prometida em casamento a José, homem já casado e com filhos e de idade avançada. Maria morava no templo devido à promessa que sua mãe teria feito pelo milagre de conceber tardiamente. Naquele tempo e cultura a gravidez de Maria teria sido punível com morte por apedrejamento - por ter engravidado fora do leito conjugal. Para proteger Maria e o filho que esperava, José reúne toda sua casa e se muda com Maria para terras onde não eram conhecidos. A religião judaica e a maometana não aceitam a ideia de Jesus como o filho de Deus encarnado, mas ainda aguardam o Messias.²⁷

Não se deve deixar enganar que a nova filosofia de amor do Cristo modifica os aspectos sanguinolentos, vingativos, punitivos, racistas e misóginos os quais se associam com as instituições religiosas patriarcais. Muitos frequentadores de igrejas demonstram intolerância contra tudo que não é normalizado dentro de seus códigos de comportamento e as religiões continuam a exercer controle sobre o corpo feminino. O mito judeu-cristão da queda e da expulsão de Eva do paraíso, é só o começo das narrativas de formação da supressão da mulher.

A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão. E não permito que a mulher ensine, nem que exerça autoridade sobre o marido; esteja, porém, em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão não foi iludido, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão. Todavia, será preservada através de sua missão de mãe, se elas permanecerem em fé e amor e santificação, com bom senso. (I

²⁷ Maria de Nazaré. Fernando Savaglia (editor de texto), Editora Parma, Aloha Publisher. ISBN: 978-85-62813-01-6. P. 07-39

Timóteo 2:11-15).

O livro de Timóteo refere-se à mulher como não essencial, a subjuga e lhe nega o conhecimento e fala. Poderíamos dizer que o código moral da mitologia bíblica do Novo Testamento é misógino e que esse código se reproduziu nas instituições religiosas patriarcais ou que, as instituições religiosas patriarcais construíram seus códigos num modelo de subjugação da mulher.²⁸ As religiões abraâmicas asseguram de maneira determinística a crença na superioridade e domínio do homem. Os judeus, em suas orações matinais agradecem: “Bendito seja o Senhor nosso Deus, e o Senhor de todos os mundos que não me fez uma mulher”. Suas esposas, resignadas em suas condições de cúmplices, respondem: “Bendito seja o Senhor por me criar de acordo com sua vontade”. Platão agradecia aos deuses primeiramente por ter nascido livre e não um escravo e a seguir por não ter nascido mulher. Textos islâmicos descrevem um paraíso sensual onde as mulheres são recompensa, e cada homem fiel receberá várias virgens, eternamente jovens com grande apetite sexual, pele clara e seios voluptuosos que nunca caem, para o deleite dele, cuja ereção nunca termina. Os cristãos asseguram para os homens o direito de ser o cabeça da mulher e do lar e para as mulheres o dever de submeter-se em silêncio.

As mulheres aprendem o “seu lugar” através de práticas históricas violentas como apedrejamento, tortura, enforcamento ou queima nas fogueiras das caças às bruxas, decapitação, venda ou expulsão para casas de prostituição e, ainda nas atuais práticas de estupro, prostituição e exploração sexual, e constantes ataques morais. As mitologias de Eva e Pandora participam da perpetuação da mulher num lugar oprimido e ‘vilanizado’. A mitologia de Maria cria uma possibilidade de resgate impossível, nos quais a mulher deve ser mãe-casta – virgem - negando-lhe a sexualidade, o prazer. Casas políticas e religiosas foram construídas pelos homens e para os homens que segregam as mulheres para espaços de menor valor e poder para que possam dominá-las.

3.2 Lugar de Mulher

²⁸ O Bispo C.L. Meyers na sua declaração de oposição da ordenação da mulher disse que o sacerdócio Episcopal é uma “concepção masculina” e que um sacerdote é um “símbolo de Deus”. “Nas imagens de ambos o Antigo e Novo Testamento Deus é representado no imaginário masculino, “Cristo é a fonte do Sacerdócio. A sexualidade de Cristo não é um acidente nem é sua masculinidade incidental. Esta é a escolha divina”. San Francisco Chronicle, 25 de outubro de 1971. In *When God was a Woman*.

A participação dos espaços históricos e socioculturais dos indivíduos foi determinada pelo sexo. Aquilo que fazemos (estória) e o relato que fazemos disso (história) podem ser vistos sob lentes de políticas de gênero e têm sido sublinhados na epistemologia contemporânea de Michel Foucault a Paul Ricoeur. Devido às mudanças linguísticas recentes os termos *estória* e *história* passaram a ser utilizados de forma intercambiável no Brasil, como na língua francesa. Como em outras dimensões socioculturais e antropológicas, a história passou a ser sexuada.

Como esse relato tem sido ordinariamente escrito no masculino, a expressão “história das mulheres” é a mais frequentemente utilizada para designar essa iniciativa que, no entanto, se pretende relacional desde o início, recusando toda separação, em benefício de uma leitura geral muito mais ambiciosa. A noção norte-americana de *gender* (gênero), surgida desde o fim dos anos 60 em Antropologia, se difundiu na História uma dezena de anos mais tarde. O termo se impôs pouco a pouco na França, não sem dificuldade, ligada sobretudo a razões de vocabulário. A partir de então, passou a ser empregado de maneira relativamente corrente, pelo menos nos meios científicos. Por oposição ao sexo biológico, o gênero designa as relações dos sexos construídas pela cultura e pela História. Ele designa a “diferença dos sexos” em sua historicidade, expressão que, aliás, as filósofas (Françoise Collin, Geneviève Fraisse, Michele Le Doeuff etc.) tendem a preferir tanto a “relações sociais de sexos” como a “gênero”. [...] O relato histórico é olhar, escritura, artefato, não artifício, certamente, mas escolha intimamente ligada ao presente do escritor. O esquecimento de que as mulheres têm sido objeto não é uma simples perda de memória acidental e contingente, mas o resultado de uma exclusão consecutiva à própria definição de História, gesto público dos poderes, dos eventos e das guerras. Excluídas da cena pública pelas funções ditadas pela “natureza” e pela vontade dos deuses/de Deus, as mulheres não podiam aparecer nela a não ser como figurantes mudas, penetrando por arrombamento ou a título de exceção – as mulheres “excepcionais”, heroicas, santas ou escandalosas – relegando à sombra a massa das outras mulheres. Na Antiguidade greco-romana como na Idade Média cristã, o silêncio da História sobre as mulheres é impressionante. “Mulheres: que sabemos sobre elas?”, interroga-se Georges Duby na conclusão de um de seus livros (1991), em que, entre nobres e clérigos, indaga o destino delas.” (PERROT, 2009, p.111-116.)

(Em 11/08/2016 escrevi no meu diário): *The world we live in is a construct, a human creation*. O mundo que vivemos é uma construção e criação humana. Esta frase, aparentemente simples e lógica, foi, porém, revolucionária, comparada com os ensinamentos criacionistas, onde tudo se explica pela vontade de deuses. “Se Deus quiser” e “graças a Deus” são algumas frases do cotidiano que isentam as pessoas das consequências e responsabilidade das escolhas, decisões e ações. Eu cresci ouvindo frases assim, e repetindo as mesmas preces, pedindo mudanças. Uma construção de mundo humana e uma

criação do mundo divina se confundem. A distinção das pessoas pela discriminação de sexos ao nascimento passa a determinar um universo de diferenças socialmente construídas.

A categorização sexual dos seres humanos se tornou problemática. Através do corpo da mulher nascem os humanos de ambos os sexos, mas ao invés dessa capacidade (de gerar a vida) promover a prominência da mulher e sua influência no *status* social, o oposto se estabeleceu através dos sistemas e instituições patriarcais. O feminino e masculino identificados ao nascimento pela visualização anatômica da genitália passa a ser determinística na construção de gêneros e papéis sociais. Portanto, a produção de homem e mulher no contexto de sexo e gênero passa a ser um instrumento de organização social e política. Nunca consegui aceitar o lugar assinalado para o meu sexo nessa discriminação.

Na minha percepção, a diferenciação anatômica do meu sexo não implicaria uma limitação funcional como indivíduo, apesar das mensagens do contexto social. No processo de formação da linguagem e no aprendizado formal da palavra, passaria a incluir a mulher onde lia “homem”. Não foi assim que nos ensinaram? Essa inclusão seria necessária porque nos textos, a palavra “homem” e “humanidade” seriam sinônimos, ou pareceriam estar mais diretamente relacionadas do que “mulher” e humanidade, apesar da associação biológica mais lógica da última. Então passaria a sentir-me mulher e homem, não-mulher e não-homem nos conceitos da linguagem. Quando menina, comparativamente com outras crianças, sentiria me tão competente quanto os meninos da minha faixa etária, tanto do ponto de vista físico quanto intelectual. As diferenças biológicas seriam mais determinantes no corpo com a chegada da puberdade. A puberdade traz diferenciações anatômicas e fisiológicas importantes. As transformações hormonais estão relacionadas com maior força física e vigor para os meninos enquanto as meninas passam a experienciar atenções predatórias dos avanços sexuais objetificantes do olhar, palavras e ações dos homens.

A percepção da sobrevalorização da diferenciação biológica e a hierarquização do corpo na organização social que favorece o masculino teria sido um processo experiencial doloroso e progressivo. Revoltas e conflitos persistiriam na minha memória, das modificações nos relacionamentos familiar e social que

determinam os limites e condições devido às transformações sexuais secundárias. Continuaria, porém fazendo tudo que os colegas faziam, mesmo quando sangrava. Acreditava que as diferenças biológicas não deveriam determinar as diferenças políticas e sociais que justificariam o *estado* menor da mulher.

A condição de “mulher” é condição construída. Tal construção foi significado de exclusão da humanidade e, um dia alguns homens com fortes convicções democráticas sentiram a necessidade de defender a mulher nesse sentido. A partir do século XVIII, Diderot, entre outros, esforça-se por demonstrar que a mulher é, como o homem, um ser humano. Um pouco mais tarde, Stuart Mill defende-a com ardor. No século XIX a mulher começa a participar do trabalho produtor e as reivindicações feministas baseadas nos fundamentos econômicos encontram adversários mais agressivos. Tais adversários, insistiam na inferioridade da mulher, chamando-as de nomes indignos e massacrantes. A fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental, etc. Quando muito, consentia-se em conceder ao ‘outro’ sexo “a igualdade dentro da diferença”. Essa fórmula, que fez fortuna, é muito significativa: é exatamente a que utilizaram em relação aos negros dos EUA (e outros países), outros grupos marginalizados por casta ou classe social e serviu para introduzir as mais extremas discriminações. (BEAUVOIR, 1970).

A situação das mulheres e dos negros tem muita similaridade nas formas que as classes dominadoras estabelecem seu paternalismo e tentam mantê-los “em seu lugar” através de suas definições e elogios à “mulher verdadeira”, isto é, frívola, pueril, irresponsável, submetida ao homem, e ao “bom negro”, de alma inconsciente, infantil e alegre. A emancipação da mulher é vista por grupos conservadores como um perigo que a ameaça a moral e os interesses. Além disso, talvez mais importante, os homens se sentem ameaçados e competem com a mulher pelos seus direitos sobre o mundo e necessidade de se sentirem superiores. Assim, o mais medíocre dos homens julga-se um semideus diante das mulheres.

3.3 Representação do Corpo da Mulher na Cultura Visual

As práticas artísticas são uma forma de presenciar, um testemunho de sobrevivência, uma promessa de projeção imaginativa, bem como o compromisso com a avaliação honesta, com histórias que devem ser ditas. A figura da mulher é frequentemente representada nua, passiva, jovem e bela enquanto os homens são representados vestidos, ativos, heroicos, conquistadores e dominadores do mundo. No nível macro os homens se posicionaram como os donos do mundo e a mulher foi colocada como parte de seu patrimônio, recompensa erótica do herói vitorioso. As imagens visuais são instrumentos de criação e manutenção de cultura e, portanto, foram usadas como objetos do arsenal político patriarcal (às mulheres o silêncio, pois lhes foram negadas a educação, a voz e seu lugar na história é a ausência).

As imagens são objetos de consumo e constituem linguagens que favorecem conceitos e ideias. A imposição e domínios e influências São feitas com o auxílio das comunicações e representações de sinais e símbolos visuais. Objetos culturais são destruídos em favor da construção de outros poderes. Destruir e apagar todos os sinais visuais e objetos culturais dos povos 'conquistados' têm sido estratégias de guerra desde tempos ancestrais.

Historicamente os Poderosos (Estado, Igreja, grandes burgueses) foram os patrocinadores da arte e certamente eles influenciavam o que fosse construído, preservado, documentado e distribuído. Nas representações de artistas a hegemonia e discurso patriarcal é evidente.

Adão e Eva são frequentemente representados nus e as mensagens implícitas dessa nudez de Eva trazem mensagens implícitas de uma mulher fraca, pecadora, vil e desprovida de poder. Independentemente de fé ou convicção religiosa, a história de Adão e Eva e essa mitologia da criação é conhecida pela maioria das pessoas. As diferenças sexuais biológicas tornaram homens e mulheres anatomicamente distintos, mas as desigualdades de gênero são justificadas e explicadas pelos códigos de valores, ideologias sociais, teológicas, culturais, mitológicas e políticas de construções de biopolítica. Através da criação de conceitos e códigos de dominação masculina os gêneros foram definidos sendo negada a autonomia e soberania da mulher.

A linguagem da história da arte nem sequer reconhecia as mulheres para que pudesse negá-las. Em vez disso, ela presumia que as mulheres simplesmente não precisavam ser consideradas. Um grande artista era um "velho mestre", e uma grande obra de arte era uma "obra-prima". Dentro dessa estrutura avaliatória, o "gênio", seja lá o que for,

torna-se uma reserva exclusivamente masculina. Realizar um simples ato de inversão e pensar em artistas consumadas como “velhas mestras” era revelar a total dominação masculina neste campo. Ela era tão difusa que parecia natural. A fim de combater isto, a dominação masculina tinha que ser explicada como resultante de fatores sociais. A luta era contra atitudes como a expressa, por exemplo, em mais de uma ocasião, pelo escultor britânico Reg Butler (1913- 81), que sugeriu que as mulheres faziam arte, isto é, eram criativas somente até que pudessem cumprir sua verdadeira natureza e procriar. A arte, para as mulheres, seria uma espécie de tapa-buraco, preenchendo o tempo antes de aparecerem as crianças. (ARCHER, 2001)

Archer apresenta os argumentos da exclusão da mulher da história da arte diante da natureza sexual e procriativa da mulher. A mulher não existiu como ser intelectual, criativo e social autônomo, podendo após o ciclo reprodutivo ser dispensada, anulada, excluída ou eliminada. De fato, gerar e parir sempre foram as atividades de maior risco e ameaça à vida biológica da mulher.

3.3.1 Poder do Mito

Ao analisar os *Film Stills* de Cindy Sherman, Rosalind Krauss descreve o conceito de mito. Na série de fotografias em preto e branco, *Untitled/Sem Título*, Sherman cria narrativas de autorretrato onde ela se coloca como produtora e atriz de seus cenários minuciosos. As fotos narrativas de Sherman parecem ter sido tiradas de cenas dos filmes da década de 1950, mas ela afirma que quando criou cada um dos autorretratos não tinha nenhum filme em mente. Contudo, um crítico de arte escreveu sobre o trabalho da artista dizendo que Sherman copiava as cenas dos filmes nos seus mínimos detalhes, desde a profundidade da câmera, a iluminação, até o último botão do vestiário e, que Sherman usava a comparação das cenas dos filmes com suas fotografias. O crítico que parecia estar aborrecido com a servidão do procedimento de Sherman – a meticulosidade da cópia, por assim dizer – tinha certeza de que o que Sherman estava procurando era que, ao encontrar esses *Stills*, o espectador teria um reconhecimento do original, uma memória esperando para ser convocada. O trabalho de Sherman é uma categoria de simulacro, porque não existe um original, mas o trabalho contém uma condição de ser a cópia sem um original.

Figura 5



Fonte: Cindy Sherman. *Untitled Film Still # 81*, Silver print, 8 x 10 inches.

O trabalho de Sherman atravessa uma forma de memória generalizada baseada nos estereótipos das coleções de imagens de fantasia, dos filmes projetados sobre as identidades das mulheres, das personagens e atrizes dos inúmeros filmes. Cada autorretrato parece ser uma cópia autêntica, mesmo que não exista um original verdadeiro a ser encontrado. Assim, o crítico estaria sob a experiência de uma estranha alucinação, causada pelo consumismo de um “mito”, de acordo com os conceitos do crítico estruturalista, Roland Barthes.

Assim como Barthes, Sherman seria uma mitógrafa, e os *Untitled Film Still* servem como análises para que haja uma desmistificação desses mitos. Krauss explica que consumir um mito é como comprar um pacote e a conversa do vendedor ao mesmo tempo. O vendedor dá nome ao pacote e o comprador não olha dentro do pacote antes de comprar, aceitando o conteúdo pela descrição do vendedor. A análise mais técnica envolve os termos significante e significado ou forma e conteúdo. É assim: um aluno lê em um livro de gramática em Latim, *quia ego nominor leo*. Os significantes dessa sequência de palavras são as letras – o componente material do composto pelo qual cada signo (aqui, cada palavra) é composto; o significado é o leão e seu nome – o conteúdo ideacional que é articulado pelas unidades cortadas pelos significantes: “porque meu nome é leão”. O resultado da relação entre o significante (palavra) e o significado (ideia) seria o signo.

Mas este signo, ou sequência de signos, é encontrado em um livro de gramática e assim “porque meu nome é leão” não é restrito no que poderia ser

chamado de nível denotacional onde ele está apontando para leões, seus habitats, para a força, mas também, digamos: “se eu tiver tomado a presa de meus companheiros fracos, é, entre outras coisas, porque meu nome é leão”. Ao invés, a frase latina está sendo usada como exemplo, uma mera instância do acordo gramatical entre sujeito e predicado. E como tal exemplo, a riqueza do signo – o leão, sua força, seu habitat, etc. – é ele mesmo dividido dentro de si. E uma segunda camada, parasita no primeiro significado, é instalada.

Essa segunda camada é formal; é a estrutura sujeito/predicado da sentença na qual a concordância gramatical está em jogo – “qualquer” instância de acordo, leões, cobras, borboletas, não importa. Essa camada formal que constitui a frase como “mero” exemplo é, portanto, vazia. Mas ela ataca a plenitude da camada da frase entendida como significando. E o argumento de Barthes é que, para o mito funcionar, ele *deve* atacá-lo.

Então, o que é um mito? O mito é discurso despolitizado. Mito é ideologia. O mito é o ato de drenar a história dos signos e reconstruir esses signos, em vez disso, como “instâncias” em particular, instâncias de verdades universais ou da lei natural, de coisas que não têm história, enraizamento específico, nenhum território de contestação. O mito rouba o coração do signo para converter o histórico em “natural” – algo incontestável, que é simplesmente “o modo como as coisas são”. No caso de “porque meu nome é leão”, o mito é a combinação de significado e forma no conteúdo que diz: “este é o princípio do acordo em latim”. Mas, além disso, o conteúdo mítico transmite a importância da ordem e da regularidade na estrutura do latim, assim como o sentido, como leitor, de pertencer a um sistema de escolarização em que muitas crianças ou pessoa também estão aprendendo esse princípio, que este princípio é dirigido a si mesmo, destinado a um eu: “Veja! É assim que funciona o ‘acordo gramatical’”. Isso é o que Barthes chama de aspecto “interpelante” da fala mítica. É dirigido aos seus leitores, chamando-os, pedindo-lhes para ver e concordar com a forma como este exemplo confirma este princípio, ao mesmo tempo desaparecendo perante a autoridade do princípio – isto é apenas um exemplo – e preenchendo essa autoridade com um tipo de especificidade subserviente, mas necessária – veja! a natureza está transbordando com o que isso significa: “porque meu nome é leão”. O exemplo mais famoso dado por Barthes para explicar esses conceitos é uma fotografia, semelhante aos *Stills* de Sherman. Portanto, estes princípios

funcionam igualmente para palavras quanto para imagens. (KRAUSS, 1999, pp. 101-160).

A mulher, na construção bíblica mitológica é Eva, ou apenas uma costela de Adão. Na versão bíblica e abraâmica da criação do homem, a mulher foi criada por último, como uma auxiliar ao varão masculino, nascida da costela flutuante e dispensável de Adão, porque nenhuma fêmea dos outros animais foi adequada ao homem. A criação e perpetuação da iconologia de Eva se manteve através dos tempos históricos. A mitologia de Eva pode ter sido originada antes da era cristã.²⁹ O ícone de Eva é carregado de significados complexos que incluem vergonha, culpa, desobediência, fraqueza, tentação sexual, servidão, etc. Além dos ensinamentos bíblicos dos religiosos, as pinturas da arte, a publicidade, o cinema e a cultura popular frequentemente se apoderam da figura de Eva como ícone cultural facilmente reconhecível pelas massas. Na era moderna essas mídias foram reconhecidas como indiscutivelmente os mais influentes refletores culturais e formadores de atitudes e crenças sobre gênero, sexualidade e raça. Predominantemente, as imagens de Adão e Eva (nas culturas das artes, filmes e representações populares) são exploradas pelos seus códigos patriarcais cujos focos são significantes de gênero (heterossexualidade), raça (branca) e classe social abastada (herdeiros da terra). Para os produtores de cultura popular pós-feminista consumista, Eva tornou-se um ícone cultural significativa da tentação sexual feminina como uma via para o alcance do poder social.

Desde os princípios da história da humanidade as questões da criação do mundo e imaginação de seres criadores supremos ocuparam o imaginário popular. No princípio da história e períodos pré-históricos do desenvolvimento humano existiram grupos sociais cuja religião incluía a reverência ao Ser Supremo com uma entidade feminina. Inana, Ísis, Vênus, Afrodite, Gaia, Ishna, Nana, Lakshime, Asherah, Astarte, são alguns dos nomes dado à grande deusa.

Merlyn Stone descreve em detalhes as evidências arqueológicas da

²⁹ A Bíblia é um dos livros mais acessíveis e discutidos no mundo ocidental. Na adolescência, quando comecei a questionar a veracidade dos ensinamentos religiosos e a determinação das possibilidades para o meu gênero, o pastor da igreja desencatou vários versículos de Gênesis e outros do Novo Testamento que faziam referência à Eva, ou à Mulher nela representada, visando me educar sobre o papel bíblico do comportamento da mulher/Eva, meu lugar estava determinado para obedecer ao homem, como a Igreja deve obedecer ao "Cristo". O crescente impasse e rejeição das doutrinas de sujeição da mulher levou o pastor a concluir que a falha foi do meu pai por não ter oferecido um modelo adequado de autoridade masculina.

existência dos cultos às deusas, divindades cultuadas e honradas em tempos passados, em várias culturas. Com o surgimento e migração de grupos fundados no patriarcado, as mulheres foram perdendo seus templos, rituais e objetos sagrados devidos aos ataques e destruições dos grupos conquistadores. Os templos das deusas e as culturas matriarcais coexistiram por séculos com as culturas patriarcais. Os artefatos, imagens e símbolos culturais das divindades femininas foram deliberadamente destruídos em prol do imaginário patriarcal. A ideia de um deus único e masculino criador de todas as coisas chamado Javé (hebraico), também conhecido como Jeová ou Yahweh, se expandiu entre as tribos hebraicas séculos antes da criação das religiões cristãs. (STONE, 1976).

Na mitologia bíblica da conquista de Canaã, descrita como a terra que mana leite e mel, os habitantes da terra cultuavam nos templos da Grande Deusa. Os livros de Êxodos, Deuteronômio e Números descrevem como as tribos de cultura patriarcal dos hebraicos massacraram os habitantes de Canaã e ocuparam suas terras, acreditando que essas terras lhes foram prometidas por Javé, de acordo com as profecias de Moisés. As tribos nômades hebraicas migraram para Canaã e dissimularam uma convivência amistosa até que orquestraram o plano de destruição dos moradores. Os hebreus atacaram os moradores durante a noite, assassinando a todos, com exceção das meninas virgens (32,000), as quais, após 30 dias de luto, poderiam ser tomadas e possuídas pelos homens.³⁰ Os templos das mulheres foram destruídos e sobre eles construídos templos de adoração ao deus patriarcal e masculino.

Segundo Stone, os arquivos arqueológicos indicam que, o último templo de adoração à Grande Deusa foi destruído no século V d.C. O imperador Romano, Constantino Magno é considerado um dos grandes responsáveis pelo avanço da religião cristã ortodoxa, construção de novos templos e uma nova relação entre clérigos e o Estado. Durante as épocas de conquistas ideológicas, a arte foi usada como doutrinação, educação e representação dos valores dos dominadores.

3.4 Arte e Religião

³⁰ Números 31:13-24

Figura 6

Fonte: Michelangelo, A criação de Adão, 1508-1512, afresco na Capela Sistina, Roma.

A pintura acima, parte dos afrescos concebidos por Michelangelo a pedido do Papa Júlio II no período chamado Alta Renascença, é considerada uma das mais famosas obras da história da arte e um dos maiores tesouros da *Santa Fé*, ilustrando a mitologia da história da criação de Adão a partir do barro da terra, pelo Deus masculino. Nessa pintura, Adão e Deus são semelhantes, senão iguais, podendo-se argumentar que a imagem do deus é a imagem do homem envelhecido. Ambos são de porte físico bem delineados, musculosos, e até posam de maneira semelhante. A narrativa visual criada por Michelangelo é a representação textual da mitologia religiosa cristã. A pintura é colocada no alto pedestal dos templos da divindade, onde a ideia e obra-prima de arte se tornam sagrados. Os fiéis e os visitantes de Roma, olham para cima, para o alto, para o teto da Capela Sistina, para apreciar a arte sagrada, a postura suplicante dos pequenos, investidos na divindade da obra do criador.

O homem conseguiu subverter a ordem natural de criação e se colocou como o progenitor da mulher e da humanidade através do controle da sexualidade e do corpo da mulher. A mitologia da criação de Adão e Eva tem sido tema recorrente de representação dos corpos nus e atribui vergonha e culpa à mulher (Eva), atribui ao masculino (deus) o parto do primeiro homem (Adão) a partir do barro e o parto da mulher (Eva) a partir da costela flutuante do primeiro homem.³¹

Olhar para cima, para o alto, para o céu, a verticalização das relações está no coração das transformações do homem e diferenciação deste com os outros animais. Quando o homem se levanta da situação de quadrúpede ele deixa de

³¹ Ver Gêneses capítulos 1 a 3.

ser guiado pelo nariz e passa a guiar-se pelo olhar, como na figura do nascimento de Eva, a qual se torna suplicante por ter que elevar seus olhos para o alto enquanto o homem olha para baixo em busca da sublimação de seus desejos. Essa visão psicanalítica foi também aplicada por Krauss nas análises dos *Stills*.

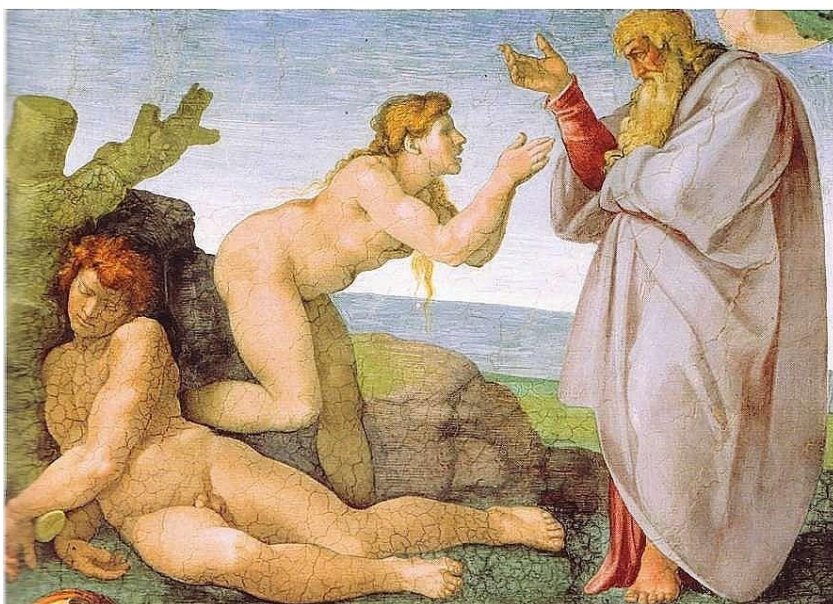


Figura 7

Fonte: Michelangelo, A criação de Eva, 1508 a 1512, afresco, Teto da Capela Sistina, Vaticano.

A pintura acima, parte dos afrescos concebidos por Michelangelo a pedido do Papa Júlio II, ilustra a narrativa da mitologia da história da criação de Eva a partir da costela do homem, pelo deus masculino. Nesta imagem, Adão encontra-se recostado contra pedras e um toco de árvore, inconsciente ou adormecido, a face de Adão no mesmo plano horizontal com a genitália da mulher. Enquanto Eva extrai-se da lateral do homem, e se levanta já com estatura desenvolvida, ela deve olhar para cima, em posição suplicante, e em aparente diálogo com o deus masculino mais alto e velho que ela. A relação do homem e sua fêmea perde a horizontalidade natural dos animais na nova criação cultural das relações regida pelo olhar (*gaze*).

A figura representativa de Deus é semelhante ao homem em feições e raça, mas apresenta cabelos e barbas longas demonstrando a idade avançada e amadurecida. Enquanto Adão e Eva estão nus a figura de Deus encontra-se

vestida por um tecido leve e branco. A nudez de Adão e Eva os tornam de certa forma menores pois Deus é maior e encontra-se vestido. Deus se sustenta verticalmente enquanto o homem ainda sonolento e deitado no chão encontra-se desatento ao surgimento da mulher que em movimento para cima e para frente se projeta diagonalmente para uma comunicação com o terceiro personagem, cujos poderes sobre ela são determinantes. Como os bebês, homem e mulher nascem nus, vulneráveis, dependentes, inocentes. Adão e Eva são também representados sexualmente imaturos, talvez ainda adolescentes, como demonstrado pela anatomia imatura das genitálias e ausência de pelos pubianos e faciais no caso de Adão.

As pinturas de Michelangelo são anatômicas e cheias de detalhes e nuances sexuais. O pênis da figura de Adão tem a glândula exposta, sugestiva de circuncisão, um procedimento cirúrgico tradicional das tribos hebraicas. A amputação do prepúcio dos bebês do sexo masculino é prescrita após a primeira semana do nascimento, representa também um ritual com significados sacrificiais e de inclusão na religião judaica. Vê-se na representação do nascimento de Eva que Adão foi anestesiado, dormiu durante a extração da costela, parto sem dor para o homem, enquanto Eva, teria a promessa de parto com dor.

Freud fez uma análise psicanalítica de Leonardo da Vinci baseado no seu trabalho artístico. “O cerne da natureza de Leonardo, e o segredo disso, parece ser que, depois de sua curiosidade ter sido ativada na infância no serviço de interesses sexuais, ele conseguiu sublimar a maior parte de sua libido em uma ânsia por pesquisa.”³² Embora as contribuições de Sigmund Freud (1856-1939) para o entendimento do comportamento humano tenham sido primordiais na cultura e geração de conhecimento desde os princípios do século XX, a formação cultural de Freud é importante no entendimento do seu trabalho e visão de mundo. Freud foi o primeiro filho do terceiro casamento do seu pai. Nascido durante o império na Áustria, Sigmund Freud teve uma formação cultural dentro da religião judia e sobreviveu ao holocausto devido à migração para Inglaterra, Canadá e depois para os Estados Unidos da América. Sua religião era

³² *The core of [Leonardo's] nature, and the secret of it, would appear to be that after his curiosity had been activated in infancy in the service of sexual interests he succeeded in sublimating the greater part of his libido into an urge for research.* – Sigmund Freud (Freud, 1910, apud KRAUSS, 1999, tradução nossa).

fundamentalmente patriarcal e como tal recebeu ensinamentos e adotou crenças específicas sobre a sexualidade e a ordem das coisas. Na religião de Freud, todos os bebês masculinos são iniciados com a circuncisão ao oitavo dia de vida - uma mutilação genital que reduz a sensibilidade sexual. A amputação do prepúcio da glândula peniana dos bebês do sexo masculino historicamente foi instituída como sendo uma prática sacrificial e aliança entre Abraão e o deus masculino, Javé (Jeová).³³

Assim, a gênese dos ensaios sobre a sexualidade escrita por Freud parte da formação que recebeu sobre a sexualidade e do contexto sociocultural e religioso que ele foi educado. Em “Três Ensaio sobre Sexualidade”, Freud fala dos instintos sexuais das crianças, e como esses instintos implacavelmente e repetidamente os conduzem em direção ao que eles querem saber, mas não ousam perguntar, e o que eles querem ver, mas não ousam descobrir por trás das vestimentas que o escondem. Essa pulsão, que é sexual, não causa prazer para a criança, mas, pelo contrário, não agrada "em vista da direção do desenvolvimento do sujeito". Portanto, para abafar este não-prazer, surge uma defesa contra o impulso, na forma de nojo, vergonha e moralidade. (Freud está aqui concluindo afetos e reações baseado nas experiências culturais e familiares dele próprio). Este ‘mecanismo de defesa’ Freud chama de ‘formação reativa’. Mas, paralelamente a isso existe outra defesa contra a força da pulsão (*id*), a saber, a da sublimação. Isso ocorre quando o impulso é forçado a mudar seu curso, deslocando seu objeto. Assim, o instinto sexual pode ser desviado (sublimado) na direção da arte, se seu interesse pode ser deslocado dos órgãos genitais para a forma do corpo como um todo. Essa mudança, como sabemos, se dá para longe do libidinal e em direção para o belo da forma. Originalmente, esse impulso ou sensibilidade sexual era para ser sublimado, sacrificialmente, para a aliança do homem com o seu deus. Portanto, na arte, impulso libidinal genital passa a ser sublimado pela visão do corpo, distanciando do genital é a beleza que os olhos buscam, e o corpo feminino sublimado se torna fetiche. (KRAUSS, 1999)

A aliança sexual libidinosa do homem com a mulher é modificada a partir de Abraão que sacrifica a aliança com a mulher (pele peniana removida para diminuição da sensibilidade sexual libidinosa) para uma aliança masculina

³³ Gênesis 17.

patriarcal com o deus masculino. No dia da aliança, Abraão mutila todos os homens de sua casa:

Tomou, pois, Abraão a seu filho Ismael, e a todos os escravos nascidos em sua casa e a todos comprados por seu dinheiro, todo macho dentre os de sua casa, e lhes circuncidou a carne do prepúcio de cada um, naquele mesmo dia, como Deus lhe ordenara. Tinha Abraão noventa e nove anos de idade, quando foi circuncidado na carne do seu prepúcio. (Gen. 17:23-25)

Imagino todos os homens da casa de Abraão com sangramentos genitais no mesmo dia, como uma mimese do sangramento menstrual das mulheres. Naquele dia e por algumas semanas até a cicatrização, teria sido impossível para os homens da casa de Abraão contemplar copulação sexual. A circuncisão como ato de sacrifício para o nascimento de uma nação prometida remete à outra usurpação conceitual da biologia sexual e reprodutiva feminina. Representa o redirecionamento (sublimação) da energia sexual (feminina) para a formação de uma nação prometida, um acordo entre o homem e seu deus masculino. Abraão era casado com Sara que não podia ter filhos. Sara deu sua serva a Abraão para que concebesse, e nasceu Ismael. Então, as esposas e servas serviam seus corpos e habilidades reprodutivas para os patriarcas, e para formar o conceito patriarcal de nação.

Nas religiões abraâmicas, as mulheres quando sangram são consideradas impuras e indignas de serem tocadas até vários dias após cessar o sangramento, mas, a mesma relação com a impureza do sangue não se aplicava aos machos. O distanciamento vertical relacional entre macho e fêmea foi a estratégia patriarcal de dominação para a produção de nações de poder e subjugação entre povos. A associação sacrificial da vida e do sangue na comunhão relacional do homem com o deus patriarcal nas religiões abraâmicas é notada nos livros de José Saramago que questiona e descreve tal deus como violento, sanguinário e misógino. Nos templos dos homens, as mulheres não ascendem, elas não comungam, elas são excluídas.

Os conceitos das mitologias religiosas patriarcais são forças poderosas na estruturação política da sociedade e formação do imaginário coletivo que influenciam o comportamento das pessoas, seus limites, crenças e atitudes. Independente da veracidade ou sofismo dos fatos descritos nos livros sagrados dos religiosos, sua influência e domínio na vida das pessoas é real. Os convertidos e devotos são comandados a acreditar na inspiração divina dos livros

sagrados, cujos conceitos são ritualizados e reforçados repetidamente nas convenções, sermões, cultos, leituras, textos e imagens recriados por novos artistas.

Figura 8



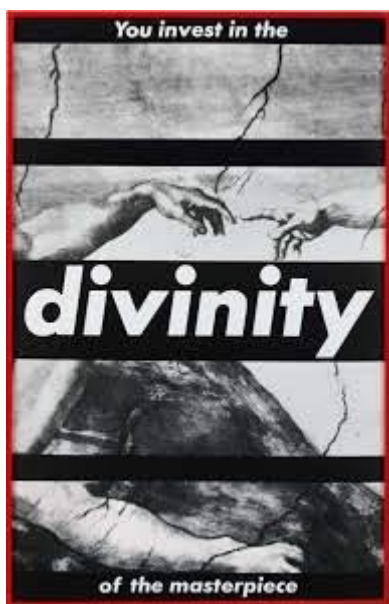
Fonte: Paul Klee, *Adam and Little Eve* (Adão e Pequena Eva), 1921, aquarela e tinta de impressão sobre papel montado em papelão, 42,2 cm x 29,8 cm

Nessa aquarela, Paul Klee expande um pouco a história da criação do homem. Sua Eva, depois de crescer da costela de Adão fica bem ali, grudada, como um apêndice. Ela também permanece uma criança. “Pequena Eva” parece uma garotinha estudante com cabelos lisos e amarrados em trança. Adão tem rosto largo, aparência madura o qual se adorna com brincos e um bigode. Ao colocar as figuras contra um fundo raso e uma cortina avermelhada, Klee parece ajustar o par estranhamente combinado em um palco de teatro de fantoches ou o ventríloquo performático com seu boneco. (METROPOLITAN, 2017).

Os temas sacros e religiosos são recorrentes na história da arte. Como um gênero artístico, os temas religiosos foram em muitas instâncias não só o ganha pão dos artistas, mas também a única temática a ser considerada. A iconologia dos temas religiosos era prescrita pelas normas eclesiásticas e muitas vezes padronizada em seus conteúdos, cores e formas. Existe uma correlação histórica direta entre a arte sacra e a sacralização da arte. Muitas denominações utilizaram conscientemente do poder das imagens de influenciar as pessoas, criando métodos para a confecção das imagens dos ícones religiosos, que

envolviam rituais com entoação de mantras e hinos sagrados, utilização de materiais preciosos como o ouro, a prata, a esmeralda e o desenvolvimento de técnicas que propiciavam ilusões óticas de acordo com os ângulos e incidência de luz com o objetivo de criar estados mentais e sensoriais alterados nos devotos.

Figura 9



Fonte: Barbara Kruger, *Untitled (You Invest in the Divinity of the Masterpiece/Você Investe na Divindade da Obra-Prima)*, 1982, fotostato, 1,82 m x 1,16 m, MoMA (Museum of Modern Art/Museu de Arte Moderna).

Kruger se apropriou de uma passagem bem conhecida dos afrescos do teto da Capela Sistina de Michelangelo, onde a criação do homem é representada pelo toque do dedo de Deus ao de Adão. Combinando uma reprodução em preto e branco dessa pintura com texto, ela traça um paralelo entre a história da criação bíblica e a de uma obra-prima elogiada da pintura ocidental. A experiência de Kruger no design gráfico é evidente na forma como ela corajosamente sobrepõe a imagem recortada com seu texto agressivo. Ao usar a palavra “Você”, Kruger nos compromete na continuação das narrativas patriarcais da religião e da história da arte. O pôster de Kruger questiona e dialoga com as práticas de comparação entre a arte e a religião, traz questionamentos quanto à autoria da consagração e criação dos objetos divinos.

34

As histórias bíblicas e seus personagens são representações frequentes

³⁴ <https://www.moma.org/collection/works/79334>

das narrativas da história da arte. Historiadores e antropologistas estimam que os livros do Velho Testamento tenham sido escritos durante um período de mais de 500 anos e suas histórias conspicuamente inventadas, suas mitologias falsificadas para a inflexão sobre a estrutura da crença humana e consequente determinação do curso da civilização. Merlin Stone pesquisa sobre a existência de cultos à divindade feminina que existiram e prevaleceram por milhares de anos antes da chegada das tribos patriarcais que adoravam o deus masculino Jeová. Stone descreve a história da supressão dos direitos das mulheres, explica os acontecimentos históricos e as atitudes políticas que levaram à redação do mito judaico-cristão da “queda” e perda do paraíso e, o mais importante, por que a culpa por essa perda foi atribuída à mulher Eva, e desde então tem sido colocado fortemente sobre todas as mulheres. (STONE, 1976).

Ishtar da Babilônia, identificada com o planeta Vênus, era retratada segurando um cetro com serpentes enroladas, como o caduceu, símbolo da medicina. Com a ascensão e conflitos com grupos patriarcais, os clãs de religião feminina foram sendo suprimidos, seus templos, textos e objetos sagrados foram destruídos e os devotos maltratados ou eliminados. Símbolos como as serpentes, árvores frutíferas sagradas, e mulheres sexualmente tentadoras teriam sido entendidos pelas pessoas da era bíblica como uma simbologia familiar e associada com a adoração da divindade feminina pelas tribos locais. No mito da expulsão do Paraíso, as imagens e iconologias podem alegoricamente ter sido explicativa e servir de advertência que, dar ouvidos às mulheres que reverenciavam à Deusa causou a expulsão de toda a humanidade do lar original e feliz do Éden (ou Paraíso ou Canaã).



Figura 10

Fonte: Michelangelo, A Queda e Expulsão do Paraíso, 1508 a 1512, afresco, Teto da Capela Sistina, Vaticano.

A representação de Adão e Eva no Paraíso realizada por Michelangelo na Capela Cistina retrata a serpente com o corpo de mulher e cauda de serpente. A serpente, figura associada com o mal, com satanás, com tudo que representa destruição e inimizade nas mitologias abraâmicas, possui também outros significados iconológicos. Michelangelo talvez estivesse representando uma das divindades mitológicas pagãs das mulheres. Nina, Inanna eram consideradas deusas serpentes e imagens de Ishtar e Vênus aparecem segurando duas serpentes. A árvore proibida produz os frutos proibidos que significam consciência sexual e conhecimento que só os deuses possuíam - o segredo do sexo – de como criar a vida, como evitar a concepção. Na representação de Michelangelo os frutos são figos e não maçãs, folhas de figueira foram usadas para cobrir os genitais.

Em flagrante desrespeito pela história real, e com a clara intenção de estabelecer a supremacia masculina, os autores criaram as leis, escreveram os textos que foram incorporados na bíblia, os quais se tornaram proclamações da divindade masculina anunciando que a mulher deve ser regida pelo homem. Os sacerdotes do deus masculino, para conseguir a situação de dominância masculina, forçam a convicção de que a atividade sexual e posteriormente “o sexo”, codificado pelos genitais, o meio de procriação de novas vidas, era imoral,

vergonhoso e pecaminoso – o “pecado original”. A imputação de vergonha, culpa, dor e subjugação à mulher a faz ainda mais submissa e carente de estima.

3.4.1 *Deus Dando a Luz. Conceito e Concepção.*

Em o Segundo Sexo, Simone de Beauvoir argumenta que o homem criou para si a grande vantagem de idealizar um Ser Supremo masculino que apoia seu código de autoridade soberana sobre a mulher. O homem desfruta da grande vantagem de ter um deus endossando o código que ele escreve e, uma vez que o homem exerce uma autoridade soberana sobre as mulheres, é especialmente afortunado que essa autoridade tenha sido investida nele pelo Ser Supremo. Para os judeus, maometanos e cristãos, entre outros, o homem é mestre pelo direito divino; o temor de Deus, portanto, reprimirá qualquer impulso de revolta na mulher oprimida.³⁵

As mulheres poderiam ter uma perspectiva divergente sobre a teoria da criação do homem. Experiente e ciente dos atos de concepção e nascimento, as mulheres passam a expressar a visão do Ser Supremo como fêmea e não macho, já que deus criou o homem à sua imagem e semelhança, ou o homem criou deus à sua imagem e semelhança. Monica Sjoo em sua obra *God Giving Birth* (Deus Dando a Luz) inspira-se na experiência de parto que teve com o segundo filho, nascido de parto normal domiciliar. (ARTCORNWALL, 2017).

³⁵ *Man enjoys the great advantage of having a god endorse the code he writes; and since man exercises a sovereign authority over women it is especially fortunate that this authority has been vested in him by the Supreme Being. For the Jews, Mohammedans and Christians among others, man is master by divine right; the fear of God will therefore repress any impulse towards revolt in the downtrodden female. Simone de Beauvoir, 1949.*

Figura 11



Fonte: Monica Sjoo, *God Giving Birth*, 1968, óleo sobre tela, 180 cm x 120 cm.

God Giving Birth (Deus Dando a Luz) foi criado em 1968, e mostrado pela primeira vez em 1970 em St. Ives, onde por ordem do prefeito teve que ser retirado por ter sido considerado uma blasfêmia. A alta figura de pé sustenta-se com suas pernas formando um portal por onde a cabeça da criança aparece coroando a vagina da figura, num mergulho ao mundo que o espera. Essa tomada de Monica Sjoo do deus ou deusa criadora revela e desafia questões de gênero de uma mitologia tradicionalista de um Ser Supremo masculino e caucasiano como criador do universo. A cabeça da figura é indiferenciada quanto ao gênero e raça, e as características femininas podem ser assumidas apenas pelos seios abastados e pela presença da vagina dilatada no ato do nascimento de outra figura. A cabeça parcialmente fora da tela toca o cosmos, ilustrando as galáxias e sendo a face apenas parcialmente iluminada enquanto os pés, também fora da tela, estão assumidamente plantados na terra. Sob o arco formado entre suas pernas flexionadas lê-se o título da obra em letras capitais, maiúsculas e em vermelho: GOD GIVING BIRTH.

A pintura de Monica Sjoo retratando sua leitura sobre *God/Deus* como uma fêmea dando à luz uma criança afronta o que ela chama de “mitologia absurda” de que a força criativa seja masculina e fálica. Considerado um escândalo público, obsceno e blasfemo, cada vez que a artista exibiu o trabalho figurativo ela teve que removê-lo do espaço devido a ameaças. Na exibição em Londres, na *Swiss Cottage Library*, chamaram a polícia, o ministério público e a

equipe do esquadrão contra a pornografia para investigar se a artista poderia ser processada por ofensa. Chamar o esquadrão da pornografia devido às pinturas figurativas dando à luz pode parecer uma tática contra o empoderamento feminino na arte. A arte de Sjöo e das mulheres que expunham com ela no show da *Swiss Cottage library* (biblioteca) era polêmica e política por confrontar não apenas os valores estéticos da arte clássica, mas acima de tudo pelo confronto dos valores políticos de hegemonia masculina sobre a criação, como expressa nas imagens religiosas patriarcais.

Monica Sjöo quis criar uma pintura que expressasse a crença religiosa emergente na Grande Mãe como Matriz da criação cósmica:

[...] queria criar uma pintura que expressasse minha crença religiosa emergente na Grande Mãe como Matriz da criação cósmica. Em todos as patriarquias, as mulheres foram de-sacralizadas e diminuídas, e a medicina e a religião foram tomadas por homens que invejam as forças sexuais criadoras das mulheres. (SJÖO, 2017, tradução nossa)³⁶

Sjöo faleceu em 2005. Sobre a mesma obra, o historiador Michel Archer também afirmaria:

Relacionadas com este tipo de trabalho houve diversas tentativas de investigar e estabelecer um legado espiritual alternativo que pudesse falar às necessidades e desejos das mulheres e não dos homens. Haveria, quem sabe, alguma forma de sistema social matriarcal que fosse velada por deusas, e não por deuses, podendo ser vista como anterior à atual dominação patriarcal das coisas? Deus dando à luz (1968) de Monica Sjöo (1942-) é um exemplo direto e precoce disto. (ARCHER, p.117-54, 2001)

O masculino foi posicionado intencionalmente como superior ao feminino e na concepção de uma mitologia religiosa patriarcal os poderes de procriação e geração de vida das fêmeas foram usurpados; a origem do homem e da mulher foi atribuído a entidades fálicas (um deus masculino cria o primeiro homem do barro e cria a primeira mulher da costela do homem). Ideais mitológicos de supremacia da masculinidade foram conspicuamente criados e têm sido aceitos por mais de 2000 anos no mundo ocidental, afetando as estruturas sociais humanas com terríveis consequências de opressão, abuso e supressão sexistas e racistas, em detrimento da evolução de uma civilização mais igualitária e pacífica.

Como veio a ser que um coletivo masculino conseguiu inverter a ordem de criação e se colocar como progenitor do feminino? A óbvia constatação de que as

³⁶ <http://www.monicasjoo.com/2014/03/28/god-giving-birth/>

fêmeas geram e dão à luz aos homens parece irrelevante nas mitologias da criação e são definitivamente negadas, passando a ser atributos dos homens.

“A fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades”, diz Aristóteles. “Devemos considerar o caráter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural”. E Sto. Tomás, depois dele, decreta que a mulher é um homem incompleto, um ser “ocasional”. É o que simboliza a história do Gênesis em que Eva aparece como extraída, segundo Bossuet, de um “osso supranumerário” de Adão. A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. “A mulher, o ser relativo...”, diz Michelet. E é por isso que Benda afirma em *Rapport d'Uriel*: “O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho [...] O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem”. Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1970, pp. 7-23)

3.4.2 Origem e Criação

O desenvolvimento do conhecimento e da ciência é um deus em constante disputa com as ideologias mitológicas criacionistas. Courbet criou em 1886 uma pequena pintura realista das partes genitais do corpo de uma mulher e o proclamou “A Origem do Mundo”. A imagem pintada em estilo realista professa o segredo do dar à luz, à vida, tal qual o sabemos sensorial e intelectualmente. Esse trabalho polêmico foi mostrado publicamente pela primeira vez apenas em 1995.³⁷

Figura 12

³⁷ <https://www.pariscityvision.com/pt/paris/museus-de-paris/museu-de-orsay/origem-do-mundo>



Fonte: Courbet, *A Origem do Mundo*, óleo sobre tela, 1866, 46 x 55, Musée d'Orsay, Paris.

A *Origem do Mundo* mostra a vulva feminina da maneira mais crua possível. Vê-se um torso de mulher, os seios, o ventre, as pernas afastadas, a frondosa cobertura pubiana e a vagina entreaberta. Essa imagem, representa uma perspectiva masculina da mulher como sexo, e a função reprodutiva da fêmea através do olhar masculino. A imagem não representa uma pessoa, com voz, personalidade ou subjetividade. É a perspectiva de coisa e objeto do feminino pelo masculino. A imagem provoca um estranhamento que vai além de convenções morais ou contexto histórico. O quadro enigmaticamente invoca o significante fálico. É possível imaginar que a visão de Gustav Courbet da modelo reclinada é a visão do masculino antes, durante ou depois da penetração fálica. Imagino que pode existir distintas reações e sensações de acordo com o gênero do observador.

Courbet desafia a mitologia patriarcal e religiosa da origem do mundo pela magia do deus masculino, mas a imagem não deixa de ser reducionista, diminutiva e representa uma fragmentação do corpo da mulher, sem face ou identidade. A representação realista do nu feminino de Courbet desafia o clássico corpo idealizado da mulher nas artes, onde geralmente é representado em estágios pueris de desenvolvimento, sem os pelos pubianos, idealizado e cautelosamente composto em ordem de ser aceito para os olhos da sociedade. Diferentemente, a imagem sugere a genitália amadurecida, potencialmente fértil, reprodutiva, real. Nessa instância o quadro também serviu e foi considerado

como uma imagem pornográfica. A imagem pornográfica é desejada pelo homem para que este sinta algo de desejo, de posse, de sensações que têm a ver com o homem diante do objeto feminino. Para muitos a imagem da vulva provoca aversão e estranhamento.

Por que a imagem da vagina provoca estranhamento? A pintura acima havia sido encomendada por Khalil Bey em 1866. Khalil era um diplomata do império turco que apreciava decorar sua casa com arte erótica, mas, ao se deparar com o extremo “realismo” da pintura de Courbet, optou por pendurá-la no banheiro, onde era velada por uma cortina verde. O quadro chegou a ser velado mesmo por Jacques Lacan, seu último dono, adquirido em 1954, a estímulo de Bataille, que o descortinava apenas a visitantes seletos. A colocação da cortina nada tinha a ver com pudor por parte do dono, mas com um jogo de sedução daquele que vela para atrair, tal como a mulher que reveste sua genitália com um lingerie atraente e despe vagarosamente “este último véu que recobre a falta” para instigar o parceiro (SAVATIER, 2009).

O véu, mais do que cumprir a função de esconder o que se tem, vela o que não se tem. Para Lacan, ambas as funções são essenciais, já que esconder a falta de objeto participa da dialética imaginária que envolve o falo.

O falo deve sempre participar do que o esconde. Vemos aí a importância essencial daquilo a que se chama o véu. Mesmo quando o objeto real está ali, é preciso que se possa pensar que ele possa não estar, e que seja sempre possível pensar-se que ele está ali, precisamente onde não está. (LACAN, 1994, p. 198).

Essa análise me remete ao jogo de esconde-esconde onde a criança reage com grande excitação à brincadeira da presença e ausência (no colo da mãe).

Uma leitura psicanalítica situa o estranhamento para além de convenções morais e/ou contexto histórico. Para Mariana R.F. Ferreira a chave para o enigma do quadro é o significante fálico; o estranhamento causado no espectador, mais do que advir da confrontação com a representação da castração (aquilo que lançou o ser vivente na dimensão simbólica) é o de quem se depara com o que escapa a ela, o “Real” irrepresentável. O contato com o “Real” causa angústia, no entanto, abre a possibilidade do sujeito, a partir do confronto com o vazio que resiste em sua constituição – vazio inapreensível – contorná-lo através da sublimação, elevando o objeto à dignidade da Coisa. (FERREIRA, 2013). Para

Lacan o falo está dentro do quadro... existe na medida em que é ausente.³⁸ Essa que é uma interpretação psicanalítica de Lacan, coloca o falo masculino dentro do quadro, repetidamente, dentro da imagem da vulva feminina da modelo, adquirido como mercadoria, a imagem da genitália feminina que é o Outro, que é incompleta (ao olhar masculino) pela ausência (do falo), e destituída de direitos por ser animal, mas que é penetrada (pelo masculino) repetidamente, por cada olhar masculino que projeta seu falo (imaginário), sem a possibilidade de dar ou recusar consentimento.

Em contrapartida, em 1989, a artista feminista francesa ORLAN, conhecida por suas incursões na *body arte* e outras vertentes da vanguarda, criou sua versão do quadro de Courbet, na qual mostra um torso masculino com o pênis em ereção, em posição semelhante ao passivo reclinado do nu feminino de Courbet. Significativamente, intitula-o de “A Origem da Guerra”. Como tudo que Orlan faz, o quadro e o título convidam à polêmica. Mais uma vez traz à tona a questão do que deve ser exposto e do que deve ser ocultado. Ao atribuir às mulheres o poder criativo e delegar aos homens a carga da ‘destrutividade’, para tanto invertendo o significado convencional do falo enquanto símbolo de potência viril e fertilidade, ORLAN toma uma posição política de denúncia contra a violência machista ainda vigente mesmo nas sociedades mais evoluídas. A VIOLÊNCIA TEM GÊNERO.

Figura 13



³⁸ Disponível em: <http://132.248.9.34/hevila/Psicanalise&barrocoemrevista/2013/no1/3.pdf>

Fonte: ORLAN, A Origem da Guerra, 1989, fotografia, 102 cm x 89 cm.³⁹

Para Mariana R.F. Ferreira a obra de ORLAN tenta reduzir a metáfora criativa de Courbet mas acaba reafirmando-a. Contudo, me perdi nos argumentos de Ferreira quando ela anula os efeitos da crítica feminista do quadro e parte para uma discussão sobre Édipo, amor e sexo. O pênis, mesmo ereto, não é o falo, mas é o seu representante imaginário próximo na construção de uma sociedade sexuada e desigual. As teorias de construção de gênero opõem a reduzir a feminilidade ou a masculinidade a seus aspectos anatômicos, mas ainda existe uma forte correlação do sexo com o gênero com as posições de efeito de sentido tributárias do Édipo e também da exclusão da fêmea humana dos direitos humanitários.

3.4.3 Retrocesso e Recorrência

Em 2017 uma nova série para TV foi lançada (pela Hulu Network) baseada no livro de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*/O Conto das Aias, 1985 (tradução livre). A série trata de um futuro distópico baseado em situações reais que aconteceram ou acontecem em algum lugar do planeta terra. A história acontece nos EUA onde um grupo político de ideais bíblicos patriarcal, conservador, e totalitário derruba o Congresso e toma conta do governo implantando a República de Gilead. Confrontado com desastres ambientais e uma taxa de natalidade decrescente, o golpe do novo governo aproveita os alarmes de terrorismo para passar leis que propiciam a eliminação da Constituição e dos direitos civis. Em uma tentativa desesperada de repovoar um mundo devastado, as poucas mulheres fecundas remanescentes são forçadas à servidão sexual. Gilead é governada por um regime fundamentalista que trata as mulheres como propriedade do estado e justifica a institucionalização estatal do estupro, tirando o direito das mulheres sobre o próprio corpo. Em Gilead o homem domina e o nome de Deus é usado para tirar os direitos das mulheres (teocracia). É proibido às mulheres: ler, escrever, receber salário, possuir propriedade, sair sem autorização ou companhia, falar em público, vestir fora da cor ou moda designada de acordo com o papel ou classe social, sair de casa sem companhia, etc. Todo mês durante o período fértil as aias são forçadas a se sujeitar ao coito na tentativa de conceber um bebê para o comandante da casa.

³⁹ Disponível em: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/> Acesso em: 12/04/2018

O desejo, a luxúria e a indulgência sexual são crimes puníveis com a morte, apedrejamento ou destruição, mas apenas as mulheres são assim julgadas. Uma dessas mulheres, Offred, está determinada a sobreviver ao mundo terrível em que vive e a encontrar a filha que foi tirada dela.

Figura 14



Fonte: Poster do show TV, The Handmaid's Tale, HULU, 2017-2018, Elizabeth Moss vestida na personagem Offred⁴⁰

No seriado, o comandante da casa inicia o ritual de fertilização (estupro) com a leitura de Gêneses 30:1-2. “Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve ciúmes de sua irmã, e disse a Jacó: Dá-me filhos, senão morreréi.”⁴¹ A casa toda participa da leitura do texto e logo após a esposa, a Aia e o comandante se dirigem para o quarto onde a Aia se deita entre as pernas da esposa que a segura pelos punhos. Com as pernas afastadas e sem nenhuma demonstração de afeição ou preliminares, o comandante penetra e copula com a serva. A série recebeu vários prêmios pela categoria e planeja lançar a terceira temporada a partir de abril de 2019.⁴²

As cores e modelos das vestimentas de cada classe social de Gilead é predeterminada. A inspiração para a moda e cores utilizadas no seriado foi

⁴⁰ Imagem obtida em www.google.com.br/search. Acesso em: 19/03/18.

⁴¹ A Bíblia Sagrada. Antigo e Novo Testamento. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil. Brasília, 1969. Gen 30: 2-5: *Então Jacó se irou contra Raquel, e disse: Acaso estou eu em lugar de Deus que ao teu ventre impediu frutificar? Respondeu ela: Eis aqui Bila, minha serva; coabita com ela, para que dê à luz e eu traga filhos ao meu colo, por meio dela. Assim lhe deu Bila, sua serva, por mulher; e Jacó a possuiu. Bila concebeu e deu à luz um filho a Jacó.*

⁴² Disponível em: <https://www.hulu.com/press/show/the-handmaids-tale/>. Acesso em 19/03/18.

cautelosamente pensada e se inspiram nas imagens visuais das Artes. O vermelho das vestes das aias refere ao corpo da mulher, ao sangue menstrual, ao sexo, às cores das vestes de Maria (Madalena). O vermelho pode simbolizar uma fonte de poder e rebelião, desejo, pecado e sacrifício devocional. O azul turquesa das vestes das esposas contrasta com o vermelho das aias e faz uma alusão ao manto puro da Virgem Maria, simbolizando companhia, admiração e lealdade, porém, mascarando a insatisfação das esposas reduzidas ao estado virginal.

Quando você está no meio de uma história não é uma história ainda, mas apenas uma confusão; um rugido escuro, uma cegueira, um destroço de vidros quebrados e madeira estilhaçada; como uma casa em um redemoinho, ou então um barco esmagado pelos icebergs, ou carregado pelas correntes, e todos a bordo impotentes para detê-lo. É só depois que se torna qualquer coisa como uma história, quando você está contando, para você ou para outra pessoa.⁴³ (ATWOOD, tradução nossa)

Desde o lançamento de *The Handmaid's Tale*, grupos e indivíduos adeptos aos ensinamentos fundamentalistas, convertidos religiosos, teóricos do apocalipse, conspiracionistas e paranóicos têm lançado vários vídeos, escrito blogs e textos que atacam o livro, a escritora, os produtores e redes distribuidoras do seriado. Eles admoestam quanto à influência antissemita, anticristã e anti-homem branco da cultura do livro e seriado, *The Handmaid's Tale*.⁴⁴ O contexto para a maioria das mulheres nunca esteve muito distante da distopia de Gilead onde as possibilidades eram limitadas. Fora do papel de esposa poucas opções existiam.

Nos tempos históricos as mulheres foram impedidas de exercer domínio sobre suas propriedades, de votar, de estudar, de falar em público, de participar de esportes, de trabalhar, negado o prazer, o público e reclusa ao doméstico. As jovens meninas eram dadas em casamento para oferecer serviços sexuais e domésticos. Apesar das escolas de princesas, dos sonhos Disney dos contos de fada, o mito da esposa feliz foi desmascarado no livro de Betty Friedan, *The Feminine Mystique*/Mística Feminina, de 1963. Ela mostrou que as mulheres eram subjugadas no lar. Desde tenra idade as mulheres eram perseguidas, molestadas ou tratadas como presas sexuais pelos homens. As meninas eram

⁴³ Disponível em: <https://www.goodreads.com/quotes/163271-when-you-are-in-the-middle-of-a-story-it>
Acesso em: 19/03/18.

⁴⁴ Buscar *In Plain Sight*, vídeos e textos em google.

vigiadas ou se escondiam das vias públicas para se manter seguras. A noite não era um lugar seguro para as mulheres de bem. Os homens, porém, institucionalizaram a dominação. As organizações religiosas, clubes sociais e políticos, instituições financeiras, jurídicas, associações esportivas e lazer eram exclusividade dos homens e para os homens.

Toda relação de dominação, entre dois grupos ou duas classes de indivíduos, impõe limites, sujeição e servidão àquele/a que se submete. Ela introduz uma dissimetria estrutural que é, simultaneamente, o efeito e o alicerce da dominação: um se apresenta como representante da totalidade e o único depositário de valores e normas sociais impostas como universais porque os do outro são explicitamente designados como particulares. Em nome da particularidade do outro, o grupo dominante exerce sobre ele um controle constante, reivindica seus direitos fixando os limites dos direitos do outro e o mantém num estatuto que retira todo o seu poder contratual. A dissimetria constituinte da relação de dominação aparece não somente nas práticas sociais, mas também no campo da consciência e até nas estratégias de identidade. O uso frequente, conquanto abusivo, do termo “relação de poder” no lugar de “relação de dominação” faz desta uma relação de força suscetível de ser invertida em certas circunstâncias e permite subestimar os efeitos irreduzíveis que lhe são inerentes. (APFELBAUM, 2009, p.76)

As lutas feministas partem do reconhecimento das mulheres como específica e sistematicamente oprimidas, no reconhecimento de que as relações entre homens e mulheres não estão inscritas na natureza, e que existe a possibilidade política de sua transformação. A reivindicação de direitos nasce do descompasso entre a afirmação dos princípios universais de igualdade e as realidades da divisão desigual dos poderes entre homens e mulheres. A divisão desigual encontrava-se em todas as áreas das atividades humanas, incluindo nas artes.

As mulheres não participam nas decisões das lideranças das igrejas católicas, protestantes, judaicas ou islamistas e, portanto, as leis bíblicas tendem a continuar influenciando as leis e comportamento sociais. As leis ou decretos das mitologias religiosas são muito mais abrangentes do que as paredes dos templos e se estendem para as leis seculares e costumes sociais. No começo do movimento sufragista homens do clérigo fizeram de tudo para obstruir o direito ao voto das mulheres afirmando que eram os únicos que conheciam o plano divino e que o voto feminino não fazia parte dos planos. Atitudes sexistas, racistas e escravagistas foram apoiadas e promovidas pelas religiões vigentes. As crenças, práticas e rituais religiosos não só disciplinam, mas inculcam no corpo e na mente

através das repetições discursivas das leis e valores. As imagens aparentemente passivas dos ícones reforçam as normas.

A insurgência de governos totalitários que misturam política com religião, (como o Taliban e ISIS nos países orientais, e os cristianismos católico e protestantes nos países ocidentais), limitam o lugar da mulher para os confins da casa através da proibição do trabalho remunerado e educação, retirada dos direitos à propriedade, controle do corpo e sexualidade, além de limitar a mobilidade com proibições de circulação de mulheres desacompanhadas em lugares públicos. Em muitos estados do novo mundo (EUA, Brasil e outros) as conquistas das mulheres têm sido perdidas com a eleição de novos governantes de ideologias totalitárias e fundamentalistas. De maneira geral, os homens mantêm as mulheres em estado de medo e não é seguro para as mulheres saírem às ruas. Além disso, quando permitem as mulheres de usufruir do trabalho remunerado, estes são de pouco valor social e as mulheres recebem menos pelos seus serviços que os homens que ocupam a mesma função.

4. O Pessoal É Político: Performance Feminista

4.1 Gestos Radicais

Jayne Wark chamou a arte performática feminista de 'gesto radical' no seu livro de 2006. Desde os anos 1970 feministas e historiadoras da arte se esforçaram para documentar os preconceitos e proibições históricos contra o envolvimento das mulheres como artistas profissionais. O espaço criativo da mulher, por milhões de anos, estaria reservado à criação de filhos, à decoração do lar, nas confecções culinárias e artesanais, nas habilidades de se fazer bela e desejável. Quando existente, as produções artísticas das mulheres foram consideradas relacionada à frustração materna porque se a mulher cumprisse seu papel divino de reproduzir um bebê por ano não lhe sobraria tempo algum para sonhar em ser artista, ou qualquer outra profissão. A inexistência ou incompetência histórica da produção artística feminina poderia também estar associada com a crença na inferioridade do segundo sexo, ao invés dos preconceitos institucionalizados em jogo. Quando as mulheres finalmente conseguiram conquistar o direito de obter uma educação artística profissionalizante, sua projeção no mercado da arte continuava inferior. Pollock

(1993) argumenta que os julgamentos estéticos não são neutros, mas estão investidos numa estrutura ideológica que posiciona a mulher como um termo negativo em oposição ao qual a "masculinidade" estabeleceu seu domínio e 'sinonimidade' exclusiva com a criatividade. A cultura e as convenções eram estabelecidas pelos homens e algumas poucas mulheres que obtiveram o mínimo de sucesso tiveram que trabalhar dentro de um imperativo ou termos masculinos.

Artistas como Eva Hesse, Agnes Martin, Jackie Winsor, e Dorothea Rockburne alcançaram uma aclamação considerável trabalhando com variações do abstracionismo e minimalismo. Era outra questão, no entanto, se uma artista tentasse integrar as experiências como mulher no trabalho artístico. Carolee Schneemann, uma artista que produziu filmes e performances desde os anos 1960 e celebrava a energia sensual e visceral do corpo, chamou atenção para as atitudes do mundo artístico masculino que recusava a levar o trabalho dela à sério. Ela disse que as mulheres foram autorizadas a participar do mundo da arte, mas apenas desde que não desafiassem e ameaçassem as linhas de poder territorial psíquico pelas quais as mulheres eram admitidas no "*Art Stud Club*", uma brincadeira com o trocadilho de *study* (estudo) para *stud* (ganhão) – Clube dos Bolinhas (tradução nossa), desde que se comportassem suficientemente como os homens e trabalhassem claramente nas tradições e caminhos delimitados pelos homens.⁴⁵ (WARK, 2006, p.40-48)

As observações de Schneemann deixam claro que, para que as mulheres pudessem participar na prática de arte sob termos próprios elas teriam que desafiar as suposições estéticas de que a arte era neutra e desinteressada. Em resumo, à medida que as mulheres artistas se politizavam pelo feminismo, elas tiveram que rejeitar a premissa de autonomia que prevaleceu não só na arte e crítica modernista, mas também na arte Minimalista e Conceitual. Uma crítica de arte canadense, Monika Kin Gagnon, observou que ser uma feminista produzindo arte é reconhecer que a produção artística ocorre dentro de um contexto social; além disso, é reconhecer que a produção artística refletirá a evolução de uma variedade de mudanças estratégicas. Desde os anos 1960 as artistas feministas aceitaram o desafio de desenvolver novas estratégias artísticas para as novas estratégias políticas. Performance foi a prática artística

⁴⁵ Schneemann, *More Than Meat Joy*, p.52.

emergente mais associada com o florescer do feminismo. (WARK, 2006, p.27-28).

Figura 15



Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, the renowned performance in which the artist slowly extracted a paper scroll from her vagina while reading from it the words: "I thought of the vagina in many ways--physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation..."

Fonte: Carolee Schneemann, *Scroll Interior*, 1975, East Hampton, Long Island.

A renomada performance em que o artista extraiu lentamente um rolo de papel de sua vagina enquanto lia as palavras nele escritas: "Eu pensei na vagina de muitas maneiras - fisicamente, conceitualmente: como forma escultural, um referente arquitetônico, fontes de conhecimento sagrado, êxtase, passagem de nascimento, transformação ..." ⁴⁶
Tradução livre do texto da figura.

Usando apenas um lençol, Schneemann disse a sua audiência que ela leria de seu livro, *Cézanne, Ela Era Uma Grande Pintora*. Ela então desembalhou o lençol e pintou grandes traços de lama nos contornos de seu corpo e rosto. Ela subiu a uma mesa longa e leu o texto, assumindo uma série de poses de modelo vivo, equilibrando o livro em uma mão. Deixando cair o livro, ela lentamente extraiu um pergaminho da vagina e leu as inscrições sobre ele, que foram tiradas dos textos feministas que escreveu para um trabalho anterior. Um deles, originalmente escrito para o filme *Kitch's Last Meal* (1973-77), descreve seu encontro com um cineasta estruturalista masculino que se queixa de que o trabalho dela está cheio de "desordem pessoal ... persistência de sentimentos ... indulgência diáristica" e assim por diante.

"Ele disse, você
pode fazer como eu
faço Pegue um
processo claro,

⁴⁶ https://www.google.com.br/search?q=carolee+schneemann+performance+art&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj2zPWZp87ZAhXNuIMKHZBEDSwQ_AUICigB&biw=883&bih=541#imgsrc=7q1FCWy6_pc4iM:

intelectualmente siga as
 mais estritas implicações
 estabeleça um sistema de
 permutações estabeleça
 seus conjuntos visuais ...
 ele protestou, você é incapaz de apreciar
 o sistema da grade os procedimentos
 numéricos racionais - as pistas pitagóricas
 ...
 ele disse que podemos ser igualmente amigos, embora não fôssemos
 igualmente artistas,
 eu disse que não podemos ser igualmente amigos e que não podemos
 ser igualmente artistas ...
 "Ele me disse que havia morado com uma "escultora", eu perguntei se
 isso me faria um "cineasta?"
 "Ah, não, ele disse, pensamos em você como uma dançarina"
 SCHNEEMANN (1975 apud PHELAN, 2001, p.85. Tradução livre)

A performance foi primeiramente apresentada numa exibição de pinturas e para uma audiência em grande parte feminina, intitulado "Mulheres aqui e agora", o "Pergaminho Interior" resultou da pesquisa de Schneemann sobre "espaço vúlvido" e sua conexão com formas de serpente como atributos da Deusa em cultos antigos (PHELAN, 2001). As palavras acima sobre a performance de Schneemann me levaram a um fluxo de pensamento que remete a experiências pessoais. O pessoal é político. Porque eu lia primeiramente em inglês, o fluxo de ideias, memórias das experiências e clichês fluíram primeiramente em inglês. Diretamente do meu livro de anotações:⁴⁷

Este trabalho é reservado para homens.
 Esta sala de aula é reservada para homens.
 Este corpo é para o deleite dos seus olhos.
 Você faz o trabalho pela metade do dinheiro.
 Você se importa comigo e eu me importo com o meu prazer com outras mulheres.
 O que é meu é meu e o que é seu é meu.
 Seu corpo pertence ao estado. SROUR, Leila

4.1.1 Narrativas Radicais

No começo era a palavra. E a palavra se tornou carne. E nunca se curou. (BREYTENBACH apud RECKITT; PHELAN, 2001, p.36)

⁴⁷ *This job is reserved for men.
 This classroom is reserved for
 men. This body is for my eyes'
 delight. You do the job for half
 the money.
 You care for me and I care for my pleasure with other
 women. What is mine is mine and what is yours is mine.
 Your body belongs to the state.*

Jayne Wark descreve como narrativa e autobiografia penetraram o trabalho de artistas feministas e foram utilizadas como estratégias poderosas de engajamento para a interrupção das narrativas dominantes e afirmação de narrativas contra paradigmáticas desde os anos 1960. A falta de limites prescritivos foi certamente um fator, assim como seu potencial para tornar o corpo o local de uma compreensão de subjetividade recentemente politizada. A *performance*, porém, obteve um apelo amplo para artistas devido à forma como foi posicionada, juntamente com outras formas de arte ante-objeto, como uma força de contrabalanceamento do *ethos* orientado para o mercado, as mercadorias e o consumismo que dominou o mundo da arte na década de 1960.

O amplo recurso da *performance* também foi derivado do seu potencial para a promulgação de *agency* (agência). A agência é a condição de estar em ação; isto é, aquele que atua tem agência, em contraste com aquele que é “atuado sobre”. Como a historiadora de arte Kristine Stiles o define, a *performance* é uma “arte de ações”, na qual o intérprete e o espectador são sujeitos atuantes que trocam e negociam os significados “na condição social real da vida cotidiana”. A *performance* pode, portanto, instanciar a possibilidade de mudanças sociais e políticas para que o que agora seja o caso deixe de ser no futuro próximo.

À medida que as mulheres artistas se tornavam politizadas pelo feminismo suas ações artísticas acompanhavam a visão de agente de mudança social e política. Como uma forma de arte que apresenta o corpo vivo, a *performance* permitiu que as mulheres se colocassem, tanto literal como figurativamente, no centro de seus trabalhos e se afirmassem como agentes ativos e autodeterminantes de suas próprias narrativas. Ao cruzar o pessoal com o performativo, elas conseguiram desfocar as distinções entre autor e agente, assunto e objeto. A tensão e o distanciamento criado entre as experiências *performadas* e vividas permitiram que a artista se mantivesse ao lado de si mesma, como afirmou Rebecca Schneider e, assim, “mostrar o show” sobre o qual reside os imperativos naturalizadores e construções ideológicas da hierarquia sexual.

As técnicas de teatro desenvolvidas por Bertolt Brecht nos anos 1920 têm sido associadas com as artes performáticas feministas. Wark explica que o conceito central de “alienação” desenvolvido para o “teatro épico” mantinha que,

para que o público se tornasse criticamente consciente, eles tinham que ter seus entendimentos e expectativas familiares derrubados através de um processo de desfamiliarização ou estranhamento que levaria dialeticamente a um *insight* ou visão desconcertada de seu estado de alienação social. Em contraste com os estilos realistas ou naturalistas do teatro burguês, onde a ideologia é escondida, o objetivo do teatro épico de Brecht era tornar a ideologia visível e, assim, envolver o público em um processo ativo e autoconsciente de crítica ideológica.

Os efeitos de alienação das técnicas de Brecht foram utilizados não só para o teatro, mas também em filmes e nas artes visuais (invenção da colagem pelos Cubistas em 1912, formalismo russo de Vladimir Mayakovsky, Kasimir Malevich e outros artistas russos *avant-garde*, Dada e movimentos surrealistas). Em 1975, Laura Mulvey publicou um artigo em *Screen*, intitulado *Visual Pleasure and Narrative Cinema*/Prazer Visual e Cinema Narrativo, no qual articulava o diagnóstico psicanalítico da construção de espectador do cinema hollywoodiano e um antídoto feminista específico para interromper o voyeurismo baseado na teoria dos efeitos alienantes e distanciamento de Brecht.⁴⁸

A análise de Laura Mulvey demonstrou como as mulheres eram posicionadas como objetos fetichistas dentro do aparato cinematográfico do "olhar masculino", possibilitando todo um novo discurso e teoria feminista através de uma série de disciplinas, como cinema, arte, teatro e estudos da performance. Mais tarde as teorias Brechtianas usadas por outros pensadores foram expandidas para incluir os conceitos de distanciamento e estranhamento. A historiadora da arte Griselda Pollock publica em 1988 um artigo importante sobre o "distanciamento Brechtiano" como uma estratégia chave da arte feminista que funcionou para perturbar e revelar as operações ideológicas dentro dos códigos normativos de representação.⁴⁹

4.1.2 Paradoxo

Teorias feministas frequentemente enfrentam paradoxo. O uso do corpo pelas artistas feministas necessariamente enfrentaria o paradoxo de desafiar as

⁴⁸ Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 13, no. 3 (Autumn 1975):6-18, reprinted in *Visual and Other Pleasures*, 14-26.

⁴⁹ Pollock, "Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice—a Brechtian Perspective," in *Vision and Difference*, 155-99.

ideologias de gênero expondo suas construções ideológicas e ao mesmo tempo satisfazer o fetichismo do olhar masculino ativo (ou feminino ativo / passivo?). Tem sido argumentado que o corpo da artista é um corpo histórico, carregado com sua própria história e a história do personagem que ela representa, sendo que, desta maneira não estaria presa na posição de objetificação fetichista do filme, como descrito por Mulvey. O corpo feminista *performante* estaria disponível para ambos, análise e identificação, paradoxalmente dentro da representação e ao mesmo tempo recusando sua fixação. Esta simultânea e paradoxal disponibilidade da feminista autoconsciente em performance (no campo da representação) torna possível a possibilidade da feminista autoconsciente espectadora.

Pensadoras feministas como Jill Dolan, Griselda Pollock e Rozsika Parker admoestam que quando o teatro, é considerado um espelho que reflete ou imita a “vida real”, o sistema de gênero polarizado e hierárquico que ele reflete também é presumido como real. No entanto, a representação não era um espelho, mas um constructo ideológico que media e representava as crenças daqueles que criam o teatro. Dolan convocou as feministas a investigar o funcionamento do teatro, tratando-o como um laboratório e não como um lugar-show.⁵⁰

Possivelmente uma extrapolação do teatro para filme, *performance* e cultura visual em geral não é uma audácia imperdoável e certamente merece o mesmo olhar investigador.

O corpo feminino como sujeito colide em dissonância com o seu texto patriarcal, desafiando o próprio tecido da representação através da recusa desse texto e apresentando novos e múltiplos textos baseados na experiência e sexualidade de mulheres reais. (FORTE, apud WARK, 2006, p. 35, tradução nossa)

Wark argumenta que Forte não estava afirmando ingenuamente que o uso do próprio corpo pelas mulheres na performance poderia simplesmente transforma-las de objetos para sujeitos, mas que sua apropriação da agência autoral poderia criar o tipo de "dissonância com suas representações", defendida por feministas francesas como Luce Irigaray e Hélène Cixous em seu conceito de "escrever o corpo". Na visão de Forte:

as estratégias de Cixous e Irigaray são muito mais vividamente

⁵⁰ DOLAN, **Gender Impersonation Onstage 3-13**. Women and Performance Journal 2, 1985. no.2. pp.5-11. Pollock and Parker, see Old Mistresses, 119.

realizadas no contexto da performance das mulheres do que na escrita" porque, se o corpo é o próprio "texto" pelo qual a identidade é lida, então a arte performática das mulheres é sempre o posicionamento de um corpo feminino como sujeito em oposição direta ao seu texto patriarcal. (FORTE, ANO, apud Wark, 2006, pp. 35-36, tradução nossa).

4.1.3 Mulher Mito na Performance: Evas



Figura 16

Fonte: Andressa R Boel et al. Performance: Evas. Festival de Artes da UFU, 2017. Foto registro de Diva Guimarães, modificação nossa em Photoshop.

Em novembro de 2017, no sarau do Festival Anual de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), um grupo de jovens artistas despiram- se e reuniram com uma bandeja cheia de maçãs. Realizaram uma dança entre si, com as frutas e o público. Pegavam as maçãs, as mordiam, caminhavam pelo salão oferecendo as frutas para os presentes, brincavam com elas, as colocavam sobre a cabeça, no corpo, as atiravam no chão e parede, intencionalmente. Seus corpos eram polimórficos, seus adornos variados, suas experiências diversas, mas entre seus significados todas eram Evas e tentavam

o simbólico “Adão” a comer do fruto proibido, o “fruto” simbólico que o levaria a perder o Paraíso. A performance foi interdita pela polícia do Campus causando as *performers* a terem que negociar o espaço e interromper a ação.

Despidas, ativas, andantes, interativas, as artistas desafiavam os mitos, os significados, os códigos, as normas sociais e ideologias. Desconforto, risos nervosos, interesse, confrontos, choque, a audiência era desafiada, confrontada nos conhecimentos estabelecidos, nas emoções, nas sensações, nas condições de ser que perpassam o instante presente para séculos de condicionamentos, distorções e limitações do subconsciente coletivo. Naqueles momentos os corpos estavam animados, cheio de ações, ativos com determinações próprias. O show é assumido na performance das Evas. Desnudas elas confrontavam a vergonha implícita e projetada no corpo de mulher. Confrontavam também inúmeras outras projeções sobre o corpo sexuado, o corpo mercadoria, o corpo desalmado, o corpo artístico, o corpo estético, o corpo objeto ou abjeto, o corpo autor. Elas incorporavam a personagem comum a todas as outras mulheres, Eva, e as ideologias do peso do pecado, da vergonha, da culpa, da tentação e queda de toda a humanidade, punições pela desobediência, desejo de conhecimento e poder. Como se atreveriam a querer o poder dos deuses? A maçã, “fruta”, símbolo do conhecimento que as elevariam ao porte de divindade, a sexualidade ou poder de vida para a humanidade, era manipulado, mordido, oferecido ou atirado diante os expectadores. Seria a fruta alimento ou arma, vida ou morte? Na performance, a dominante narrativa patriarcal e opressora sobre Eva encontrava um paradigma contrário através das interseções com o presente e narrativas pessoais nas histórias dos participantes. As mulheres, Evas, tinham uma face, uma cabeça, uma subjetividade única. Outros pensamentos viriam à mente, como heresia, insurgência, blasfêmia, deslocamento, subversão.

A performance convidava a audiência e participantes a engajar e ver. O mito da Eva se tornaria incorporado e convocaria os consumidores a entender e relacionar com a significância dos sinais e símbolos, dos ícones e fetiches, e a projetar neles seus conteúdos, dos mais superficiais aos mais complexos. Os corpos das mulheres, Evas, não era o corpo massificado do feminino? A bandeja cheia de maçãs vermelhas, convidativas, seriam as frutas proibidas da árvore do conhecimento do bem e do mal? E os homens e mulheres da audiência,

seriam todos Adão, inocentes, seduzidos por Evas? Quem, em plena consciência aceitaria compartilhar da fruta e pecado? Seriam performances com essa suficiente para trazer consciência e mudanças sociais? A luta pelo controle do próprio corpo nos domínios legal, político, médico e cultural desencadeado pelas feministas havia chegado na arte, na UFU. Mas seria expor o corpo nu uma maneira eficaz para vindicar o controle sobre o próprio corpo?

Dentro do imaginário cultural coletivo, Eva representa a mulher original, a mãe de todos nós, a fêmea fatal, a mulher perigosa e a mais popular. A figura de Eva continua sendo invocada nas criações artísticas, filmes, músicas, poesia, propagandas comerciais, e cultura popular até mesmo após mais de 50 anos de movimentos feministas. O corpo nu de mulher está em todo lugar como um sinal mediador para o macho, mas a mulher não está. Seu corpo é o campo de batalha. O trabalho de Barbara Kruger, figura 1, brilhantemente resume e descreve as políticas sobre o corpo feminino. Os argumentos a favor e contra o uso do corpo por artistas feministas nas artes são exemplos de batalha. Apesar de toda a sua onipresença, o interminável desfile de corpos de mulheres significava apenas as fantasias de representação, fantasias que tornavam as mulheres irrepresentáveis, exceto como representação. Teria o uso e objetificação do corpo feminino pelo masculino causado a mulher a perder o próprio corpo? Sem corpo, sem alma, sem subjetividade, sem agência nem autonomia. As artistas feministas empurraram seus próprios corpos e identidades para este terreno de ausência e “falta”, produzindo um choque inesperado – e às vezes ameaçador – entre corpos literais e os significados simbólicos que eles transmitem.

Pensadoras feministas como Lucy Lippard aludiram para o perigo que sem querer as mulheres poderiam ser cúmplices da objetificação do próprio corpo. Os homens estavam usando o próprio corpo na Body Art sem, contudo, passar pela mesma censura, hostilidade e debate que passam as mulheres. Desde 1967 os homens se safavam com performances que envolviam desde beliscar puxar e manipular o corpo nu (Bruce Nauman), masturbar (Vito Acconci), queimar e tomar banho de sol (Dennis Openheim) ou se atirar contra as paredes (Barry Le Va). Wark menciona que uma mulher que usa seu próprio corpo e face tem o direito de fazer o que quiser com eles, mas que é perigoso que as

mulheres utilizem o feminino para expor os insultos da exploração sexual que as mulheres se sujeitam.

Lippard também notou que embora houvesse um elemento de exibicionismo em toda a arte corporal, uma mulher que usou seu corpo estava em uma situação de duplo risco, particularmente se ela fosse fisicamente atraente. Ela se arriscara não apenas a ter sua imagem reapropriada como um objeto do desejo sexual masculino, mas também provocando acusações de narcisismo e autoindulgência. Lippard ironicamente afirmou que:

Porque as mulheres são consideradas objetos sexuais, é dado como certo que qualquer mulher que apresenta seu corpo nu em público está fazendo isso porque ela acha que é bonita. Ela é uma narcisista e Acconci, com sua imagem menos romântica e costa cheia de espinhas, é um artista. (WARK, 2006, pp. 168-169).

Na performance *Evas*, ironicamente, as ações aparentemente empoderadas pela nudez dos corpos, o corpo feminino exposto e a desejada posse de sua sexualidade inerente, a ocupação do espaço público e a iniciativa de interação provocante com a audiência foram interrompidas e censuradas pelos policiais do *Campus*. Deus ordena Miguel a expulsar Eva do Paraíso em Gêneses, ontem, hoje e sempre.

4.2 Eva Para Gozar. Eva Para Vender. Eva Para Comer

No mundo dos homens, a nudez e a sexualidade da mulher só são permitidas a serviço do masculino e em espaços e tempos privados e convenientes para o deleite dele. No mundo atual vivemos uma pseudolibertação feminina. A liberação sexual conquistada pelas mulheres também passa a ser usada pelos homens como pressão do amor/sexo livre, grátis e quando demandado. Em *Tudo Sobre Eva De Novo*, Julie Burchill questiona: Por que diabos deveríamos nos preocupar com o que um grupo de homens deprimidos, iludidos e mortos disseram sobre uma mulher que nunca existiu? (BURCHILL, 1999).

“É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade.”⁵¹

O fardo de um conto que por três mil e quinhentos anos ensinou às mulheres de onde elas vieram e do que elas são feitas não vai se encolher de

⁵¹ WOOLF, V. **A Room of One's Own**. Londres: Flamingo, 1994.

leve em duas décadas.⁵² Naomi Wolf, *The Beauty Myth /O Mito da Beleza*. Em *Admen and Eve: The Bible in Contemporary Advertising/Publicitários e Eva: A Bíblia na Publicidade Contemporânea*, Katie B. Edwards, no capítulo 3, *Bad Girls Sell Well: The Commodification of Eve in Postfeminist Consumerism /Garotas Más Vendem Bem: A Comercialização de Eva no Consumismo Postfeminista*, examina o fenômeno do consumismo pós-feminista. Os publicitários usam imagens de Eva como tentadora para vender às mulheres o ideal da sexualidade heterossexual feminina como meio de obter poder. O autor argumenta que o poder oferecido pela publicidade pós-feminista é ilusório e, por causa do foco primário no indivíduo e sua escolha, é divisivo para as mulheres, de modo que é mais provável que elas se concentrem na escolha pessoal como consumidor ao invés de fazer campanhas coletivas para trazer mudanças sociais, para obter o mesmo salário e corrigir o desequilíbrio nas questões de assistência e os cuidados com as crianças.

No capítulo 4, *Now and Then: Representations of Adam and Eve in 1960s and Postfeminist Popular Cultural/Agora e Depois: Representações de Adão e Eva na década de 1960 e Cultura Popular pós-feminista*, compara representações de Adão e Eva nos filmes dos anos 60 com os filmes pós-feministas dos anos 1990 e pergunta se o tratamento da mulher como a coelhinha sexy (década de 1960) ou como prenúncio das mudanças sociais (década de 1990) é, na análise final, tão diferente quanto parece na primeira exibição.⁵³

Margaret Miles dizia que a nudez feminina é apresentada como um símbolo do pecado, da luxúria sexual e do mal perigoso. Nas representações do interesse pelo corpo nu feminino, o ativo engajamento religioso, exercício e luta é muitas vezes subordinado ou em tensão com o espetáculo feminino.⁵⁴

A forma como somos vistas determina em parte como somos tratadas; como tratamos os outros é baseado em como os vemos; essa visão vem da representação. As representações aqui e agora têm consequências reais para as pessoas reais, não apenas na forma como são tratadas como indicado acima, mas em termos de como as representações delimitam e permitem o que as pessoas possam ser em uma determinada sociedade. (DYER, 1995, pp. 8-9, tradução nossa)⁵⁵

⁵² WOOLF, N. **The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women**. Londres: Vintage, 1991. p. 94.

⁵³ EDWARDS, K. B. **Admen and Eve: The Bible in Contemporary Advertising**. Relegere, 2014.

⁵⁴ MILES, M. R. **Carnal Knowing**. Oregon: Wipf & Stock Pub. p.81.

⁵⁵ DYER, R. **The Matter of Images: Essays on Representation**. London: Routledge, 1995. pp. 8-9.

A divisão da mulher em boa (Maria) e mulher perigosa (Eva) existiu em outras culturas pré-cristãs. Em *A History of The Wife* (A História da Esposa), Marilyn Yalom discute a evolução do papel da mulher como esposa nas civilizações judia-cristã no ocidente. Ela revê algumas das personagens históricas, apresenta uma descrição sociocultural das organizações dos papéis e privilégios sexuais e reflete sobre os desequilíbrios e assimetrias de acordo com os sexos, de forma a favorecer os indivíduos do sexo masculino. As mulheres eram consideradas propriedades do pai ou do marido até o século XX. Os pais ofereciam dotes para o genro que recebia a filha. Os maridos ganhavam poder econômico e legal sobre as esposas. As mulheres casadas não podiam ganhar seus próprios salários ou manter a posse de suas propriedades quando casadas. Seus corpos, serviços e trabalho pertenciam aos maridos. Classe social, raça e contexto histórico influenciavam nos relacionamentos e possibilidades entre os sexos. Além de esposa, havia quase nenhuma outra opção para as mulheres. (YALOM, 2001).

As esposas trabalhavam duramente para apoiar e sustentar sua família. Elas eram serviçais e organizadoras da casa para a procriação e sustento da família. Nas altas classes a mulher tinha a ajuda dos serviçais e em muitas famílias as crianças foram alimentadas nos seios das amas de leite. As mulheres escravas engravidavam, mas não casavam legalmente porque os escravos não tinham autonomia e pertenciam a seus senhores. Os maridos podiam bater nas mulheres sem a intervenção das autoridades ou Leis. Não havia até recentemente o conceito de estupro conjugal e as autoridades não levavam à sério a violência familiar. Nos Estados Unidos leis contra o estupro conjugal foram inauguradas apenas nos anos 1970 e no Brasil apenas em 2006 (Lei Maria da Penha).

O papel da esposa era servir e procriar. As mulheres eram dadas em casamento às vezes antes da primeira menstruação. Controlar o número de filhos na família era um desafio. As mulheres que alimentavam os bebês no seio geralmente tinham um filho a cada dois anos, mas as que não alimentavam no seio geralmente tinham 10 ou mais gravidez na sua vida reprodutiva. Complicações reprodutivas foram e ainda são uma das principais causas de morte para as mulheres. A pílula anticoncepcional começou a ser produzida nos anos 1940, mas era proibida na maioria dos países católicos. A primeira pílula

anticoncepcional foi aprovada pelo *Food and Drug Administration* (FDA) em 1960, legalizada na França em 1967 e comercializada no Brasil a partir dos anos 1960, mas as classes populares não tinham fácil acesso. As religiões tiveram um papel significativo e proibitivo no controle do conhecimento e métodos anticoncepcionais pela mulher. Até hoje no Brasil o aborto é ilegal e não disponível para as mulheres que desejam terminar a gravidez. O controle do corpo da maioria das mulheres ainda se encontra nas mãos dos homens e do Estado.⁵⁶

Muitos foram os criticismos dirigidos aos movimentos de mulheres que quiseram promover mudanças sociais, defender igualdade de gênero e raça, vindicar a inclusão das mulheres na categoria de seres humanos, vindicar a autonomia e agência pelo próprio corpo, exigir justiça social independente de gênero, raça ou classe econômica. Tais mulheres que tentavam interromper ou alterar o status quo e hegemonia masculina foram malvistas e atacadas pela imprensa e governantes, muitas foram perseguidas ou ridicularizadas, emprisionadas ou apedrejadas. Os termos dos feminismos ou feministas se tornaram representações satânicas, heréticas ou anticristãs. Retratos e relatos de feministas incluíam ataques às aparências, estereótipos de feias, mal-amadas, sapatão, não gostam de homens, invejosas do pênis, para citar alguns.

Figura 17



⁵⁶ Em 1994, em Vancouver, um médico foi baleado em sua casa por grupos anti-aborto. Eu morava em Vancouver e praticava medicina em um dos hospitais. O paradoxo das atitudes de indivíduos que escolhiam o assassinato de médicos (cujo ofício era salvar vidas) me chocou. O ativismo de indivíduos (fanáticos) que buscavam, para mim, o direito de controlar o corpo das mulheres, disfarçados pela militância pelos direitos de embriões ou fetos não nascidos, justificavam para si o direito de assassinar.

Fonte: Barbara Kruger, *Untitled (Free Love)*, 1988, Silkscreen fotográfica sobre vinil.

Novamente o gênio de Kruger consegue expressar com uma imagem e poucas palavras o que muitas mulheres tiveram que lidar com o advento da liberação sexual feminina.

Os homens heterossexuais, ao contemplar um corpo feminino atraente, insistentemente o divide em partes comestíveis; durante séculos, a amada feminina foi submetida a um escrutínio tão crítico como o de um comprador de verduras que examina a mais recente safra de maçãs antes de decidir comprar [...] É um medo impressionante do masculino quanto às imagens de mulher-como-comida que frequentemente ela é vegetariana, transformando o objeto do desejo em deliciosos frutos semelhantes aos figos e cerejas. Os homens também são felizes em pensar em suas amantes do sexo feminino como ternas aves de rapina, mas não como criaturas com cascos, dentes e um apetite predatório próprio. Quem ouviu falar de uma figueira - ou mesmo de uma ostra que mordem em contra-ataque? (SMITH, 1997, p. 85, tradução nossa)⁵⁷

Ele precisava de mulheres como figuras maternas e amantes e, ao mesmo tempo, amaldiçoou o poder que tinham sobre ele".⁵⁸ (BADE, 1979, tradução nossa)

Nas artes assim como nas produções culturais com fins de publicidade comercial, as imagens das mulheres são usadas como objetos e exploradas pelos seus códigos e significados. Eva incorpora o pecado desejável e enfatiza a natureza da transgressão sexual da Eva. John Berger comenta sobre as imagens femininas na pintura das artes visuais:

Os homens agem e as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres observam-se a si mesmas sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas também a relação das mulheres para consigo mesmas. A pesquisadora intrínseca da mulher é masculina: a mulher pesquisada. Assim, ela se transforma em um objeto - e mais particularmente um objeto de visão: uma miragem.⁵⁹ (BREGER, 1977, p. 47, tradução nossa).

A cultura popular pós-feminista tenta transformar o que antes era visto como negativo sobre as imagens de Eva (como tentadora) em uma mensagem positiva de auto-capacitação para as mulheres jovens. Com foco na figura de Eva, *Admen and Eve/Publicitário e Eva* (tradução nossa) mostra como ela se tornou o último ícone pós-feminista, simbolizando o poder sexual e consumidor do sexo feminino, promovendo a escolha individual independente sobre a ação política coletiva para a geração de hoje que se diz, "Eu não sou feminista, mas ...".

⁵⁷ SMITH, J. **Hungry for You**. London: Vintage, 1997. p. 85.

⁵⁸ BADE, P. **Femme fatale: Images of Evil and Fascinating Women**. New York: Mayflower Books, 1979. p. 24.

⁵⁹ BREGER, J. **Ways of Seeing**. London: Penguin Books, 1977. p.47

Explorando a mitologia cultural que envolve a Eva, os publicitários reciclam constantemente as imagens dessa figura bíblica porque é facilmente reconhecível pelo consumidor alvo. Ao fazê-lo, eles estão moldando como as mulheres e os homens veem uns aos outros e a si mesmos, como eles tratam cada um e a si mesmos, persuadindo-os a se tornar o sonho culturalmente ditado através dos produtos que eles consomem. (EDWARDS, 2014).

Figura 18



Fonte: Annette Messenger, *Histoire des Robes (Story of Dresses/ História dos Vestidos)*, 1990, Vestidos, desenhos a pastel, fotografias em preto e branco, linha, pinos, madeira, vidro, 376 x 353 x 18 cm.⁶⁰

Envoltos em vitrinas de vidro rasas, pequenas pinturas emolduradas de fotografias e textos são anexadas a vestidos de uma maneira remanescente dos santuários religiosos. Neste trabalho, Messenger refinou sua longa pesquisa sobre a subjugação do corpo feminino até o ponto em que as imagens do corpo não são mais diretamente visíveis, mas são substituídas pela presença metafórica de roupas que ela aqui vê como uma "segunda pele" incorporando todos os segredos e esperanças da existência cotidiana.

Na psicanálise, Lacan dizia que a identidade passa pela fase de espelho, que por dentro, somos um contínuo sem forma, composto de pensamentos, desejos e imagens em alta velocidade. Somos *polysexual*, caóticos, sempre mudando e ambivalente no núcleo. Mas, do lado de fora, parecemos uma entidade mais ou menos estável, com feições simétricas e compostas que não

⁶⁰ Art and Feminism, pp. 144-145.

revelam quase nada do que está acontecendo. Temos apenas palavras para tentar transcender a lacuna, e o tempo todo elas não fazem justiça às nossas verdadeiras intenções.

Não saber dizer o que sentimos não é uma falha pessoal, é uma verdade existencial. A imagem no espelho é, por necessidade, muito mais unidimensional que a entidade que a contempla. Isso leva a um problema que nos acompanha ao longo da vida. Como adultos, ansiamos que os outros nos entendam da maneira mais profunda. Mas Lacan está nos preparando para encarar uma possibilidade mais sombria de que, na verdade, outras pessoas ficarão resolutamente presas do lado de fora de nós, supondo que somos praticamente como parecemos, mas nos caricaturando pesadamente sem querer. Mas Lacan, apesar de suas ambiguidades quanto à sexualidade e impulsos caóticos internos, teve a felicidade de ter nascido com o sexo certo, empoderado e privilegiado.

Somos compreensivelmente relutantes em aceitar essa solidão – e, conseqüentemente, estamos muito preocupadas em controlar as aparências externas. Esse é o apelo da moda e o que a impulsiona e continua. Esperamos que, se pudéssemos mexer suficientemente com o que as outras pessoas enxergam externamente em nós, poderíamos eventualmente ser entendidas adequadamente. Mas para a mulher, a preocupação com a aparência passa a ser uma preocupação com a sobrevivência. A moda muda muito mais para a mulher e a definição de sua caricatura tem sido ainda muito mais cruel do que a preocupação com o cabelo, ou a barba, ela precisa se preocupar em manter a caricatura venusiana e jovem.

Tomemos alguns exemplos do passado, como o uso do espartilho, o corpete e tantas vestimentas restritivas que limitavam os passos e confinavam as mulheres ao ambiente doméstico, à hipotrofia muscular, ao controle do homem. O cinto de castidade, o uso compulsório do véu, os vestidos e muitas das intervenções da moda sexuada chegaram ao extremo da mutilação, como os *pés de lotus*, onde as meninas tinham seus pés fraturados e amarrados para produzir deformidades que reduziam o tamanho dos pés e limitavam a mobilidade, ou a infibulação genital das meninas nos países da África e oriente médio, que tinham o clitóris e parte da vulva cirurgicamente removidas. No tempo presente é moda aumentar, diminuir ou elevar os seios, as nádegas, o nariz, e esticar a pele ou injetar veneno de botulina para amenizar as marcas musculares, está na moda as

cirurgias rejuvenescedoras e ninfectomias secundárias, para manter a genitália feminina semelhante ao período pré-pubescente.

Lacan sugere um movimento mais difícil e maduro: que aceitamos que outras pessoas simplesmente nunca nos experimentarão da maneira como vivenciamos a nós mesmos; que seremos quase que completamente mal-entendidos – e, por sua vez, não entenderemos bem. O homem nada sabe da mulher e a mulher nada sabe do homem. Homens e mulheres não existem. Não existe uma relação sexual. Existem apenas relações entre pessoas e essas são intensamente corrompidas pelas forças sociais e externas. Relacionamentos românticos são também uma construção social e se formam na medida em que não compreendemos verdadeiramente nossos amantes e simplesmente fixamos uma série de fantasias produzidas desde experiências infantis. Dentro das teorias do caráter performativo das caricaturas de masculino e feminino, relacionamentos amorosos e românticos são muitas vezes decepcionantes, para dizer o mínimo.

4.2 Estupro e Outras Violências.



Figura 19

Fonte: Cláudia Regina, Opressão dos Corpos em Trânsito Performance, III Simpósio Regional SOS Mulher e Família, 24 de novembro de 2017.

Cláudia Regina completou graduação em Artes Visuais na UFU. Seu

trabalho performático representa a violência contra a mulher. Em plena praça pública ela senta no chão, com seu vestido preto e sandália no pé. Os homens passam por ela e a encaram. Aos poucos quatro homens se aproximam, olhando intensamente. Os olhares vão adquirindo características distintas. De curiosidade a casual passam a estudar o corpo presente, intimidam progressivamente, até o ataque e dominação. Quando a mulher percebe ela não pode mais sair. Os homens não permitem seu êxito. Ela está cativa, rendida, forçada. Os circundantes da praça observam de longe ou se afastam sem interesse. A luta de quatro homens contra uma mulher atrai um pequeno número de espectadores passivos. Uns riem, outros só observam. Eu me inquieto, mesmo sabendo que é uma performance. Meus sentimentos e memórias diante do teatro são de dor, de raiva, de medo, de pânico. Subo no palco e entro na luta e logo algumas outras mulheres também o fazem, tentando tirar os homens de cima da mulher e enfrentando a batalha física já perdida devido as diferenças de força física. Os homens são mais altos, mais fortes, mais vestidos e acostumados com esse tipo de confronto e ataque.

A violência contra as mulheres constitui uma violação dos direitos humanos. De forma geral, os atos de violência contra as mulheres são muito numerosos e ainda muito pouco denunciados. Muitas mulheres artistas têm usado seus trabalhos para denunciar e trazer consciência para o problema. Em 1995, em Pequim, a IV Conferência Mundial das Nações Unidas sobre as Mulheres, conseguiu que os governos dos países representados se comprometessem a fazer um balanço, a combater as violências contra as mulheres e a desenvolver estruturas de apoio às vítimas. (ALEMANY, 2009).

4.3.1 Violência Domiciliar



Figura 20

Fonte: Nan Goldin, Heart-shaped Bruise (Hematoma em forma de Coração), New York City, 1980 (from the Ballad of Sexual Dependency – da Balada da Dependência Sexual), fotografia colorida, dimensões variáveis.

Desde o início dos anos 1970, Nan Goldin documentou todos os aspectos da vida de si mesma e de seus amigos íntimos.

A Balada da Dependência Sexual é o diário que deixo as pessoas lerem [...]. Existe uma noção popular de que o fotógrafo é por natureza um voyeur, o último convidado para a festa. Mas não estou de penetra: esta é a minha festa. Esta é minha família, minha história [...]. Eu nunca quero ser suscetível a qualquer outra versão (de outra pessoa) da minha história. GOLDIN (1986, apud PHELAN, 2001 p.124, tradução nossa).

O trabalho de Nan Goldin foi exibido pela primeira vez no Mudd Club, em Nova York, em 1979, como uma apresentação de slides acompanhada por gravações de ritmos contemporâneos, blues e baladas de rock. Um projeto em andamento, foi exibido em muitos locais e formatos em todo o mundo, desde boates até centros de arte. Em 1986, uma seleção definitiva de imagens da série foi publicada em um livro do mesmo título. As experiências, transformações e relacionamentos de Goldin são vistas como interdependentes com as dos amigos que moldam seu senso de uma família recriada e cuja confiança estabelece a base de seu quadro representacional. (PHELAN, 2001).

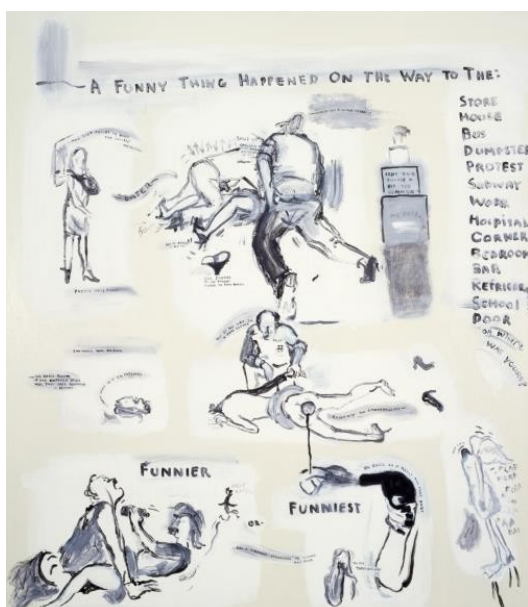
Essa foto imagem do trabalho de Nan Goldin também me impressionou. Me lembro de ter adquirido uma contusão na perna, formando uma imagem

semelhante, mais ou menos no mesmo local, devido ao chute do marido. Não entendi o que aconteceu. Fui contar para alguém e ele me perguntou “O que você fez?”. Nada. Eu não fiz nada. Eu gritei de longe para que o marido largasse meu filho. Que não o medicasse sem meu consentimento. Que era perigoso. Acho que o marido não gostou que eu tivesse gritado. Mesmo que tenha sido meu instinto de mãe, de médica, que de longe, saindo do banho, queria me fazer ouvida. Eu tentei me defender, mas fui logo vencida. Minha força física não era par para o homem. Só restava defender meu filho e eu da maneira como podia. Divorciei o marido devido à violência doméstica. Ainda sinto o nó na garganta, o peito quebrado. A culpa é minha. Não soube escolher. Mas como eu poderia saber? Me escondi.

Lutas feministas obrigaram a mudar as leis. Os códigos penais de vários países possuíam ou possuem leis que isentam aos homens de culpa de violências e até homicídio de mulheres. Os famosos crimes de honra, que inocentam o cônjuge do assassinato da esposa apanhada em flagrante delito de adultério no domicílio conjugal só foram revogados na França em 1975. Leis contra o estupro foram passadas recentemente em vários países, dando a estas definições jurídicas – a de um crime. A maioria das mulheres sofrerão violências dos homens durante a sua vida. Essas violências são infligidas em público, mas principalmente no ambiente domiciliar.

4.3.2 Algo Engraçado Aconteceu no Caminho

Figura 21



Fonte: Sue Williams, A Funny Thing Happened (Algo Engraçado Aconteceu), 1992, acrílica sobre tela, 122x102 cm.⁶¹

ALGO ENGRAÇADO ACONTECEU NO CAMINHO PARA O/A:

LOJA CASA ÔNIBUS LIXEIRA PROTESTO

METRÔ TRABALHO HOSPITAL ESQUINA QUARTO

BAR GELADEIRA

ESCOLA PORTA

Ou ONDE ACONTECEU com você?

Não se esqueça de vestir para o sucesso. Dali Lama

Mais tarde – cale a boca – digo, pode achar qualquer coisa para enfiar na sua boca.

Sapato novo – um sucesso da moda.

Calcinha errada para ser estuprada – planeje antes.

Saia do meu caminho, sou um ~~bosta~~ de médico.

Vadia.

Evidência vergonhosa.

- Não sabemos se ela gostou ou não. Esse caso continua sendo um mistério.

Agora o que é isso que estou sentindo?

Oh, geez, é tão ruim assim? Tarde

demais. Não pode decidir. Onde

posso ir para fazer terapia?

Não é esse tema um pouquinho comum?

DIVERTIDO. O MAIS DIVERTIDO.

(Tradução Livre)

As séries de pinturas semelhantes a graffiti de Sue Williams referem-se de maneiras inesperadamente perturbadoras ao tipo de humor abordado, por exemplo, pelo artista Richard Prince na série de pinturas e colagens baseadas em piadas. Williams vai um estágio além da ambição irônica das apropriações de

⁶¹ Disponível em: <http://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/sue-williams10?view=slider#2>

Prince, do qual ela é crítica. Não só os dilemas que ela apresenta parecem ser como as próprias pinturas, mas parece não haver escapatória das emoções torturantes que elas evocam.

As vítimas sentem o chute como dor ou prazer? Foda-se. Quando o objeto do meu amor e carinho me dá um chute tão duro quanto ele pode, machuca muito. Além disso, um profundo sentimento de humilhação e rejeição (chuta mais, por favor). No entanto, há algo excitante sobre o sentimento: querido velho Pai. Claro que volto para mais (lar). Isso não é para todos com sua merda bem organizada. Bem, nenhuma alternativa veio à mente na época. O que posso dizer? E todas essas contusões sobre o rosto e os lábios mal-humorados que tocam o nariz (um brochante) para que todos saibam o que você tem feito. Oh, o constrangimento, o vergonhoso sentimento de desconforto. "Olha, uma mulher caindo aos pedaços" Até mesmo o Papai! "Como ela poderia deixar isso acontecer?" Nenhuma arma. "Como ela poderia fazer isso consigo mesma?" Como eu me chutei na cabeça? Eu sou um verme, ouça-me reclamar, bla bla bla. Foda-se a todos. Quinze anos de terapia, grupos, programas de doze passos. Nunca mais o farei. Então eu sou atacada e estuprada por um completo estranho (eu juro!) Ele não pode ver que sou centrada e trabalhando com os assuntos de limites? Que eu tenho minha merda bem organizada, Inferno - EU SOU DONA minha PRÓPRIA MERDA. O que cede? Por que não fui treinada em combate? Devo sair de novo? Bem, nenhuma alternativa veio à mente na época. (WILLIAMS, 1993 apud PHELAN, 2001, pp. 160-161)

Toda mulher teme o estupro. Toda mulher sabe de alguma mulher que foi estuprada. A maioria das mulheres são estupradas por algum homem que conhece. Maridos estupram as esposas e chamam isso de dever conjugal. O patamar do estupro inclui mexidos, olhares, piadas, o tocar sem ser solicitado, na maneira objetificada que o corpo feminino é usado nas representações culturais, nas canções, na construção e malha da sociedade.

Recentemente assisti um documentário no YouTube com Emma Sulkowicz, estudante de Artes Visuais na universidade de *Columbia University*, a qual discute sua proposta e trabalho de conclusão de curso (TCC) em Artes Visuais. Emma propôs uma performance, *Mattress Performance (Carry That Weight)*/Performance do Colchão (Carregue Aquele Peso). Emma teve uma experiência pessoal de estupro no *campus* da universidade que estudava, e decidiu carregar um colchão pela sua trajetória até o dia de sua graduação, como protesto contra o sistema que protegia o estuprador e a universidade que mantinha o estuprador inscrito nos programas curriculares. (BROOKLYN MUSEUM, 2014).

4.4 Vítima Carrega o Peso

Figura 22



Fonte: Emma Sulkowicz, *Mattress Performance (Carry That Weight)* / Performance do Colchão (Carregue Aquele Peso), 2014-2015.

Emma sofreu uma experiência de violência sexual a qual chamou de estupro e se queixou contra o acusado e com as autoridades da Universidade de Columbia, em Nova York, onde o fato havia ocorrido. Sua causa foi investigada e invalidada. Vários processos jurídicos foram iniciados e apelados, contra o acusado, contra a Universidade e contra Emma Sulkowicz. Sem se sentir validada ou receber justiça com a punição do seu estuprador, Emma recebeu autorização para carregar o colchão do dormitório pelo *Campus* como crédito e trabalho de conclusão do curso em Artes Visuais. A *performance* seria interrompida se o estuprador (acusado) fosse expulso ou saísse da escola. Emma carregou o colchão até a formatura e sua ação de resistência e protesto incomodou não só o estuprador e autoridades da Universidade, mas também envolveu e atravessou muitos outros estudantes. Sua ação levou muitos a discutir os assuntos de violência sexual contra as mulheres.⁶²

4.4.1 *Estética de Poder e Violências Sexuais na Arte Erótica Moderna*

O rapto e estupro de mulheres é um tema frequentemente erotizado na história das artes. O conceito de cultura do estupro auxilia na análise crítica das

⁶² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=I9hHZbuYVnU> Acesso em 18/04/2018
Ver [https://en.wikipedia.org/wiki/Mattress_Performance_\(Carry_That_Weight\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mattress_Performance_(Carry_That_Weight))

imagens eróticas e revela a mistificação da violência sexual e subjugação da mulher pelo homem. Margaret D. Carroll aborda a ideologia de subjugação da mulher pelo homem presente na arte erótica e sua associação com o absolutismo a partir da análise crítica do quadro de Rubens, *Estupro das Filhas de Leucipo*, 1615-18, e outros trabalhos semelhantes da época. A composição em tamanho real ilustra a história contada por Teócrito e Ovídio de como os irmãos gêmeos Castor e Pólux (chamados de Dioscuri) sequestraram à força e depois se casaram com as filhas do rei Leucipo.

Figura 23



Fonte: Peter Paul Rubens, *Rape of the Daughters of Leucippus*, 1615-18, óleo sobre tela, 224x210,5 cm. Munich, Alte Pinakothek.

Carroll examinou as interpretações oferecidas como a sugestão de que Rubens criou essa pintura a mando de um aristocrata que desejava celebrar o casamento duplo de Louis XIII da França e sua irmã Elisabeth com a adolescente Filipe IV de Espanha e sua irmã Anne, todas elas tinham entre onze e quinze anos. Examinou também a interpretação de outro historiador que defendia que o artista estaria promovendo o impulso sexual natural em detrimento da inibição convencional. Examinou também a tese que, talvez Rubens esteja meramente ilustrando a elevação das mulheres ao status divino, à medida que são literal e figurativamente erguidas até as alturas celestes.

O dilema posto pela análise da obra é levado à outra dimensão sob uma lente feminista que revela, através do estudo de outras obras, uma consistência na tradição que surgiu entre os patronos principescos da época de incorporar

cenas mitológicas de grande escala nas decorações dos palácios. Com o surgimento da teoria política absolutista no século XVI, foi alegado que os governantes principescos eram como Júpiter e estavam acima da lei humana.

A representação de Ruben do sequestro é marcada por algumas ambiguidades surpreendentes: um equívoco entre violência e solicitude no comportamento dos irmãos e um equívoco entre resistência e gratificação na resposta das irmãs. A efervescência vigorosa e o apelo sensual do grupo trabalham para anular nossas reflexões mais sombrias sobre a natureza coercitiva do sequestro. Por estas razões, muitos espectadores quiseram diminuir a violência predatória do ato dos irmãos e interpretar a pintura em um espírito benigno, talvez como uma alegoria neoplatônica do progresso da alma em direção ao céu, ou como uma alegoria do casamento. (CARROLL, 1992, pp. 138-153, tradução nossa)

O dilema interpretativo presente reside no fato de que qualquer interpretação da pintura é inadequada e não tenta chegar a um acordo quanto ao fato que a pintura é uma representação comemorativa da violência sexual e da subjugação forçada das mulheres pelos homens. Além disso, Carroll alude ao fato que, apesar das intimações de violência estarem embutidas na composição da pintura, Rubens retrata os personagens com expressões mais suaves, causando o efeito que sugere ao espectador a violência e a satisfação do estupro ao mesmo tempo.

Em “Arte de Amar”, Ovídio defendia os prazeres da violência sexual, onde esse estupro retratado por Rubens em particular – pelos Dioscuri das irmãs Phoebe e Hilaira – era citado como um exemplo de como um amante poderia conquistar o objeto de seu desejo usando a força. Carroll incluiu o poema de Ovídio no texto, que passo a traduzir:

Embora ela não os dê, tome os beijos que ela não dá. Talvez ela lute a princípio e grite: "Seu vilão!". No entanto, ela desejará ser espancada na luta. Aquele que tomou beijos, se não levar o resto ao lado, merecerá perder até o que foi concedido. Você pode usar força; as mulheres gostam que você usa da força. Ela contra quem um ataque repentino é tomada pela tempestade está contente. Mas ela que, quando ela poderia ter sido forçada, sai intocada ... ainda estará triste. Phoebe sofreu violência, a violência foi usada contra sua irmã: cada devorador encontrou favor com a que ele violentou.

A interpretação de que estuprar ou tirar as mulheres pela força seja natural na sexualidade humana é equivocada. Carroll analisou outras cenas de estupro e abdução forçada de parceiros sexuais desconsentidos, incluindo a representação de Júpiter raptando a Europa, Netuno raptando Amymone e Plutão carregando Proserpina para o submundo, todas essas as obras de arte foram ordenadas por homens com poder político absoluto. Na falta de mulheres para ter filhos, os primeiros colonos romanos pediram às tribos vizinhas suas filhas em

casamento. Quando recusados, os romanos capturaram à força as mulheres da tribo de Sabine e fizeram delas suas esposas. O valor comum em todas essas imagens é o domínio do gênero, o conceito de que as mulheres são propriedade dos homens. Rubens havia pintado também A Batalha de Anghiari – imagens da guerra possui uma composição e cenário semelhantes ao quadro Estupro das Filhas de Leucipo. Assim fazendo, talvez Rubens esteja convertendo as imagens de guerra em imagens da paz. A guerra mortal eminente é convertida em conquista erótica através do casamento. Os impulsos violentos dos antagonistas não são eliminados, mas redirecionados contra as mulheres. Os perigos do combate são trocados pela emoção do estupro.

A violência é absorvida pela sexualidade e tem sido uma estratégia para eliminar a violência entre os homens, redirecionando contra as mulheres. É preciso reconhecer com que violência, antes como agora, essa mistificação da sexualidade, com suas sedutoras ficções de conquista e capitulação, pode deturpar as experiências vividas de homens e mulheres. Frequentemente as mulheres estupradas são acusadas de ter causado o insulto. As questões sobre consentimento são complexas quando o homem causa a embriaguez da mulher, tenta possuí-la inconsciente, inicia as carícias com permissão, mas no meio do ato a mulher muda de ideia. Dentro do casamento ou relacionamento comprometido as linhas de limite se tornam ainda mais apagadas, onde o parceiro se sente no direito de receber serviços sexuais, e a mulher se resigna, se oferece, finge o orgasmo e renuncia sua vontade e prazer. Uma grande maioria das pessoas (mulheres em sua grande maioria) se cala a respeito. As corajosas que denunciam seus atacantes recebem mais ataques. Todas carregam seus cargos e experiências para qualquer lugar que estão.

Na minha vida profissional como médica atendi várias mulheres vítimas de opressão e abuso dos homens. Muitas formas diferentes de vitimização. A vasta maioria das mulheres vítima de abuso que sofreram abusos também na infância nunca se separam de seus abusadores. As mulheres se tornam vulneráveis e a violência é familiar, normalizada.

4.4.2 *Vigil (Vigília)*

Figura 24

Fonte: Rebecca Belmore, *Vigil*, Performance, Downtown East Side, Vancouver, 2002.

Falar de violência não é agradável. O assunto é tão disseminado ultimamente. Mas falar de violência contra a mulher é fazer de vítima, não é nada sexy, mas tem tudo a ver com o sexo. Em 2017 estive na Galeria de Vancouver onde tive a oportunidade de assistir o vídeo de Rebecca Belmore, *Vigil*. A sala estava vazia o que me ajudou a deixar as lágrimas rolares. O poderoso trabalho em vídeo de Paul Wong, que documenta a performance *Vigil* de 2002 da artista Rebecca Belmore, celebra a Anishinaabe, comemorando as mulheres indígenas desaparecidas e assassinadas. Mais de 40 mulheres foram relatadas desaparecidas, elas eram marginalizadas, a maioria relacionada com o mercado do sexo. O descaso das instituições e falhas nas investigações do desaparecimento e assassinato das mulheres levou à organização de uma comissão especial de investigação dos processos e instituições. Um homem que tinha uma fazenda de porcos foi condenado a 25 anos de prisão pelo assassinato de 6 dessas mulheres e mais tarde acusado de ter assassinado mais 20. A história dizia que ele as torturava e as dava de alimento aos porcos. Eu trabalhei numa clínica de atendimento da população do DTES/Vancouver, conhecia bem a situação.

Rebecca Belmore é uma artista premiada. Em *Vigil*, Rebecca está vestida com um vestido vermelho sangue. Ela esfrega a rua onde as mulheres ficavam, acende velas, e arranja as flores. Ela prega o vestido vermelho num poste de madeira, martelando os pregos e se aprisionando dentro do vestido. Rebecca tenta se livrar do poste puxando o vestido, rasgando-o e arranca-o.

Destruído o vestido Rebecca está quase nua, restando apenas a calcinha branca. Rebecca tem escrito no corpo os nomes das mulheres desaparecidas. Ela pega as flores dos vasos e coloca na boca, puxando o talo entre os dentes – depois grita os nomes das mulheres que desapareceram das ruas de Vancouver. Desta maneira, com sua dor e ações ela celebra as mulheres indígenas assinadas e desaparecidas das ruas de Vancouver.⁶³

4.4.3 *Arte é Política*

A arte é política. A arte é uma forma de representação que utiliza um sistema de símbolos e sinais que recebe, negocia e produz significados. Como tal, a arte e a história são instrumentos de representação das dinâmicas de hierarquia social que ocorreram dentro das estruturas simbólicas e ideológicas da representação cultural e social. A introdução da mulher consciente e autônoma na arte complementa, altera, denuncia e desequilibra o sistema patriarcal de valores em que a arte se estabeleceu na cultura ocidental. A mulher tem reivindicado e lentamente conquistado um estado de autonomia e espaço social e cultural ampliados. À medida que a mulher conquista o direito à educação, ao controle de sua sexualidade e mobilidade, ela ganha poder econômico e político e começa a aparecer na arte como sujeito criadora, observadora, crítica e consumidora.

Carol Duncan examina as representações das mulheres nos museus e dentro do contexto das narrativas estabelecidas, onde a história da arte é feita de uma progressão de estilos e desdobra-se ao longo de certas linhas irreversíveis: de estilo a estilo, gradualmente emancipando-se do imperativo de representar de forma convincente ou coerente um mundo natural presumivelmente objetivo. Dentro dessa normativa o artista rompe progressivamente com os modelos de representação tradicional, com transgressões das linhas, das superfícies, interrupção do espaço, emancipação da cor, e da matéria até transcender o mundo visível e material.

Segundo Duncan à medida que os observadores e visitantes dos museus assimilam e reencenam o esforço artístico e espiritual do ritual iluminador da arte, nada mais resta para se ver nos museus. Contudo, ela ressalta que os museus

⁶³ Disponível em <https://vimeo.com/55815728>

estão cheios de imagens, e a maioria dessas são de mulheres, ou melhor, de corpos ou partes de corpos femininos, sem nenhuma identidade além de sua anatomia de fêmea. Além disso, ela salienta as sempre presentes “Mulheres” ou “Mulheres Sentadas” ou “Nus Reclinados” as quais são prostitutas, modelos de artistas, ou animadoras de baixa vida – altamente identificáveis socialmente, mas no fundo da escala social. Na coleção autoritária do Museu de Arte Moderna, o *Demoiselles d’Avignon* de Picasso, *Grand Déjeuner* de Léger, as cenas de prostitutas de rua de Kirchner, *Noiva* de Duchamp, a dançarina de *Bal Tabarin* de Severini, *Mulher 1* de de Kooning e muitos outros trabalhos semelhantes (frequentemente monumental em escala) são colocados em locais conspícuos. A maioria dos textos críticos ou de história da arte dão importância comparável a todos as obras citadas. (DUNCAN, 1992, pp. 347-358)

Duncan defende que os museus são prestigiados e uma máquina de formação ideológica. Devido às imagens sexualizadas nas representações do feminino, o museu se torna um local social masculinizado e com influência deletéria para a formação de identidade feminina. Um outro aspecto da arte moderna representada no Museu seria aquele relacionado com o medo e ambivalência dos homens com relação às mulheres. Esses estão presentes nas representações do feminino como monstruosidades prestes a dominar, devorar ou castrar o homem. O Museu também possui uma coleção de trabalhos nessa linha, incluindo trabalhos de Picasso, Léger, Giacometti, Gonzáles, Lipschitz e Baziote; podendo também incluir trabalhos de Kirchner, Severini, Rouault e outros que representam mulheres decadentes, corruptas ou moralmente monstruosas.

Segundo Duncan, mesmo em trabalhos de abstração e transcendência haveria uma manifestação desses medos por representar uma fuga, oposição ou defesa contra o reino da matéria, o qual é tradicionalmente o reino de domínio das mulheres. As revistas masculinas e material pornográfico construídos dentro e fora dos museus seriam outras máquinas ideológicas e de definição de identidade que estruturam e reforçam os códigos psíquicos que determinam e diferenciam as possibilidades reais dos homens e mulheres.

Como diz Simone de Beauvoir, 1949, as representações do mundo, assim como o mundo em si, é uma construção dos homens; eles o descrevem sob seus próprios pontos de vista, os quais eles confundem com a verdade absoluta. Há

quase dois milênios nossa cultura tem sido predominantemente dominada por um imaginário patriarcal. Os documentos da história da arte e da cultura patriarcal colonialista foram criados pelos homens. Apenas entidades narcisistas poderiam conceber uma mitologia da criação que exclui o feminino. Num mundo dominado pelos homens a mulher é mantida suprimida e subjugada pelo masculino. A mitologia imagética desse modelo começa a ser desvendada pela conscientização do feminino. Porque não existe criação que não seja pela união entre o masculino e o feminino, tudo que Narciso criar à sua imagem e semelhança estará longe de ser realidade, será apenas um conceito, imagem ou representação e estará fadado a abortar ou autodestruir. Não é isso que aconteceu com a Arte? (DANTO, 2006).

5. Narrativas Pessoais

Não é fácil falar de si. Talvez a língua e as palavras não ajudem e talvez haja tantos outros fatores que também não ajudem, os fatores políticos. As políticas das diferenças, da alteridade, das relações de poder competitivas e pré-determinadas que nos mantem numa batalha sem fim e em constante *performance*. Existir é complicado. É preciso aprender e organizar. Aprender é complicado pois é perder de si em prol do conhecimento de outrem. Organizar também é complicado pois seria organizar segundo o pensamento de outro no método de outro e novamente perder de si. Um dos fatores importantes que afeta todas as pessoas é a política do sexo. Então, para o propósito deste trabalho, sexo é central. Também devo me lembrar que arte é central e que estou falando sobre uma perspectiva feminista. Sob tais diretrizes, sinto permissão para falar sobre narrativas pessoais e selecionei algumas que me ocorreram durante os estudos de graduação em artes visuais.

Tenho medo de falar da minha história. O mundo pune as mulheres mais que os homens. A imputação de culpa, vergonha, e medo faz parte da nossa cultura. Desejo me libertar – das culpas, medo e vergonha – não da história. Se as minhas narrativas pessoais são políticas, é o feminismo que me dá permissão para falar da minha história pessoal sem continuar carregando a culpa patriarcal. A permissão feminista é herética, explícita, política, radical

e sexual. Pensamentos paranoides aparecem pelos medos da punição, rejeição e exclusão, devidos às reações negativas (que sofremos). Assim fizeram outras artistas. Então, no curso, meu trabalho falou algo por mim e de mim. A maioria do meu trabalho tem sido figurativo, em linguagens tanto constante quanto performativa.

Graduei em medicina, estudei, trabalhei e sucedi no Canadá onde vivi 23 anos, criei meu filho, tive oportunidades de viajar, conhecer outros países e culturas, publicar artigos científicos e apresentar trabalhos em conferências internacionais. Mas há outras narrativas da minha história que são difíceis de falar porque são histórias doloridas. Estudando sobre o pensamento feminista, verifiquei que as regras foram impostas por uma política sexual e de gênero de subjugação da mulher, negando-lhe a independência como pessoa autônoma e dona de si.

Sei que não sou a única mulher com experiências de discriminação e violência de gênero, que há muitas pessoas que são violentadas por diferenças de raça, idade, condição social, preferências religiosas e sexuais. Sonho sim, com um mundo melhor, sem violências, com mais compaixão e respeito. Toda terapia começa com uma dose de confissão. A sensação de vulnerabilidade que sinto com as narrativas pessoais nas artes feministas reflete as tradições seletivas do que foi considerado obra de arte clássica, circunscrita pela noção de importância pública de gênero e as políticas de representação que diminuem a arte feminista como improdutiva, pessoal ou muito envolvida com a fala interior do sonho, desejo e fantasia. As experiências sociais podem ser vistas como uma sequência de atos – *performativos* que requerem presença, resistência e aceitação.

Todo ato é também uma força, provocação cujas respostas e reações podem ser desagradáveis, incertas ou surpreendentes. A arte feminista pode ter surgido como uma resposta e reação causada pela necessidade de revolta a uma condição opressiva falocêntrica, mas ela precisa reinventar-se constantemente para não permitir a reprodução dos modelos opressivos. A arte feminista também tem o desejo de independência, paz e liberdade expressiva que convida a pluralidade e a multiplicidade dentro de um discurso cultural que tem sido predominantemente exclusivo e homogeneizador. Nem toda arte de

mulheres precisa ser auto reflexiva e autobiográfica, mas muitas artistas ainda sentem a necessidade de se encontrar nesses espaços estratégicos de trazer consciência, mudanças políticas através das linguagens da arte.

Wark (2006) discute que lidar com arte feminina, feminista ou de mulheres foi publicamente mais difícil que a arte convencional. O trabalho das mulheres surgiu do isolamento, da exclusão, e dos espaços menos valorizados numa tentativa de estabelecer uma nova iconografia que era percebida como “outro” ponto de vista, frequentemente rotulado de retrógrado ou em não conformidade com a evolução convencional. Nos anos 60, 70 e 80 quando a arte estava se abstraindo, desintegrando ou auto conceituando as feministas sentiam a necessidade de voltar às narrativas. Para muitas, narrativa e autobiografia não era apenas uma maneira de encontrar uma voz, mas também uma maneira de examinar como a linguagem em si funcionava como um código significativo dominante da “Ordem Simbólica”. A arte feminista insistia na importância do pessoal, familiar, e relacionamentos sociais porque se preocupavam com os processos de construção do sujeito sexuado e queriam examinar o papel da família nas construções ideológicas.

5.1 *Performance* de Gênero



Figura 25

Fonte: Leila Srour, Quem Quer Colo: Mãe de Todos, Ação Performática, espaço público do Bloco 3Q,

Festival de Artes UFU, 2016.

“Quem Quer Colo” foi um projeto que surgiu para um show de *performance* coletivo após uma oficina de performance oferecida pela artista Cláudia Regina durante o Festival de Artes da UFU. Uma mesa, duas cadeiras, um frasco de óleo para bebês. Eu vestida de branco, usava um turbante com fita cor-de-rosa. Um aviso com o título do trabalho que convidava o público, na maioria estudantes, a interagir com o teatro improvisado. Às pessoas que se aproximavam era oferecido o assento, uma massagem nas mãos com o óleo aromático, e se aventurassem, o colo. Havia durante a hora da performance uma oportunidade para o participante vivenciar um colo novo, de uma outra mulher não familiar e desconhecida.

O colo, com esse nível de intimidade e proximidade, pode desencadear um imaginário referente ao papel da mãe, remetendo às experiências de uma idade infantil. A mãe é uma figura, um papel, uma identidade, um arquétipo primitivo e importante na formação de todos. Todos os seres humanos deste mundo passaram pelo útero de uma mulher, denominadas mãe. À figura da mãe associamos ideias de origem, de vida, de afeto, e de morte. Nem todas as mães geraram e pariram seus filhos e filhas. Nem todas as mulheres que deram à luz tiveram a oportunidade ou escolheram dar afetividade de colo. O colo era domiciliar e eu sentia falta de colo seguro e carinhoso.

A função procriativa da mulher é sacrificial. Desde as copulações marcadas por violência, a concepção, gestação e nascimento de um outro ser através do corpo sexuado feminino se dá fora do controle da mulher. A vida da mulher está em risco e será para sempre alterada. Da concepção ao nascimento a mulher passa por uma série de transformações e se submete a grandes riscos à sua integridade física e emocional estando ultimamente dependente e ao mesmo tempo escravizada de um outro/s.

O colo foi para o espaço público, cedendo ao adulto a oportunidade de viajar na memória e re-imaginar o passado, ou apenas tomar o presente para novas experiências de toque. Quem Quer Colo foi a oportunidade de trazer à consciência as experiências pessoais com um dos papéis mais recorrentes da formação da humanidade – o papel de cuidar e relacionar com algo fora de si. Havia no momento uma enormidade de emoções e pensamentos e o desejo de

correr podia ser apaziguado apenas pelo movimento da respiração e a necessidade de cumprir com o propósito e compromisso realizado. Esperar para ver o que iria acontecer. Posicionei-me aberta para o desconhecido, para doar o toque do meu corpo, meu abraço, tempo, meus recursos, sem saber se alguém queria o acolhimento, se agradeceria ou repudiaria. Amor de mãe deve ser amor puro, virginal, incondicional, sem retorno, desejando o bem e o prazer dos filhos. Naquele momento os filhos eram todos.

O experimento propiciou formular pensamentos *a posteriori* quanto à construção de papéis de gênero e identidade, pensar como as artes retrataram a mulher e romantizar uma função reprodutiva e cuidadora. Para problematizar, o simbolismo das relações com a progenitora pode invocar experiências tanto amorosas quanto traumáticas, freudianas talvez, edipiana, e muitas outras interpretações psicanalíticas. Se a mãe é a origem, ela foi feita responsável por tudo, e até da morte.

Na arte sacra ocidental a Madona com o Filho é uma imagem recorrente e consagrada dentro da política patriarcal e religiosa expressa nas linguagens visuais onde o bebê das pinturas clássicas é sempre masculino. A representação da mãe com o bebê masculino retrata o ponto de vista idealizado das necessidades do homem de representar a mulher no papel maternal a serviço do masculino. Além disso, existe uma clara hierarquia de valores nos retratos da Madona com o menino que representa o filho de deus e salvador da terra. Portanto, levando em consideração as teorias psicanalíticas lacanianas, nas funções de espelho, a menina não está presente e não tem o mesmo valor do menino. A menina talvez esteja representada na mãe, ela está ali apenas na sua função progenitora romantizada, virginal, destituída de prazer e sexualidade – sua única função é para o nascimento e alimentação do menino. A partir do nascimento o menino pertence ao pai e em breve negará a mãe. A Madona por vezes foi também representada com um seio exposto, para estender sua função materna de nutrir o menino, de dar de si em alimento bom e sacrificial.

O desejo dos pais é ter filhos masculinos, para garantir o sucesso da família e passar seu nome e propriedades. Em alguns modelos sociais passados

e ainda presente, a mulher após o casamento carrega o nome do marido, tem os filhos dele e apenas os meninos herdarão as propriedades do pai. Os pais da menina terão que pagar o dote para uma outra família que terão a posse e direitos reprodutivos da menina. A dicotomia biológica e política sexual do poder baseada no patriarcado é então discriminatória e desfavorável para o segundo sexo.

A imagem romantizada da família biológica homem/mulher/criança é organizada em torno de outros conceitos como a monogamia e controle da sexualidade da mulher e constitui um ideal utópico cuja construção social do modelo falhou. As argumentações e abordagens materialistas da dominação do masculino sobre o feminino ressaltam o papel da construção dos corpos sexuais nos mecanismos de socialização que assegura a submissão das mulheres à ordem simbólica estabelecida e seu consentimento à dominação. A crítica feita pela sociologia feminista das conceituações de família não conduziu a uma definição de família, mas antes à contestação da ideia de um modelo único e estático de família.

Os conceitos da produção do gênero e de identidades performáticas referem a trabalhos da Psicologia Social, da Antropologia e da Sociologia interacionista discutidas por autores de origem anglo-saxônica e de outros autores ocidentais. A organização do pensamento é também uma construção social que deve existir dentro de permissão política. Nossas experiências pessoais são resultadas dos experimentos de construção sociais. A ideia de controle individual sobre o próprio destino é uma ilusão e muitos chamam as forças coletivas que influenciam os resultados do experimento social de “deus”. O individual e o coletivo frequentemente estão em conflito, assim como os indivíduos dentro da política sexual. Para os indivíduos com genitália masculina a experiência sexual tem consequências diferentes do ponto de vista do corpo físico e social, sendo que “dar à luz um filho, porém, é uma prerrogativa biológica exclusivamente feminina” (RIVERA 2007, apud BARROS, 2016 p. 226).⁶⁴

Dentro dos modelos tradicionais a família é uma instituição com dupla função de reprodução e socialização. Essa função se organiza por meio de uma

⁶⁴ BARROS, R. **Elogio ao Toque**. São Paulo: Martins Fontes, 2016. p.226

divisão de papéis que repousaria sobre as naturezas masculina e feminina. A família conjugal, dois cônjuges e seus filhos, constituiria a única família “verdadeira”, e os outros modelos não seriam mais do que disfunções ou desvios. As mulheres nesse modelo são confinadas à produção e serviços domésticos. Graças às conquistas feministas eu tive o desejo e oportunidade de estudar para conquistar uma profissão que me propiciaria um salário adequado para me sustentar e sustentar ao meu filho como produção independente. Assim, o meu modelo de família divergia dos modelos convencionais e sofri as consequências da divergência, que incluía a segregação e discriminação pelas famílias com dois cônjuges e o título, não muito lisonjeiro de mãe solteira. Quando encontrei um companheiro que se dispunha a me aceitar com filho e tudo, as dinâmicas relacionais machistas deixaram muito a desejar e para proteger ao meu filho e minha integridade física e emocional voltei rapidamente ao status de solteira. Apenas dez anos mais tarde decidi arriscar o casamento novamente. Porque não se pode garantir que os relacionamentos conjugais serão sempre felizes para sempre, sou feliz com a capacidade de ganhar o meu viver e encorajo todas as mulheres a lutar pela mesma independência econômica.

5.2 Convite ao Xadrez

Figura 26



Fonte: Leila Srour, Convite Ao Xadrez, Performance na Galeria Laboratório da UFU, com o modelo Emilio Sene e observadora Taina Portilho, abril de 2017. Foto por Mariana Cortes.

“Convite Ao Xadrez” foi concebida durante o curso de escultura e apresentada no Laboratório e Galeria da UFU em abril de 2017 durante uma exposição coletiva de trabalhos. Minhas motivações passavam através de um pensamento e desejo de igualdade de possibilidade dentro da política sexual do mundo das artes visuais. Recordo que nas aulas de escultura a professora trouxe vários slides de trabalhos de artistas dos movimentos modernos e contemporâneos. Os artistas apresentados em sala de aula foram predominantemente os do sexo masculino. Entre os trabalhos mostrados, a foto de Duchamp jogando xadrez com a modelo foi introduzida. As aulas enfatizavam a importância da influência de Duchamp nas artes modernas e contemporâneas.

Senti incomodada com a imagem de Duchamp bem vestido e dignificado jogando com a modelo toda nua, vulnerável e sem anônima. Eu perguntei se só os machos foram artistas nessa fase modernista de sucessivos movimentos artísticos. A pergunta ficou no ar pois é difícil explicar porque só os artistas homens vão para a história das artes. Ainda não tinha sido introduzida para o texto de Linda Nochlin, *Porque Não Houve Grandes Mulheres Artistas?* (NOCHLIN, 1973).

A mostra de trabalhos coletiva foi intitulada de “Reduchamp”, sendo a curadora da exposição a professora e artista visual Tatiana Ferraz. Na performance de 1963, Duchamp é fotografado jogando xadrez com uma modelo nua enquanto esse encontra-se completamente vestido. Tanto o artista quanto a modelo são retratados de perfil. Na foto a face da modelo não se encontra nitidamente visível enquanto a face de Duchamp é nítida e aparenta contrações musculares sugestiva de prazer. O corpo alvo da modelo reclinada sobre o tabuleiro que espelha a postura de Duchamp é o foco da composição, que apresenta com clareza suas formas curvilíneas e seios abundantes.

Figura 27



Fonte: Foto documento da performance de Duchamp (*Chess Match*) foi mostrada na Galeria Craig Krull de Pasadena de maio a junho de 2014.⁶⁵

A exposição que durou mais ou menos um mês, abriu oportunidade para o público universitário e visitantes de participar do jogo do xadrez. Não houve restrição de sexo para participação da performance. Houveram partidas entre jogadores do mesmo sexo e jogadores de sexo oposto. A proposta de inversão dos papéis prontificou uma inversão espontânea da nudez dos participantes – homens nus e mulheres vestidas. O trabalho foi criado para levantar questionamentos sobre as políticas sexuais nas artes visuais. O modelo falocêntrico da indústria artística enaltece o artista virtuoso que retrata o corpo feminino para uma audiência masculina voyeurística e onde as modelos foram percebidas como sexualmente disponíveis.

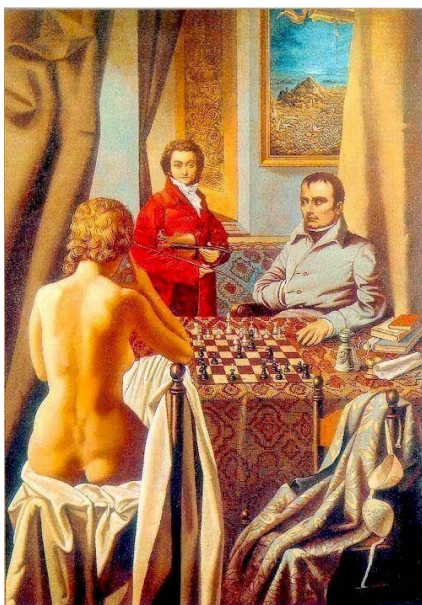
Marcel Duchamp é considerado uma importante influência nas artes modernas cujo trabalho é associado com os movimentos artísticos do cubismo, dadaísmo e arte conceitual. A foto acima documenta a performance de Marcel Duchamp no Museu de Arte de Pasadena em 1963. É provável que a performance de Duchamp tenha sido uma referência à várias outras pinturas com o tema do jogo de xadrez ou até mesmo ao evento histórico de Napoleão Bonaparte jogando xadrez com Madame de Rémusat em 1804. Está escrito que esta partida aconteceu em vésperas do fuzilamento de um de seus adversários mais fortes, o Duque de Enghien. Madame de Rémusat fez parte da corte de Napoleão Bonaparte e escrevia a bibliografia do absolutista. Várias pinturas

⁶⁵ Imagem pode ser visualizada no site: <http://artblitzla.com/calendar/julian-wasser-craig-krull-gallery/>

retratam Napoleão Bonaparte jogando xadrez.

Uma das pinturas com a cena do jogo de xadrez retrata Madame de Rémusat nua e de forma erotizada. Duchamp reinterpreta a famosa partida de xadrez entre o Militarista da Revolução Francesa e a literária Madame de Rémusat e também erotiza a presença feminina, mostrando-a nua para o olhar masculino.

Figura 28



Fonte: Artista desconhecido, Napoleão joga com Madame de Remusat, o.s.t., 1805.

Carol Duncan em *The Esthetics of Power in Modern Erotic Art* / A Estética do Poder na Arte Erótica Moderna, analisa a representação do corpo nu feminino e o termo erótico não como uma categoria universal e auto evidente, mas como um conceito culturalmente definido que é de natureza ideológico. Ela argumenta que a arte moderna que aprendemos a reconhecer e a responder como erótica é frequentemente sobre o poder e supremacia dos homens sobre as mulheres. Quando começamos a analisar criticamente o assunto da arte erótica, notamos que a imaginação erótica dos artistas modernos masculinos – os famosos e os esquecidos, os inovadores formais e os seguidores – reencenam em centenas de variações particulares um conjunto de fantasias notavelmente limitadas. Repetidamente, o macho confronta o nu feminino como um adversário cuja existência como um ser físico ou espiritual independente deve ser assimilada às necessidades do macho, convertido em abstrações, enfraquecido ou destruído. Tão frequentemente tais obras convidam às fantasias de conquista masculina

(ou fantasias que justificam a dominação masculina) que a subjugação da mulher parecerá ser um dos motivos primários da arte erótica moderna.

O Artista Desconhecido do quadro acima, ao escolher apresentar apenas as costas curvilíneas da modelo, omitiu-lhe a face e identidade, conquistando assim uma visão objetificada de fêmea, não mais a Madame de Rémusat, companheira de Josephine e escritora da corte, mas agora apenas uma figura caricaturada, de alguma mulher sexualmente disponível, reduzida e dominada pelo olhar masculino. A imagem da mulher agora está cercada pelo olhar inimigo, como representada por duas figuras masculinas que a opõem frontalmente, o olhar do pintor e o olhar dos espectadores. Na tela, a figura de Napoleão e outro oficial podem se deleitar com a presença enfraquecida, vulnerável, humilhada e indefesa da figura feminina.

Em analisando as representações eróticas das pinturas de Delacroix (*Woman in White Stockings*, 1832; e *Death of Sardanapalus*, 1827), Ingres (*Roger and angélica*, 1867), Courbet, Renoir, Matisse, Picasso, Munch, Klimpt, Moreau, Vlaminck, Kirchner, Van Dongen e outros, Duncan argumenta as evidências que apoiam sua tese e estabelece a vitimização, subjugação e sofrimento das mulheres como condição de gratificação masculina. Assim como os nus das pinturas modernas, a indústria da publicidade e moda constroem modelos de beleza universal da mulher desejada como fracas, insípidas, e com diminuída humanidade e saúde quando comparadas com as normas masculinas. Anorexia e bulimia são condições psicológicas frequentes em adolescentes que procuram obter uma imagem corporal anormal, que podem levar a disfunção hormonais, amenorreia e até a morte.

“Sua qualidade essencial é a castração. Ela absolutamente deve ser jovem, seu corpo sem pelos, sua carne flutuante e ela não deve ter um órgão sexual”. (GREER, 1972, p. 57)⁶⁶

Como disse Duncan, as obras-primas modernas da arte erótica desfrutam da proteção ideológica mesmo quando afirmam os ideais de dominação masculina e subjugação feminina. Uma vez admitidos nessa alta categoria de Arte, eles adquirem uma autoridade invisível que atua silenciosamente sobre a consciência, confirmando a partir do alto o que os

⁶⁶ GREER, G. **The Female Eunuch**. New York, 1972. p.57

costumes sociais e a lei impõem a partir de baixo. Em sua autoridade invisível e, portanto, inquestionável, eles proclamam - sem reconhecê-lo - o que homens e mulheres podem fazer entre si e uns com os outros. Mas, uma vez que essa autoridade se torna visível, podemos ver o que está diante de nós: a arte e os artistas são feitos na terra, na história, na sociedade organizada. E na era moderna, como no passado, o que foi santificado como alta arte e chamado Verdadeiro, Bom e Belo nasce das aspirações daqueles que têm o poder de moldar a cultura. (DUNCAN, 1975, pp. 46-49)

Ao inverter os papéis das representações binárias dos corpos sexuados na *performance* em Convite ao Xadrez, procuro desafiar e subverter a desvalorização do corpo feminino pelo masculino, levantar consciência quanto ao emolduramento cultural da dominação masculina, causar estranhamento com as convenções normalizadas, promover discussões para os direitos das mulheres e a transformação social. É possível que a inversão dos papéis possa ser encarada como uma abstração de inversão de gênero, ou inveja fálica, ou encontrar algum outro argumento misógino e odiado que mantém as forças binárias em oposição ao invés de equilíbrio. Se na verdade gênero é um ato, uma *performance* construída socialmente pelos papéis sociais, o corpo social é um corpo sem órgãos e tudo que é feito pelo homem pode ser feito por um corpo que sangra.

Anna Freud (1895-1982), a sexta filha de Sigmund Freud, discorre sobre os conceitos de inveja (do pênis) e ansiedade (pela falta) a partir de uma perspectiva positiva, a qual permite às mulheres resistir ao *status quo* e ficar perpetuamente infelizes com tal, a ponto de querer ser o que lhes disseram que não é, usar o potencial de identificação cruzada e atravessar a imaginação de gênero. Esse significado feminista da inveja do pênis permite modificar e transcender o conceito freudiano (do pai) típico da ansiedade masculina de perder o que ele acha que não é ou deveria ser. Uma das grandes contribuições de Freud para a teoria política é a reintrodução do afeto nos mecanismos do poder, não simplesmente como aquilo que deve ser contido, mas como o lugar de origem das relações sociais e políticas. Freud postula sobre as origens da subjetividade democrática – que para ela é consoante com a subjetividade moderna – que a inveja é um afeto que ele considera crucial para o contrato social. A inveja está na raiz da teoria da democracia de Freud e da teoria da

construção de gênero. A inveja “engendra” a subjetividade política por meio de uma série de identificações cruzadas. Na fantasia freudiana do contrato social, o sujeito democrático masculino, argumentarei, é uma mulher que age como um homem. (STEWART-STEINBERG, 2011)

Eleonora Fabião descreve que através da realização do programa *performático*, o *performer* suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um *performer* resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas *performativas*. Este pertencer *performativo* é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do *performer*, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência resistência críticos. O corpo-em-experiência e a experiência de criação de corpo desarticulador de processos ditos “naturais”. Ela sugere que o *performer* e suas práticas criam, o que Deleuze e Guattari chamam de “Corpo sem Órgãos”. O Corpo sem Órgãos “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, ou um conjunto de práticas.” (FABIÃO, 2013).⁶⁷

A *performance* então poderia ser considerada como uma meta ficção que acontece diante dos olhos do espectador em tempo real e tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística da realidade e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço *performático* quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção. Alguns críticos argumentam que a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor um só significado ou uma só interpretação ao texto e uma imagem representa muitos textos. Eu sou a artista no corpo da modelo e modifico as condições da imagem original para satisfazer as minhas condições de conforto e chamar a atenção para as práticas

⁶⁷ Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>

patriarcais de objetificação do corpo da mulher.⁶⁸

As experiências e histórias das mulheres são importantes para a compreensão das experiências e histórias da humanidade como um todo, e não só a história dos homens. Segundo Hutcheon, a narrativa “auto referencial ou auto representacional fornece, dentro de si, um comentário sobre seu próprio status como ficção e como linguagem, e também sobre seus próprios processos de produção e recepção” (HUTCHEON, 1984, p. xii).

Annateresa Fabris escreve *E No Princípio Foi Duchamp*, 2005, sobre a crítica da arte e problematização do lugar crítico. A autora discute algumas premissas diferentes entre os papéis do historiador e do crítico de arte e define a crítica como um campo de ação relativo. Fabris discute o papel do crítico de arte de acordo com as atitudes de Lucy Lippard, Michel Ragon e Achille Bonito Oliva. Para Lucy Lippard a crítica contemporânea pode ser definida como uma forma aberta, como o ponto de encontro entre a obra, a história e a visão, sintetizado pela autora como o “crítico reflexivo”. No papel de crítico reflexivo muitos historiadores de arte feminista se destacaram recentemente e entre estes Linda Nochlin teve um papel importante desde os anos 70 ao ajudar a organizar exposições de arte de mulheres e publicarem suas reflexões quanto à discriminação e exclusão de artistas do sexo feminino do mercado e história das artes. O texto de Lippard intitulado *Why Have There Been No Great Women Artists?* / Porque Não Houve Grandes Mulheres Artistas, foi um marco histórico para os movimentos de subversão e reversão dos pensamentos “naturalizados” de dominância e hegemonia masculinas na arte histórica. Segundo ela, esta pergunta é crucial não somente para as mulheres, e não somente por razões sociais e éticas, mas também por questões puramente intelectuais. Brilhantemente, Nochlin traz à luz uma crítica feminista da disciplina de história da arte que penetra as limitações culturais e ideológicas para revelar os vieses viciosos e as inadequações das políticas sexuais. (NOCHLIN, 1973).

Em contraste, Michel Ragon teria postulado o “crítico militante”, o qual assume o papel de “conselheiro” dos artistas. Aqui, as imagens visuais que me

⁶⁸ Disponível em: http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_14/8_Pag_Revista_Ecos_V-14_N-01_A-2013.pdf

ocorrem todas envolvem o uso do chicote. Escrever, organizar, sublinhar, agrupar, definir, seria algumas tarefas dos críticos no “aconselhamento” dos artistas. Essa descrição evidencia a desmistificação do artista virtuoso e independente e ilustra a existência de múltiplos fatores interconectados da indústria artística. A proposta paternalista de Ragon serve como ilustração do que poderia ter sido o artista a serviço do patrocínio de uma classe consumidora abastada com vieses e possibilidades coercivas, dependentes e parasíticas dos elementos intermediários. Enquanto isso, Achille B. Oliva problematizaria as tarefas da crítica através da “imagem do estrabismo”, ou seja, buscar a divergência do cotidiano da catástrofe da arte, e, ao invés de oferecer soluções, inseri-lo no contexto da história, “sob o signo da determinação pessoal, uma nova atitude que não pode ser dissociada da atitude assumida pela arte pós-moderna”. O outro mito é o do artista perdido na sua inspiração, pobre, boêmio, desinteressado pelas questões do mercado ou sem habilidades de representar ou organizar seus interesses econômicos. As transformações aceleradas dos conceitos de arte que protestava as expressões clássicas e mercantilização do artista propiciaram oportunidades para outros profissionais. Neste contexto, a crítica afirma a própria identidade em termos de complexidade baseado em dois comportamentos artísticos fundamentais: o modelo do *ready-made* de Duchamp (subtrair a obra do momento obscuro da criação e levá-la para a atenção social graças ao olhar seletivo e apropriador), e, o modelo da publicidade de Warhol (deslocamento da obra pela autoridade cultural).

Para Fabris, o crítico adquire poder cultural, propõe novas produções, participa da formação de um juízo de gosto ao mesmo tempo subjetivo e histórico; a crítica afirma a própria autonomia, se desvia do tradicional sistema de análise e síntese para alcançar um “estatuto poético”. Autonomia é desejável em qualquer profissão ou área do pensamento, mas seria ingenuidade pensar que a própria crítica escaparia do sistema ideológico e de interesses da complexa malha de inter relações de poder. A influência de Duchamp na formação da nova figura do artista como um pensador que interroga sobre a arte, um propositor de atos significativos e transformador dos valores, os quais dão à arte uma identidade própria é acatada pelos críticos. (FABRIS, 2005).

O movimento feminista se adentra da arte neste contexto, trazendo uma

agenda política que substitui os manifestos de artistas, mas trazem novos valores e resultados a serem alcançados. Numa visão de arte tautológica, alicerçada em proposições linguísticas o papel da crítica como intermediário dentro da proposta política feminista passa a revisitar a arte histórica sob uma lente feminista com a intenção de expor os valores ideológicos patriarcais. A arte é remetida não somente ao âmbito da cultura e da história, se torna séria como a ciência e a filosofia e é também política. As transformações modernas também trouxeram a existência do crítico artista. O crítico que se torna artista representa uma pletora de artistas feministas, as quais imitam, reinterpretam e dialogam com as obras de outros artistas do sexo masculino. Muitos dos trabalhos de Sherrie Levine, Barbara Kruger, *Guerrilla Girls*, e outras tomam essa vertente por serem de certa forma uma crítica artística, muitas vezes *performática*, que trazem à consciência as dicotomias, diferenças e inequidades de gênero para o mundo das artes.

5.3 Narrativas Constantes

Meu trabalho de reflexão sobre o espaço da mulher reflete uma preocupação existencial baseado na minha experiência pessoal. O meu processo de autoconscientização dentro de um contexto social que trata as pessoas diferentemente de acordo com designações e categorias foi o ímpeto para uma produção visual que gerou uma série de imagens constantes. Minha produção visual durante o curso foi predominantemente figurativa com preocupações realísticas nas representações corporais. Criei uma coleção de imagens nos ateliês de gravura e pintura, algumas ainda em progresso. Para este trabalho apresento algumas imagens produzidas no ateliê de gravura, realizadas em linóleo, além das foto-documento das *performances* já apresentadas.

Figura 29

Fonte: Leila Srour, Madona e Filho, gravura em linóleo sobre papel, 15 cm x 20 cm.

Inspirada nas pinturas referentes à (Virgem) Maria com seu filho Jesus, a qual representa a capitalização patriarcal do potencial reprodutivo e limitação da sexualidade da mulher, minha gravura subverte a imagem tradicional da Madona e Filho através da representação da Filha. A figura da mulher carrega um pendente com o símbolo feminino no colar. Ela está inserida na natureza, mas ela é maior, com a cabeça no cosmos e os pés estão fora da terra, ativos.

**Figura 30**

Fonte: Leila Srour, Eva Abandona a Mitologia Patriarcal, gravura em linóleo sobre papel, 15 cm x 20 cm.

O arquétipo de Eva é carregado de culpa e vergonha, tendo sido usurpada de seu papel progenitor da humanidade e relegada a uma figura secundária criada pelo homem e para seu serviço. Nessa imagem Eva sorri, pois, escapa consegue se libertar de seus opressores e num salto para fora do enquadramento escapa levando consigo um gatinho e um colar de pedras de citrino deixando para trás os ícones de sua servidão: Adão e Deus amarrados na árvore com a Serpente.

Figura 31



Fonte: Leila Srour, Verità ou Alegoria à Verdade, gravura em linóleo sobre papel, 15 cm x 20 cm.

A Nudez é natural para ela. A Clareza do Sol é seu grande Prazer. O Livro para que a Verdade das coisas possam ser encontradas em boas Autoras. A Palmeira para a sua Ascensão por mais que esteja deprimida. Pois sendo imortal e a mais forte de todas as coisas, pisa sobre o Globo.⁶⁹ Uma alegoria à verdade é necessária pois no mundo há muitas ilusões e só a verdade permite opções conscientes e libertação.

⁶⁹ *Inspirado em Ripa C, 1709* (<https://archive.org/stream/iconologiamora00ripa#page/n7/mode/2up>)

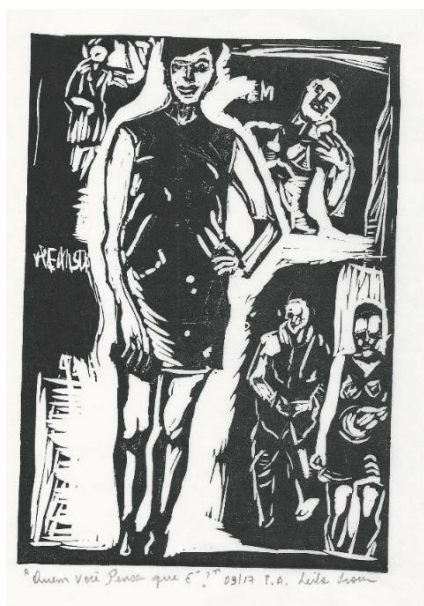


Figura 32

Fonte: Leila Srour, Quem Você Pensa Que É? gravura em linóleo sobre papel, 15 cm x 20 cm.

Representa a mulher moderna e questões de identidade, gênero, papel social, e formação de cultura. Para que a mulher possa ser o que quiser primeiro ela precisa ter consciência do que ela é, livre das construções sociais subjugantes ela pode se inventar e decidir seu papel social sem ser subjugada por limitações e explorações daqueles que não se esforçam em vê-la. A figura feminina está em plano frontal e novamente ela alta, sua cabeça toca o cosmos e seus pés saem do enquadramento.

Figura 33



Fonte: Leila Srour, Isis Retorna, gravura em linóleo sobre papel, 15 cm x 20 cm.

Os poderes de Isis incluem a magia e criação da vida ou renascimento. No Egito era adorada como a deusa da medicina e sabedoria. Isis passava grande parte do seu tempo ensinando as mulheres a ler e a praticar a arte da agricultura, e como domesticar os homens o suficiente para serem tolerados no convívio doméstico. A mulher foi usurpada de sua cultura religiosa e espiritualidade sendo forçada adorar um deus repressor e misógino de concepção patriarcal. Ísis traz o cedro na mão direita e a chave símbolo do feminino na mão esquerda. Sua cabeça toca os astros e ela está prestes a dar o próximo passo.

6. Conclusão

O homem cria representações, símbolos, mitologias e conceitos, que são construções socioculturais a serviço de ideologias social e política. A arte deixou de ser vista como uma experiência individual de criação divinamente inspirada ou julgada pelos seus cânones tradicionais ou como gerador de experiência e transcendência com o divino para ser flagrada no seu papel de instrumento ideológico. Não mais vista como um reflexo do mundo, a arte foi desmascarada como o próprio martelo que forjava a realidade. Nos processos desconstrutivos e reconstrutivos da experiência e realidade humanas, encontramos resistência e oposição da inércia, dos que se acomodaram numa posição de conforto (ou desconforto por se sentirem vencidas) e também encontramos reações naqueles que acreditam ter algum privilégio a perder, ou que se sentem servidos. É difícil mudar ou procurar transformações a não ser quando o *status quo* deixa de satisfazer. O desconhecido pode ser melhor, mas a maioria das pessoas teme o risco ou querem conservar os ganhos conhecidos.

Para algumas mulheres, o silenciamento, as desigualdades dos direitos, a subjugação ao masculino e os sentimentos de opressão passaram a ser insuportáveis e o contexto social possibilitou um ativismo transformador. Se sentindo justificadas e aproveitando os movimentos propícios, as mulheres decidiram se organizar por uma causa feminista. Os movimentos feministas do final do século XX trouxeram muitos questionamentos para o universo das artes. O conceito sobre o “olhar masculino” (*male gaze*) o qual condiciona as imagens de representação feminina nas artes e culturas visuais, é um dos principais

instrumentos analíticos introduzido pela crítica feminista nos anos 1970. A exclusão da mulher e seu silenciamento da história das artes passaram a ser questionados e muitas artistas empenharam seus trabalhos para mostrar que o pessoal é político.

Existe a necessidade de introduzir outros olhares e outras imagens e fazer um acerto de contas com o passado coletivo. Ao pesquisar produções de artistas feministas no contexto de autobiografia e narrativa passo a refletir sobre meu próprio trabalho e experiência e desenvolver essa pesquisa que permite um acerto de contas com o passado. Através da pesquisa bibliográfica, análise de trabalhos de artistas, revisão dos discursos feministas e criação visual, aprendi muito sobre a política da arte e como esta pode influenciar e ser influenciado pelo pessoal. A relação da prática artística feminista com a Arte passa a ser parte do estado de guerra contra as forças patriarcais fascistas e opressoras. Ao rever as narrativas, a história cultural das mulheres através da análise de obras na literatura e imagens visuais, coletar novos textos e imagens ou criar novos textos e imagens no contexto de experiências pessoais pude dialogar com fragmentos da minha memória e obter insight sobre as forças em jogo no espaço contextual.

Apesar de séculos de apelos e lutas pela igualdade e democracia, a institucionalização da desigualdade entre os sexos continua forte. Os avanços tardios nas mudanças legislativas que concedem às mulheres direitos legais (de voto, educação, propriedade, trabalho remunerado e de existência sem violência) asseguraram as disparidades e desigualdades entre as partes da humanidade de forma gritante e disseminada. A predominância do pensamento de superioridade e privilégios masculinos é tão conspícua e solidificada que na maioria das vezes passa despercebida ou não-questionada, como um mal hábito normalizado. É compreensível, mas inaceitável que exista uma resistência patriarcal em dividir o poder e a visibilidade com as mulheres. Espero um dia viver numa sociedade mais igualitária e integrada, mais solidária e empática e poder olhar para certos contextos como se olha para uma história passada ou apenas um pesadelo do qual acordei.

Bibliografia

AGAMBEN, G. **A Nudez**. Relógio D'água Editores, 2010.

ALEMANY, C. Violências. Em: HIRATA, H. et al. **Dicionário Crítico do Feminismo**.

São Paulo: UNESP, 2009. pp. 271-276.

ALMEIDA, T. D. **A Bíblia Sagrada**. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

APFELBAUM, E. Dominação. Em: HIRATA, H. et al. **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009. p. 76.

ARCHER, M. Ideologia, Identidade e Diferença. Em: ARCHER, M. **Arte Contemporânea**. Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pp. 117-154.

ARTCORNWALL. **God Giving Birth**. Disponível em:

<http://www.artcornwall.org/features/Monica_Sjoo_God_Giving_Birth.htm> Acesso em 15 de Julho de 2017.

_____. **Artists**. Disponível em: <www.theartstory.org/artist- Duchamp-marcel.htm#biography_header> Acesso em 12 de Março de 2017

AVIS, W. S. **Gage Canadian Dictionary**. Toronto: Gage Educational Publishing Company, 1983.

BARROS, R. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2016.

BBC. **The Ascent of Woman Civilization**. Retrieved from BBC Documentary:

<https://www.youtube.com/watch?v=PPMocsqHnDo>, 2015

BEAUVOIR, S. D. **Fatos e Mitos**. 4 ed. Tradução S. Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, S. D. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970

BERGER, J. **Ways of Seeing**. London: BBC e Penguin Books, 1972.

BLOOMBERG (Diretor). **Brilliant Ideas: Bharti Kher** [Filme Cinematográfico], 2015.

BORGES, J. V. Simone de Beauvoir: Leituras no Brasil (1960-1980). In: **Anais ANPUH-XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**. Londrina: <http://anais.anpuh.org/wp->

content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0498.pdf., 2005. Pp. 1-9

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BROOKLYN MUSEUM. **Carry That Weight**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=OMXp3RLOVNg>> Acesso em 17 de dezembro de 2014.

BRYN. In: AMORIN, J. L. A. **Sociologia: livro didático**. Palhoça: UnisulVirtual, 2007. p. 196

BURCHILL, J. **All About Eve All Over Again**. Guardian Unlimited, 1999.

CARROLL, M. D. The Erotics of Absolutism. Rubens and the Mystification of Sexual Violence. Em: BROUDE N. A. **The Expanding Discourse**. Feminism and Art History. Oxford: Westview Press. pp. 138-153.

GIRARDEAU, C. N. M. **The Thinker**. Fonte: Musee Rodin: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/thinker>, 2017.

DANTO, A. C. Introdução: Moderno, Pós-Moderno e Contemporâneo. Em: DANTO, A. C. **Após o Fim da Arte**. A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Odisseus, 2006. pp. 3-21.

DELPHY, C. Le Patriarcat, le féminin et leus intellectualles. Nouvelles questions féminines. (1981) 2, oct. p. 58-74.

DELPHY, C. Patriarcado (teorias do)*. Em: HIRARA, H. et al. **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009. pp. 173-178

DUNCAN, C. The Esthetics of Power in Modern Erotic Art. In: SEMMEL, J. **The New Eros**. New York: Hacker Art Books, 1975. pp. 46-49.

DUNCAN, C. THE MoMA'S HOT MAMAS. Em M. D. GARRARD, **The Expanding Discourse. Feminism and Art History**. Westview Press, 1992. pp. 347-358.

EDWARDS, K. B. **Admen and Eve: The Bible in Contemporary Advertising**. Relegere, 2014.

FABIÃO, E. Programa Performativo. O Corpo em Experiência. **Revista do Lume**. Núcleo Interdisciplinar de pesquisas Teatrais. UNICAMP, 2013.

FABRIS, A. E no princípio foi Duchamp... In: L. R. GONÇALVES; A. FABRIS. **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2005. pp. 77-95.

FERREIRA, M. R. **Do significante fálico como a chave do enigma em “A origem [simbólica] do mundo” de Courbet**. *Psicanálise & Barroco*, 2013. pp. 53-64.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade**. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRIEDAN, B. **Mística Feminina**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.

GALLERY, V. A. **BHARTI KHER Matter**. Disponível em: <www.vanartgallery.bc.ca/the_exhibitions/exhibit_kher.html> Acesso em 09 de Julho de 2016.

GARRARD, M. D. **The Expanding Discourse. Feminism and Art History**. Westview: Westview Press, 1992. pp. 1-25

GERGEN, M. M. A Penetração do Patriarcado. In: GERGEN, M. M. **O Pensamento Feminista e a Estrutura do Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos Ltda, 1993. pp. 98-109

GOLDIN, N. **The Ballad of Sexual Dependency**. 1986 apud PHELAN, H. R. **Art and Feminism**. New York: Phaidon Press Inc, 2001.

GUERRILLA, G. **Reinventing the 'F' word: Feminism**. Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/#open>> Acesso em 24 de Outubro de 2016.

HIRATA et al., H. **Dicionário Crítico do feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009.

HOWELLS, R. **Visual Culture**. Cambridge: Polity Press, 2003.

INDEPENDENT. **The Marcel Duchamp I married**. Disponível em: <www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-marcel-duchamp-i-married-780625.htm> Acesso em 12 de Março de 2017.

JAMESON, F. Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject. In: **The Question of Reading: Otherwise**. Yale: Yale University Press, 1977. pp. 338-395.

JUDD, A. **Ashley Judd slaps media in the face for speculation over her puffy appearance**. Disponível em: <<https://www.thedailybeast.com/ashley-judd-slaps-media-in-the-face-for-speculation-over-her-puffy-appearance>> Acesso em 04 de Setembro de 2012.

KAMPEN, N. B. The Muted Other. In: GARRARD, N. B. **The Expanding Discourse**. Feminism and Art History. Westview Press, 1992. pp. 161-169.

KELLAWAY, B. **Amelia Jones on Marcel Duchamp**. Disponível em: <blogs.walker.org/visualarts/2012/07/30/amelia-jones-on-marcel-duchamp/> Acesso em 30 de julho de 2012.

KELLY, M. **Re-Viewing Modernist Criticism**. *Screen*: v. 22, issue 3, 1 September 1981, pages 41-52.

KRAUSS, R. **Bachelors**. Massachusetts: MIT Press, 1999.

KRAUSS, R. Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi. In: KRAUSS, R. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1977. pp. 85-126.

LACAN, J. **O seminário IV**. A relação de objeto. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

LEFKOWITZ, M. R. **Women in Greek Myth**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1986.

LEVACK, B. P. **The Witch-Hunt in Early Modern Europe**. England: Pearson Education Limited, 2006.

MARQUES-PEREIRA, B. Cidadania. In: HIRATA, H. et al. **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009. pp. 35-39

MATHEWS, P. The politics of Feminist Art History. In: CHEETHAM MA, H.M. **The Subjects of Art History**. Historical Objects in Contemporary Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. pp.94-114.

METROPOLITAN, M. **The Met**. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.455.7/>> Acesso em 27 de Janeiro de 2017.

MILES, M. The Virgin's One Bare Breast. In: GARRARD, N. B. **The Expanding Discourse**. Feminism and Art History. Westview Press, 1992. p. 32.

MORRIS, D. **A Mulher Nua: Um estudo do corpo feminino**. São Paulo: Editora Globo, 2005.

MULVEY, L. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. *Screen*, 16, 1975 pp. 6-18.

NOCHLIN, L. Why Have There Been No Great Women Artists? In: HESS, E. B. **Art and Sexual Politics**. London: Colier Macmillian, 1973. pp. 2-42.

PANOFSKY, E. **Estudos de Iconologia**. Tradução Olinda Braga de Souza. Brasil: estampa, 1982.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Editora da Universidade do

Sagrado Coração, 1998.

PERROT, M. História (sexuação da) *. In H. HIRATA et al., **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pp. 111-116.

PHELAN, H. R. **Art and Feminism**. New York: Phaidon Press Inc, 2001.

PHELAN, P. A. Personalizing the Political. In: PHELAN, P. A. **Art and Feminism**. New York: Phaidon Press Inc, 2001.

POLLOCK, G. Feminism and Modernism. In: POLLOCK, G. **Framing feminism: art and women's movement, 1970-85**. London: Pandora, 1987. pp. 79-144.

POLLOCK, G. Feminist Interventions in Art's Histories. In: POLLOCK, G. **Vision and Difference**. Feminism, Femininity and Histories of Art. Methuen, 1987. pp. 5-14.

POLLOCK, G. **The Politics of Theory: Generations and Geographies Feminist Theory and the History of Art Histories**. Gender. 1993.

POLLOCK, G. **Generations and Geographies in the Visual Art: Feminist Readings**. London: Routledge, 1996.

ROUSSEAU, J.J. **The Social Contract**. UK: Arcturus Publishing Limited, 2017.

SAVATIER, T. **El origen del mundo**: Historia de un cuadro de Gustave Courbet. Astúrias: Trea, 2009.

SJOO, E. O. **God Giving Birth**. Disponível em: <http://www.monicasjoo.com/2014/03/28/god-giving-birth/>> Acesso em 17 de Janeiro de 2017.

STEWART-STEINBERG, S. **Impious Fidelity**. Anna Freud, Psychoanalyses, Politics. Ithaca: Cornell University Press, 2011.

STONE, M. **When God was a Woman**. USA: The Dial Press, 1976

THURMAN, J. Introduction. In: BEAUVOIR, S. **The Second Sex**. New York: Vintage Books, 2010. pp. 8-15.

MILLIET, S. In: BEAUVOIR, **O Segundo Sexo**. Fatos e Mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. p. 2

WARK, J. **Radical Gestures**. Feminism and Performance Art in North America. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2006.

WAUGH, P. From Modernism, Postmodernism, Feminism: Gender and Autonomy Theory. In: WAUGH, P. **Postmodernism: A Reader**. New York: Oxford University Press Inc, 1992. pp. 189-204.

_____. **Bindi Decoration**. Disponível em:

Wikipedia:[https://en.wikipedia.org/wiki/Bindi_\(decoration\)#cite_note-nasadiya-suktha-and-purusha-suktha-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Bindi_(decoration)#cite_note-nasadiya-suktha-and-purusha-suktha-1). 2017.

WOLLSTONECRAFT, M. **A Vindication of the Rights of Woman**. UK: Arcturus Publishing Limited, 2017.

YALOM, M. **A History of the Wife**. Pandora, 2001.

ZIAREK, E. P. Bare Life. In: SUSSMAN, E. P. **Impasses of the Post-Global: Theory in the Era of Climate Change**. Open Humanities Press, 2012. Vol 2. pp. 194-211.