

Universidade Federal de Pernambuco
Programa de Pós-graduação em Design
Centro de Artes e Comunicação

Marina Didier Nunes Gallo

**MULHERES ARTISTAS NO RECIFE: entre obras, modos de
vida e subjetividades desviantes.**

Recife

2021

Marina Didier Nunes Gallo

MULHERES ARTISTAS NO RECIFE: entre obras, modos de vida e subjetividades desviantes.

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em design. Área de concentração: Contextualização de Artefatos. Linha de Pesquisa: Design Tecnologia e Cultura.

Orientação do Prof. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho.

Recife

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

G172m Gallo, Marina Didier Nunes
Mulheres artistas no Recife: entre obras, modos de vida e subjetividades
desviantes / Marina Didier Nunes Gallo. – Recife, 2021.
289f.: il., fig.

Sob orientação de: Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2021.

Inclui referências.

1. Planejamento e Contextualização de Artefatos. 2. Arte contemporânea. 3. Mulheres artistas. 4. Arte e Feminismos. 5. Gênero e Sexualidades. 6. Estética da existência. I. Porto Filho, Gentil Alfredo Magalhães Duque (Orientação). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-29)

MARINA DIDIER NUNES GALLO

**“MULHERES ARTISTAS NO RECIFE:
ENTRE OBRAS, MODOS DE VIDA E SUBJETIVIDADES DESVIANTES”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Design.

Aprovada em: 28/05/2021.

BANCA EXAMINADORA

Participação via Videoconferência

Prof^a. Dr^a. Kátia Medeiros de Araújo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Prof^a. Dr^a. Oriana Maria Duarte de Araújo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho (Examinador Externo)
Universidade Federal da Paraíba

Participação via Videoconferência

Prof^a. Dr^a. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Prof^a. Dr^a. Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Paraíba

Para Nalu Gallo

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a mim mesma. Quero me agradecer e me parabenizar por ter conseguido escrever esta tese, com paixão, com verdade, mesmo em situações em que mal dava conta de mim mesma. Quero me agradecer também por ter parado nas horas em que precisava parar, para não adoecer, por ter priorizado o crescimento e o desenvolvimento de Nalu, por ter ido ver o mar sempre que precisava, para manter minha sanidade. Marina, você foi uma mulher incrível por conseguir escrever esta tese diante de tudo o que te aconteceu nesses quase 5 anos. Não se esqueça disso!

Agradeço a Nalu por ter me escolhido como mãe e por ter vindo no meio desse processo todo, me mostrando que toda tentativa de controle é vã. Ter a companhia dela faz todos os dias valerem a pena, mesmo aqueles mais difíceis. Ser mãe de um ser como Nalu faz com que eu queira ser alguém melhor. Tê-la ao meu lado em todos esses anos, me fez não perder minha sanidade mental e me fez ver o tanto de coisa linda e importante que existe, além da tese, além do trabalho. Agradeço todos os dias por acordar com o seu sorriso.

Agradeço a Bella Maia, Bete Gouveia, Christina Machado, Joana Liberal, Lizandra Santos, Juliana Notari, Laura Melo, Irma Brown, Maria Cecília e Flávia Pinheiro. Agradeço a parceria, paciência e entrega. Agradeço sobretudo a confiança de terem aberto as portas das suas casas e terem compartilhado momentos das suas vidas comigo.

Agradeço aos meus pais, Lucia e Vicente, e irmãos, Thiago e Vicente, pelo apoio às minhas escolhas, pela força que sempre me dão e por acreditarem em mim. Agradeço a eles porque as suas presenças, seja presencial ou virtual, seja da forma que for, sempre me fazem sentir em casa.

Agradeço a Gentil pela orientação, por ter acolhido as minhas ideias e por ter puxado os meus pés para a terra quando eu voava longe demais.

Agradeço aos meus amigos de longas datas, que me apoiam e me fazem rir. Cristiana Dias, Daniel Moreira, Augusto Barros, Juliana Wanderley, Joana Sodré, Suelen Aquino. A amizade de vocês é um bálsamo nessa vida.

Agradeço também aos amigos mais recentes, que são o mais próximo de uma família aqui em Portugal. Inês, Maria Flor, Najla, Catarina, e mais um monte de pessoas lindas. Sem vocês este processo de imigração e de conclusão deste trabalho seria muito mais doloroso.

Agradeço a Joana Cunha, diretora de um lindo projeto educacional, A Casa Encantada, que acolheu Nalu de uma forma incrível aqui no Porto. Saber que minha filha estava bem, segura, desenvolvendo sua autonomia e cercada de profissionais maravilhosas, fez com que eu conseguisse ter algum tempo com a cabeça tranquila para escrever este trabalho. Se não fosse pelo seu apoio eu não sei se teria conseguido terminar esta tese a tempo.

Agradeço a Marcelo Coutinho, Isabella Valle, Oriana Duarte, Kátia Araújo e Vitória Amaral, por terem aceitado estar presentes na banca, contribuindo para o desenvolvimento deste trabalho. É muito bom ter pessoas por quem tenho imenso carinho junto comigo nesta caminhada.

À equipe do PPGDesign – secretário e professores.

À CAPES pelo apoio financeiro.

*“Não posso me impedir de pensar numa crítica
que não tentaria julgar, mas procuraria fazer existir
uma obra, um livro, uma frase, uma ideia. (...)
Ela multiplicaria não juízos, mas sinais de vida.”*
(FOUCAULT, 2000, p. 302)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal discutir as relações entre a arte e a “vida de artista” com o intuito de localizar processos de desvio e de desconstrução de padrões normativos de gênero vigentes a partir da análise de obras e modos de vida de dez artistas mulheres que estão produzindo contemporaneamente (entre os anos de 2016 e 2021), na Região Metropolitana do Recife, em Pernambuco. Para desenvolver esses questionamentos tenho como base a relação entre o conceito de estética da existência - desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault, no qual a função do dizer-a-verdade, enquanto prática de construção ética de si mesmo, deve ser exercida - e a arte, já que para o autor ela é um potente lugar de fala da verdade, através do qual podem haver rompimentos com valores sociais e estéticos estabelecidos culturalmente. Para falar desses processos de rompimento utilizei o conceito de “desvio” do sociólogo Howard Becker. Já Nicolas Bourriaud contribuiu com o debate dentro do campo da teoria da arte especificamente, sobre a arte como modo de vida. Griselda Pollock e Luciana Loponte trazem importantes aportes no que toca a forma como a arte produzida por mulheres foi sendo historiografada, bem como no que se refere a outras possibilidades de olharmos e escrevermos sobre essas produções. Autoras como Bell Hooks, Marcia Tiburi, Margareth Rago e Djamila Ribeiro, contribuíram para os debates que tocam o tema da mulheridade em seus mais diversos âmbitos nesta pesquisa. Dessa forma, o ato de criação pode surgir como um ato de ruptura social, do qual pode brotar, além do objeto, um modo de vida outro.

Palavras-chaves: Arte contemporânea; Mulheres Artistas; Arte e Feminismos; Gênero e sexualidades; Estética da existência.

ABSTRACT

The main objective of this work is to discuss the relationship between art and the “life of an artist” in order to locate processes of deviation and deconstruction of normative gender standards in force based on the analysis of works and ways of life of artists women who are producing contemporaneously (between the years 2016 and 2021), in the Metropolitan Region of Recife, in Pernambuco. To develop these questions I have as a basis the relationship between the concept of aesthetics of existence, developed by the French philosopher Michel Foucault, in which the function of telling the truth, as a practice of ethical construction of oneself, must be exercised, and the art, since for the author it is a powerful way of speaking the truth, through which there can be breaks with cultural and social values established culturally. To speak of these processes of disruption I used the concept of “deviation” by sociologist Howard Becker. Nicolas Bourriaud contributed to the debate within the field of art theory specifically, about art as a way of life. Griselda Pollock and Luciana Loponte bring important contributions to the way in which art produced by women has been historiographed, as well as to other possibilities for looking at and writing about these productions. Authors such as Bell Hooks, Marcia Tiburi, Margareth Rago and Djamila Ribeiro, contributed immensely to the debates that touch the theme of women in its most diverse spheres in this research. In this way, the act of creation can appear as an act of social disruption, from which, in addition to the object, another way of life can emerge.

Keywords: Contemporary art; Women Artists; Art and Feminisms; Gender and sexualities; Aesthetics of existence.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	MINHAS COMPANHEIRAS DE PESQUISA.....	23
1.1.1	Joana Liberal	23
1.1.2	Juliana Notari	25
1.1.3	Maria Cecília	27
1.1.4	Bete Gouveia	29
1.1.5	Christina Machado	31
1.1.6	Lizandra Santos	33
1.1.7	Irma Brown	35
1.1.8	Flávia Pinheiro	37
1.1.9	Laura Mello	39
1.1.10	Bella Maia	41
2	MODOS DE VIDA	45
2.1	INTRODUÇÃO.....	47
2.1.1	A “mulher” construída	50
2.1.2	Entre sensações insuportáveis e direitos suspensos	54
2.1.3	Modos de vida outros	60
2.2	VIDA ARTÍSTICA.....	67
2.2.1	Entre formações, processos de aceitação e descobertas	74
2.2.2	A busca por espaços, linguagens e processos de legitimação	83
2.2.3	Arte em Recife/Pernambuco: identificação, inspiração e sustento	97
2.3	VIDA ARTISTA.....	111
2.3.1	Artes Feministas da Existência	113
2.3.2	Sobre Regras e desvios	117
2.3.3	Corpo e sexualidade	121
2.3.4	Modos outros de constituição de si	135
3	OBRAS	149
3.1	INTRODUÇÃO.....	151
3.2	ENTRE REPRESENTAÇÕES E APRESENTAÇÕES.....	166
3.2.1	Representações	166
3.2.2	Apresentações	184

3.3	ARTE E VIDA: QUANDO AS FRONTEIRAS FICAM TURVAS.....	207
3.4	ARTE E FEMINISMO.....	236
3.4.1	Arte identitária?.....	236
3.4.2.	Temáticas outras.....	252
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	280
	REFERÊNCIAS.....	284

1 INTRODUÇÃO

“Eu vou com mais poesia pra cima da vida do que cabe nos vagões de minérios da Vale. Eu vou repor os buracos da nossa paisagem com essas palavras cheias de força da terra, eu vou amarrar poesia na minha cintura, e sair pelo centro ameaçando toda rígida estrutura, eu vou colocar em risco tudo aquilo que é normativo e tampa o fluxo dos rios embaixo das ruas”. Mariana Matos

Durante o mestrado, realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco, entre 2013 e 2015, desenvolvi uma pesquisa na qual escrevi sobre questões como identidade, singularidade e categorizações sociais femininas. Nela, amparada por teóricos como Edgar Morin e Gilles Deleuze, investiguei o processo criativo e os trabalhos da artista norte americana Francesca Woodman, com o intuito de refletir sobre o modo como a produção de subjetividade encontra, contemporaneamente, seus obstáculos, como as instituições tendem a dificultar tal produção e como a arte pode contribuir para a produção de desvios e a expressão de singularidades em meio a uma ideia de identidade feminina ainda hegemônica e dominante.

Lembro que quando optei por escrever sobre Francesca Woodman, ainda não se falava muito em dar visibilidade a artistas pernambucanas, a mulheres brasileiras, negras, indígenas. Os debates sobre arte e gênero eram bem menos presentes do que são hoje. Ainda era pouco comum, mesmo no Centro de Artes e Comunicação da UFPE, encontrarmos ou ouvirmos falar sobre homens ou mulheres trans, sobre pessoas não-binárias. E termos que hoje ouvimos com bastante frequência, como ‘decolonização’, não eram comumente escutados.

Quando entrei no doutorado, em 2016, grande parte dessas ideias já estavam mais acessíveis. Alguns falavam até que estavam “na moda”, como se discutir questões tão importantes fosse uma questão de modismo. Não, não é modismo, é necessidade. Numa sociedade em que as mulheres ainda ganham menos do que homens para realizar as mesmas funções, em que ainda assumem a maior carga dos afazeres domésticos, em que pessoas da comunidade LGBTQI+ ainda são mortas diariamente, e são marginalizadas, em que o racismo estrutural persiste, em que o número de feminicídio cresce ano após ano, estas discussões precisam continuar a operar fissuras nesse sistema dominante que tem como base a opressão, a exclusão e a exploração. É necessário que lutemos pelo direito de ser quem se é, pelo direito de falar sobre isso e pelo direito de ter expressão própria, vetada por tanto tempo às mulheres e a

outras minorias por um sistema capitalista, racista, patriarcal, ainda mais dentro de um país de colonização europeia.

Ainda assim, mesmo em 2018, durante o processo de pesquisa bibliográfica deste trabalho, pude identificar que existia uma lacuna histórica no que se referia à arte produzida por mulheres no Brasil, principalmente no que tocava a relação entre arte e feminismo, visto que as pesquisas se pautavam fortemente nos eixos norte-americano e europeu. Ao pesquisar em nove programas de pós-graduação em artes no país, encontrei apenas seis trabalhos que falavam sobre a relação entre arte e feminismo no contexto brasileiro, e apenas dois deles se referiam a artistas pernambucanas¹. Em cinco edições da ANPAP (2014-2018), achei apenas três trabalhos que tangenciavam esses debates a nível nacional, mas não se referindo ao estado de Pernambuco.

Assim, me senti instigada a continuar a pesquisar este tema, ciente de que a arte, assim como outros campos de conhecimento e de criação (entre eles o próprio modo de vida), funcionam como protagonistas na luta pelos direitos das mulheres e que é fundamental analisarmos o contexto brasileiro com as suas particularidades, como afirmou Tvardovskas:

Vale pensar como num terreno ainda não totalmente consolidado, temos a possibilidade de criar modos diferenciados de apresentar, discutir e dar visibilidade às artistas contemporâneas brasileiras, mas também às artistas de outros países latino-americanos, que não sejam em termos puramente mimetizados da crítica estrangeira europeia e norte-americana. Criar um olhar que contemple as perspectivas locais e que seja capaz de dar forma às urgências e problemáticas específicas é um dos desafios teóricos atuais (2011, p.15).

É importante pontuar que de 2018, que foi o ano em realizei as buscas nos bancos de teses e dissertações e congressos, para cá, essas discussões tem estado muito mais fortes e presentes, e agora, em 2021, este número deve ser bem maior. O desafio de passar tanto tempo dialogando com um tema é imenso. Esses debates sobre o feminismo têm se desdobrado e se transformado muito nesses últimos tempos. Quantas vezes achei, inclusive, que minhas ideias com a tese estavam ficando para trás e que era impossível atualizá-las a cada vez que as problematizações se transformassem. Mas compreendi que manter um posicionamento feminista sobre a pesquisa era possível, o que realmente não conseguiria abraçar todas as

¹ São eles: E a mulher se fez pintura: história de vida, gênero e política na obra de Tereza Costa Rego, 2014, de Adriano José de Carvalho, PPGAV-UFPE. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13050>. Acesso em: 10 mai 2018; Desvios na arte contemporânea produzida por mulheres em Pernambuco, 2017, de Rosana Aires da Silva, PPGDESIGN-UFPE, ainda não disponibilizado na internet.

lutas num só trabalho. Assim, aceitei que, como em qualquer recorte de pesquisa, algumas nuances seriam debatidas e outras não.

Outro fator que me inquietava bastante era ver que a maioria dos trabalhos sobre arte e feminismo debatiam sobre o tema a partir da leitura de obras, sem levar em consideração, muitas vezes, o contexto social, as circunstâncias de surgimentos e criação daquelas obras e os modos de vida das artistas em questão. E eu acredito que não se pode, como afirmou Bourriaud,

considerar o produto acabado e a vida a ser vivida como sendo separados. Práxis igual a poíeses. Criar é criar a si mesmo. As obras de arte, contrariamente aos produtos da indústria, revelam-se assim inseparáveis do vivido de seu autor, vínculo que se afirma com tanto mais vigor pelo fato de o sistema econômico, em sua lógica de padronização e maquinização, apagar dos objetos que fabrica qualquer vestígio de criação humana (BOURRIAUD, 2011, p.14).

Não encontrei trabalhos, dentro dos estudos das artes visuais, que dessem ênfase aos modos de vida em detrimento à tradicional dicotomia forma x conteúdo, propondo uma outra forma de olhar para estas produções. Por isso acredito na importância de um projeto como este diante de estudos mais convencionais sobre a arte produzida por mulheres. Encontrei apenas um trabalho similar, no que se refere a pensar narrativas autobiográficas, que é o livro “A aventura de Contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade”, de Margareth Rago, no qual ela traz as vozes de sete militantes feministas nascidas no Brasil entre os anos de 1940 e 1950, apontando como seus modos de vida e suas posturas, tanto nas suas ações diárias quanto nas suas práticas profissionais, foram representativas de mudanças que afetaram também a vida de outras mulheres brasileiras, mas que não toca no debate sobre a arte, especificamente.

Dito isto, me proponho, a partir do uso de operadores conceituais oferecidos por Michel Foucault, e tal como operado por estudiosos da sua filosofia (BRANCO, 2009; RAGO, 2013), a analisar obras e modos de vida de artistas da Região Metropolitana do Recife e que produzem contemporaneamente, com o intuito de identificar junto com elas processos de desvio (BECKER, 2008) no que se refere aos papéis e hábitos de gênero, contemplando as perspectivas locais. A ideia era pensar além dos objetos ou da materialização do trabalho e contemplar também o “conjunto de elementos que costumamos levar menos em conta: as circunstâncias de sua produção, a maneira como o autor expõe sua própria existência, as relações que a obra mantém com seu público” (BOURRIAUD, 2011, p.16), assim como apontar possíveis imbricações entre essas duas instâncias: trabalhos e modos de vida.

Ao decidir pesquisar as artistas me debrucei sobre as produções contemporâneas e vi o quanto seria difícil selecionar apenas dez delas, diante de tantos trabalhos fortes, combativos, expressivos, e de tantas figuras de luta, que produzem arte apesar do sistema e não devido a ele, e que encaram opressões diariamente por serem mulheres. Alguns parâmetros surgiam.

Um deles apareceu a partir das leituras de Becker. Ele diz que ao estudarmos comportamentos desviantes devemos nos prevenir de afirmações extremistas, que condenam ou glorificam os mesmos, e fala que uma forma de fazer isso é se aproximar das pessoas com quem vamos dialogar no estudo:

Não devemos vê-lo como algo especial, depravado ou, de alguma maneira mágica, melhor que outros tipos de comportamento. Cumpre vê-lo simplesmente como um tipo de comportamento que alguns reprovam e outros valorizam, estudando os processos pelos quais cada uma das perspectivas, ou ambas, é construída e conservada. Talvez a melhor garantia contra qualquer dos dois extremos seja o contato estreito com as pessoas que estudamos (2008, p.177).

Diante disso, pensando no recorte, vi que seria mais interessante trabalhar preferencialmente com artistas que fossem recifenses ou morassem na Região Metropolitana do Recife, para que pudesse me aproximar delas, e compreender melhor os contextos das suas falas. Becker, enquanto sociólogo, também pontua a importância de compreender bem os “habitats” dos sujeitos da pesquisa. Como estudante e professora de artes visuais no estado, pude conviver com algumas dessas artistas, frequentar e saber mais sobre os espaços institucionais, conhecer e conviver mais com o meio artístico local, observando suas variações e nuances (2008, p. 173). Desta forma, todas as artistas que estão nesta pesquisa comigo, ou viveram muitos anos em Recife e Olinda, ou ainda moram em alguma dessas duas cidades, o que facilitou também nossa troca, diálogo e sentimento de empatia. Além disso, considero fundamental dar mais visibilidade às produções realizadas no estado diante da centralização do eixo Rio-São Paulo no meio artístico.

Um outro desejo era poder construir esta reflexão junto com artistas que estivessem produzindo contemporaneamente e que trabalhassem com suportes, linguagens e técnicas diferentes umas das outras, para ampliar o debate. Também por isso, tinha a ideia de trabalhar com pessoas que tivessem diferentes lugares de fala² e apresentassem contextos variados,

² Ao utilizar este termo, me refiro ao lugar social de onde falamos. Por exemplo, eu falo enquanto mulher, branca, de classe média, bissexual. Minhas experiências surgem a partir desse lugar, e vão trazer vivências e experiências diferentes de um homem branco de classe média alta, ou de uma mulher negra periférica. Segundo Ribeiro, não se trata de uma questão individual, mas sim estrutural. Ou seja, a ideia de lugar de fala é importante para

nomeando esses lugares, o que surgiria como uma possibilidade de mostrar como outras intersecções, como raça, classe social e orientação sexual, por exemplo, fazem surgir diferentes debates e vivências, contribuindo para a problematização acerca da universalização da categoria mulher.

Diante disso fica claro que quando utilizo a palavra “mulher” ou termo “feminino” durante o desenrolar desta pesquisa:

[...] não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: “no estado atual da educação e dos costumes”. Não se trata aqui de denunciar verdades eternas, mas de descrever o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência feminina singular (BEAUVOIR, 2016, p. 07).

No entanto, não posso deixar de pontuar também os acasos e desencontros que aconteceram nesse processo. Tinha conversado com duas mulheres trans para dialogar com elas, mas por conta de incompatibilidade de agendas, viagens, mudanças, esse primeiro encontro, que para mim tinha que ser presencial para desenvolvermos uma relação de confiança, nunca chegou a acontecer. Algumas situações meio inesperadas também aconteceram. Ao tentar dialogar com Jota Mombaça, por exemplo, que se define como uma “bicha não binária”, recebi a seguinte resposta: “Infelizmente eu não ofereço consultoria para estudantes (os valores que eu pratico costumam ser bastante altos e se adequam melhor à realidade orçamentária de instituições), nem facilito processos de pesquisa nos quais meu trabalho está a ser considerado” (27/11/2019). Também convidei mais artistas negras para participarem desta pesquisa junto comigo. Algumas não me deram respostas, outras informaram não ter tempo, uma outra me deu indicações de leituras sobre a construção dos pressupostos de racialidade do pensamento moderno, para que eu tivesse essas discussões com base, e uma delas aceitou, que foi Lizandra. Também convidei uma artista indígena, que não me respondeu.

Trago estas informações por alguns motivos que considero importantes de serem levantados. O primeiro é que fui questionada várias vezes por outras pesquisadoras com quem dialoguei no decorrer deste processo, sobre o porquê de não ter trazido uma maior diversidade de mulheres, visto que quase todas as mulheres que estão comigo na pesquisa são brancas e de classe média, apesar de ter trazido mulheres de diferentes idades, com linguagens e poéticas também diferentes, e em momentos distintos das suas carreiras.

compreendermos que grupos sociais passam por certas vivências comuns, e que grupos sociais diferentes tendem a ser escutados ou vistos de maneira diferente.

O segundo porque considero bem sintomático deste momento que estamos vivendo, as lutas estarem tão compartimentadas, dissociadas. Não estou aqui me posicionando contra as diversas formas de luta e suas particularidades dentro do movimento feminista. No contexto que vivemos as políticas públicas para mulheres negras ou periféricas, tem que ser diferentes das de mulheres brancas ou de classe média, por exemplo, pois as demandas são diferentes. Mas me incomoda esta sensação de que parece que temos medo de falar sobre qualquer experiência que não seja a nossa própria. Compreendo que eu, por exemplo, falo enquanto uma mulher cis, branca, de classe média e jamais poderei falar por uma mulher negra, mas posso sim ser antirracista e somar nesta luta. Minha ideia aqui era que pudéssemos falar juntas e não que eu falasse por alguma delas. Concordo com a cientista política Chantal Mouffe que a luta feminista deve ser um projeto contra todas “as formas de subordinação que existem em muitas relações sociais” (1993, p.20). E que devíamos pensar assim num projeto democrático por uma perspectiva que “nos permita compreender as diversas maneiras em que se constroem as relações de poder e que nos ajude a revelar as formas de exclusões presentes em todas as pretensões de universalismos e nos argumentos que dizem haver encontrado a verdadeira essência da racionalidade” (MOUFFE, 1993, p.21).

Mas compreendo também, diante de todas as circunstâncias que temos vivido ao longo de todos esses anos, principalmente num país de colonização europeia, - e onde o próprio movimento feminista, em suas primeiras ondas, acabou não direcionando seu olhar para outras formas de opressão que não aquelas que mulheres brancas vivenciavam - , que mulheres negras, ou periféricas, ou de povos originários, não se sintam bem em participar ou em ter uma mulher branca como alguém que vai colocar seu olhar sobre suas obras e vidas. A ideia com esta fala não é de julgar esses posicionamentos, mas de apresentá-los numa tentativa de compreendê-los, e também de apresentar fatores que me levaram ao atual recorte da pesquisa.

E um último fator que me levou a escolha dessas artistas foi o fato de me sentir afetada, seja pelas suas obras, seja pela troca nos nossos encontros. Foi essa sensação que moveu a minha escrita e a minha pesquisa em direção a essas mulheres, assim como também acredito que foi devido a esta empatia que consegui falas mais espontâneas e profundas por parte das artistas.

Deixo claro o locus social de cada artista e busco levantar junto com elas reflexões sobre suas experiências a partir desses locais. Assim podemos ver uma diversidade de subjetividades, com pensamentos e práticas múltiplos que abririam caminhos para debates sobre arte, feminismos, mercado, corpo, família, entre outros, com o intuito de apresentar “experiências

diferenciadas, mas, de certo modo, simultâneas e atravessadas pelo desejo de transformação individual e coletiva” (RAGO, 2013, p.40).

Além de realizar uma primeira entrevista presencial, que pedi que fosse preferencialmente nas suas casas, ateliers ou em algum lugar que gostassem de estar, também utilizei informações retiradas dos seus sites, de entrevistas, matérias de jornais e revistas. Nesta primeira entrevista eu fiz doze perguntas mais gerais, com o intuito de conhecer um pouco mais as artistas e de poder entender se elas já traziam reflexões diretas sobre seus lugares sociais e sobre seus trabalhos como desviantes de padrões sociais:

1. Apresentação (dizendo todos os fatores de identificação que considerassem importantes de serem ditos)
2. O que é arte? (Não com o intuito de criar conceitos, mas de entender o que significa a arte para cada uma).
3. O que te move a produzir?
4. Você consegue se sustentar com a arte?
5. Apesar de já entendermos que “ser mulher” é uma construção social, o que é ser mulher na sua opinião? Como você vivência?
6. Como é ser artista, mulher e Recifense/Pernambucana?
7. Do que suas obras tratam, de onde elas surgem?
8. Pode apresentar/falar sobre algumas?
9. Você acha que o fato de você ser mulher afeta sua produção? De que forma?
10. Você se considera feminista?
11. Acredita que seu trabalho seja uma forma de combate nesse sentido?
12. E na sua vida? Consegue identificar ações que rompem com padrões e estereótipos de gênero? Já passou por alguma situação difícil nesse aspecto?

Diante das suas respostas e das leituras efetuadas, fui construindo uma estrutura visando uma resposta ao problema de pesquisa. E assim este texto ficou dividido em três seções. A primeira se constitui pela introdução do trabalho e pela apresentação das minhas companheiras de pesquisa. A segunda, intitulada **Modos de Vida**, é composta por uma introdução e mais duas subseções. Na introdução falo de como o conceito de “mulher” foi sendo construído na nossa cultura, principalmente com a chegada do capitalismo, quando a diferença sexual foi convertida numa distinção que serviu como base para construção das relações de subordinação que vivemos hoje. Essas discussões são pautadas principalmente nos estudos realizados pela historiadora Silvia Federici, num diálogo com as ideias de Michel Foucault sobre como a

sociedade de controle consegue direcionar os nossos modos de agir. Gilles Deleuze e Judith Butler me ajudam neste momento também a pensar de que forma essas informações são disseminadas e como elas propõe um modo idêntico de ser, minando assim a construção e expressão das nossas singularidades. Por fim, aponto como é fundamental que outros modos de vida existam e se façam ver, rompendo com essas padronizações nocivas, e operando fissuras nesses modelos impostos, também com base na ideia de uma estética da existência, de Foucault, visto que um estilo de vida que rompa com convenções, hábitos, e valores vigentes da sociedade surge como uma das formas de ser militante e de mudar esses posicionamentos e visões. Promovo também uma revisão crítica acerca da noção de feminismo que vou utilizar no decorrer do texto, pautada principalmente nos estudos de Bell Hooks e Marcia Tiburi.

A partir daí adentro mais especificamente no campo artístico, procurando mostrar diversas formas de violências e exclusão exercidas sobre as mulheres no decorrer da história da arte ocidental. Na subseção 2.2, me aproprio do termo **Vida Artística**, que Foucault utiliza para se referir aos diversos âmbitos da vida de um artista, como seu percurso, sua biografia, seus processos de criação (BRANCO, 2009). Isto porque neste momento passo a dialogar diretamente com as artistas com o intuito de entender como se deu e se dá a vivência delas enquanto artistas e mulheres, a partir de temas que sempre foram uma questão dentro desse contexto, como a escolha da profissão, o acesso à formação, a aceitação (2.2.1), a busca por espaços e linguagens, os processos de legitimação (2.2.2), pensando a partir do contexto pernambucano, mais especificamente (2.2.3).

Já na subseção 2.3, chamada de Vida Artista, termo utilizado por Foucault para designar o empenho ético de fazer da vida uma obra de arte (BRANCO, 2009), introduzo a temática de uma estética feminista da existência (2.3.1), pautada principalmente em proposições de Margareth Rago (2013), e do desvio (2.3.2), sob a ótica de Howard Becker, para identificar desvios de padrões de gênero nos modos de vida dessas artistas. Como o corpo e a sexualidade sempre foram assuntos importantes na nossa sociedade de controle, principalmente o corpo e a sexualidade das mulheres, coloquei este num tópico específico (2.3.3), e no outro, falo de outros modos de constituição de si, em temas diversos (2.3.4), apresentando ações e modos de agir dessas artistas que contribuem para o rompimento com tradições e com discursos dominantes, fortemente patriarcais.

Ou seja, nesta primeira parte procurei identificar experiências desviantes que as minhas companheiras de pesquisa vivenciam enquanto artistas e mulheres, dialogando com elas, observando suas dificuldades e desafios dentro e fora do campo da arte, localizando assim

possíveis impulsos feministas que são constitutivos das suas vidas, para posteriormente discutir suas produções.

Na seção 3, intitulada **Obras**, é composta também por uma introdução (3.1) e tem três subseções. No início falo de como o corpo feminino foi sendo representado na história da arte, e trago exemplos e reflexões acerca de como as produções das mulheres foram se transformando de acordo com as condicionantes socioculturais e de como sempre houve uma tentativa de enquadramento e valorização do conteúdo produzido pelas mulheres como algo de menor valia.

Na subseção 3.2, chamada **Entre representações e apresentações**, trago obras em que as artistas fazem representações em objetos (nas mais diversas linguagens e técnicas) de partes do corpo feminino, ou de temáticas mais amplamente tidas como pertencentes ao “universo feminino”, propondo desvios e questionamentos acerca do padrão vigente e contribuindo para a construção de outros imaginários (3.2.1), para, posteriormente, já apresentar trabalhos em que seus próprios corpos estão presentes, em alguns momentos em fotografias ou vídeos performances, em outros, em performances feitas em espaços institucionais (3.2.2). E em alguns desses exemplos, podemos ver como essa separação entre arte e vida já começa a ser menos nítida. Renato Cohen me auxilia a pensar esses limites, principalmente no que toca as performances.

Na subseção 3.3, **Arte e vida: quando as fronteiras ficam turvas**, trago então esses momentos em que até uma definição clara fica mais difícil. Se é obra, se é processo, se é só mais um momento da vida, pautada principalmente nos estudos de Nicolas Bourriaud, para trazer a possibilidade de pensar a obra além da ideia de monumento e materialização, pensando mais numa “cultura do comportamento”.

Já na subseção 3.4, **Arte e feminismo**, discorro sobre como essa relação entre arte e feminismo se mostra complexa (3.4.1), debatendo sobre a construção da ideia de uma arte identitária, e mostrando exemplos de obras com temáticas outras, que vão além do estereótipo de “arte produzida por mulheres” (3.4.2). Autoras como Roberta Barros e Luana Tvardovskas, assim como a artista Mariana Matos, me trazem reflexões importantes neste momento.

No decorrer do texto, também trago imagens de outros trabalhos que não necessariamente os que analisei, para que possamos ter mais contato com outras obras dessas artistas, contemplando esta diversidade.

Considero importante pontuar que acredito também, concordando com autores como Edgar Morin, que não há como separar sujeito e objeto ao modo positivista, ainda mais numa pesquisa como essa em que os “objetos” são sujeitos, são mulheres. Desta forma, enquanto mulher, opto por me colocar no texto, a partir das minhas singularidades, e por utilizar um ponto

de vista subjetivo, procurando assim desviar, na própria escrita, de alguns formalismos e padronizações repetidos constantemente no meio acadêmico, fruto de uma cultura positivista: “em vez da lógica do acúmulo de provas” pretendo fazer um “trabalho mais sutil da reconstrução do sujeito e sua rede de relações” (SELIGMANN-SILVA in RAGO, 2017, p.19). Diante disso fica claro também que esses trabalhos e modos de vida poderiam ser discutidos a partir de outros pontos de vistas que não foram trazidos nesse estudo.

No decorrer do texto coloquei algumas falas minhas que surgiram junto com as reflexões das artistas. Me coloco aqui, como pesquisadora, inserida também neste debate. Relacionei a “escrita de si” com o diário que mantive durante o processo de pesquisa e escrita desta investigação. A “escrita de si” aparece assim como um processo de subjetivação, na medida que fui escrevendo pensamentos e experiências vividas no que tocam o tema aqui discutido. Defendo a presença desta parte porque estas experiências pessoais foram um dos motivos que me impulsionaram a escrever e estudar ainda mais sobre esse tema e também pelo fato de acreditar que a vida, ou seja, as experiências pessoais da autora influenciam diretamente na forma como a mesma vai se posicionar diante de determinado assunto. Como Butler afirma, mesmo quando o “eu” “busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração” (2017, p.18).

Um outro fator que considero necessário de ser apontado é que durante o processo de escrita desta tese, entre 2020 e 2021, entramos numa pandemia de alcance mundial, com o coronavírus, e estamos vivendo um momento histórico delicado. Passei a maior parte desse tempo dentro de casa, privada de relações sociais, de grande parte das diversões e respiros, sem perspectiva do que pode vir pela frente, numa pressão psicológica que me levou a ter crises de pânico. Com as escolas fechadas, a minha filha de três anos ficava em casa o dia todo, o que me deixava com poucas horas para o trabalho, além das demandas domésticas. Somado a isto, ainda tinha a dificuldade de acompanhar a morte de pessoas queridas e de milhares de pessoas todos os dias, além das atrocidades cometidas pelo atual presidente, Jair Bolsonaro, que, ao negar a gravidade da pandemia³, tem prejudicado não só a população brasileira⁴, mas mundial,

³Bolsonaro é 'grande responsável' por 'desastre' de covid, diz vice-presidente de delegação do Parlamento Europeu para o Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56750919> . Acesso em: 10 abril 2021.

⁴ Brasil tem mais de 365 mil mortos por Covid; estados registram 3.774 mortes em 24 horas. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2021/04/15/brasil-tem-mais-de-365-mil-mortos-por-covid-estados-registram-3774-mortes-em-24-horas.ghtml> . Acesso em: 10 abril 2021.

ao causar um ambiente propício para o surgimento de novas variantes que podem prejudicar todo o esforço dos outros países em conter o vírus⁵.

Falo tudo isso porque não tem como esses fatores não estarem presentes neste trabalho. Aceitar que não vou dar conta de todas as nuances e lutas que tem sido levantadas com essa nova vaga do movimento feminista, assim como aceitar que fiz o possível neste contexto que vivemos, é parte deste processo. ‘Escrevo’, ou seja, há aí um sujeito oculto que não pode em nada ser ocultado. Quem escreve sou eu, Marina, mulher, branca, de classe média, mãe, filha, neta, irmã, professora, pesquisadora, imigrante. ‘Escrevo’ também tem tempo. Está no presente. Presente esse que vivo, no qual as forças me arrebatam, no qual as questões políticas e sociais me atingem. Neste sentido, me aproprio de uma fala de Suely Rolnik (1989, p.22), no prefácio de *Cartografia Sentimental*, para afirmar que este texto acaba sendo de certa forma autobiográfico, “desde que entendamos por “auto”, aqui, não a individualidade de uma existência, a do autor, mas a singularidade do modo como atravessam seu corpo as forças de um determinado contexto histórico”.

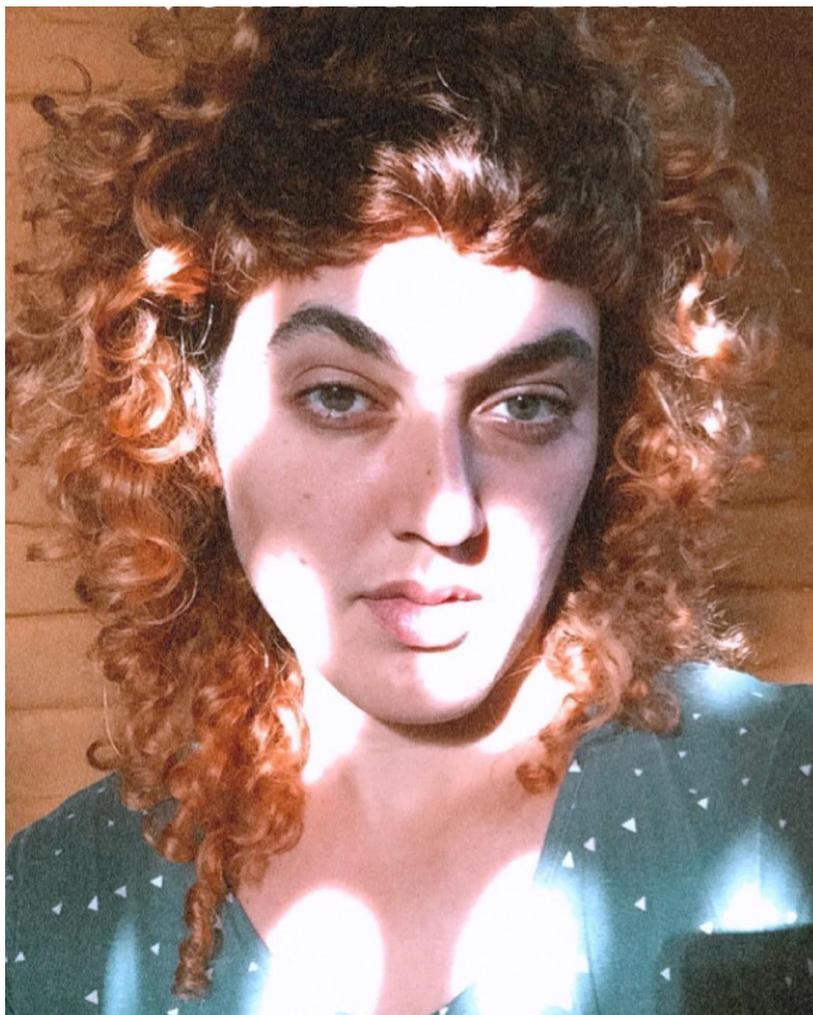
Por fim, trago uma breve apresentação das artistas que estiveram junto comigo nesta pesquisa. Como elas são a estrutura central desta tese e dialogam comigo em todo o texto, considero fundamental fazer uma breve apresentação delas e de como se deu o nosso encontro. Como já deixei claro, escrevo também com meus afetos. O meu olhar sobre as artistas também mostra aquilo que em mim pulsa. Poderia ter falado de inúmeros aspectos sobre esses encontros, sobre as escolhas e as entrevistas, mas trouxe aqueles que mais me tocaram no momento, no que tange a pesquisa.

⁵COVID-19: por que o Brasil se tornou o pesadelo da Europa. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2021/04/14/interna_internacional.1256718/covid-19-por-que-o-brasil-se-tornou-o-pesadelo-da-europa.shtml . Acesso em: 10 abril 2021.

1.1 MINHAS COMPANHEIRAS DE PESQUISA

1.1.1 Joana Liberal

Imagem 1 – Joana Liberal



Fonte: Conta do Instagram pessoal da artista.

No dia 23/10/2018 fui à casa de Joana. Um simpático apartamento antigo de primeiro andar, localizado no bairro de classe média-alta, Parnamirim, em Recife. Era a primeira vez que eu conversava com ela e, à luz do sol das 15h, vi que Joana tinha olhos claros. Pensei que fossem lentes de contato, já que nunca havia percebido e dessa vez eles pareciam gritar de tão claros e brilhantes. Depois pensei que talvez eu sempre ficasse tão impactada com a imagem dela que acabasse nem chegando a reparar nos seus olhos quando a olhava de longe nas vezes que nos cruzamos dentro do CAC, na UFPE. A figura de Joana Liberal já era conhecida por lá quando eu fazia o mestrado, entre 2013 e 2015. Joana é grande, tem longas pernas grossas e cabeludas, um “corpo meio quadrado”, como ela mesma falou numa das nossas conversas, ombros largos, a voz grossa. Já a vi com o cabelo raspado, com cabelos cacheados longos e bem volumosos, com o cabelo encaracolado curtinho. No carnaval, ao se montar, colocar uma maquiagem mais pesada e usar roupas extravagantes, Joana diz despertar ainda mais a dúvida se é homem ou mulher. Faz isso porque gosta de se montar, mas também para causar esse curto-circuito nas ruas da cidade. Lembro que sempre tive a sensação, quando a via, que ela era daquelas pessoas que não tinha medo de nada. No apartamento, que ainda tem o chão de taco e azulejos coloridos na cozinha e no banheiro, ela vive com sua namorada, dois amigos e dois gatos. Por todos os cantos da casa podemos ver trabalhos dela – entre cerâmicas, pinturas, peças em gesso, desenhos feitos com carvão, bordados - assim como cartazes, plantas, símbolos de luta e resistência, como a placa da Rua Marielle Franco⁶ e um quadro negro no qual tinha escrito, entre outras coisas, “luto é verbo” e a #elenão⁷. Joana Liberal Paes Coelho, tem 30 anos, é mulher cis, branca, bissexual, vinda de uma família de classe média. Em seu site, se diz “artista plástica, colecionadora de cacarecos, um corpo expansivo, uma mente fértil, mãos inquietas e um coração de esponja. Mulher que aceita seus pelos⁸”.

⁶ Marielle Franco foi uma socióloga e política feminista e defensora dos direitos humanos. No dia 14 de março de 2018, enquanto ocupava o cargo de vereadora do PSOL (Partido Socialismo e Liberdade) da cidade do Rio de Janeiro, Marielle foi covardemente assassinada a tiros num veículo quando voltava de um evento político. Seu motorista, Anderson Gomes também foi morto. Até hoje o crime não teve nenhuma solução. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/11/secretario-diz-que-policia-identificou-participantes-do-assassinato-de-marielle.shtml>. Após sua morte foi colocada em sua homenagem uma placa de rua com seu nome sobre a placa da praça Floriano, na Cinelândia, RJ. Em outubro deste ano, os então candidatos a deputados estaduais Daniel Silveira e Rodrigo Amorim (PSL) postaram nas suas redes uma foto quebrando a placa ao meio. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,candidatos-do-psl-destroem-placa-com-homenagem-a-marielle-franco,70002531740>. Isso gerou uma série de protestos pelo país. No dia 14/10/2018 foram distribuídas quase 2 mil placas no centro do Rio de Janeiro. A viúva de Marielle, Mônica Benício, pediu que as pessoas levassem as placas para casa. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/10/15/mil-placas-com-o-nome-de-marielle-franco-sao-distribuidas-no-centro-do-rio-de-janeiro.ghtml>.

Acesso em 25 nov 2018

⁷ A #elenão simboliza uma onda de manifestações em repúdio ao então candidato a presidente, - hoje presidente eleito -, Jair Bolsonaro (PSL), nas eleições de 2018. Iniciado por mulheres, visto que Bolsonaro vem fazendo declarações misóginas há tempos, o movimento teve amplo alcance nacional e internacional, bem como apoio de pessoas vinculadas a partidos de direita e centro, visto que ele ataca não só mulheres, mas diversos direitos humanos, bem como defende valores fascistas, racistas e classicistas. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013>. Acesso em 20 nov 2018.

⁸ Disponível em: <https://cargocollective.com/joanaliberal/bio-contato>. Acesso em: 01/10/2018.

1.1.2 Juliana Notari

Imagem 2 – Juliana Notari

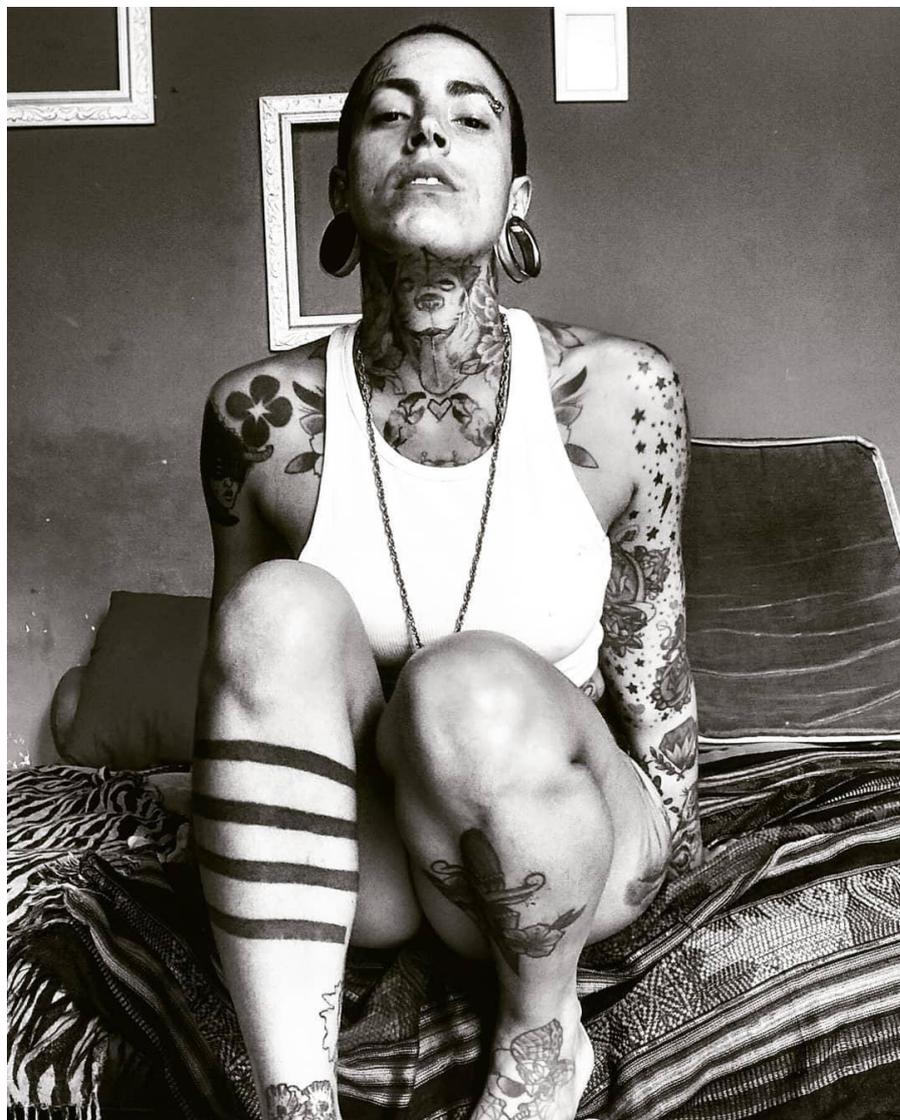


Fonte: Flickr.

Já acolhida pelo sistema da arte me surgiu a figura de Juliana Notari. Nunca a tinha visto pessoalmente, nem sabia muito sobre ela. No entanto suas obras, que eu conhecia através da internet e de alguns livros, já que são bastante divulgadas, me inquietavam. Juliana já participou de diversas exposições nacionais e internacionais – entre elas 13 individuais e mais de 70 coletivas -, ganhou prêmios – recentemente foi nomeada no Prêmio PIPA 2018 – realizou residências artísticas em alguns estados do Brasil e fora do país, além de possuir obras em acervos institucionais (nacionais e internacionais) e em coleções particulares. Diante das minhas leituras de seus trabalhos, a imaginava completamente combativa, feminista ferrenha. Seu corpo está presente em grande parte deles, sejam performances, fotografias, ou mesmo através de vestígios em objetos. Em um deles ela come o testículo de um búfalo. No nosso primeiro contato Juliana, que também faz doutorado neste momento, foi atenciosa e receptiva. Me encantei com suas falas sobre ancestralidade, quando se referiu a recente videoperformance Amuamas, feita em Belém do Pará, e fiquei surpresa quando ela disse que suas obras surgem muito mais de inquietações acerca da nossa relação com a morte e a vida, com a natureza, com o erotismo, do que de questões relacionadas à gênero e sexualidade, como eu imaginava. De toda forma afirmou que esses assuntos acabam aparecendo como mais uma das camadas de significação. Juliana Notari tem 46 anos, é branca, heterossexual, vinda de uma família de classe média, e nunca pensou em seguir outra profissão que não a de artista.

1.1.3 Maria Cecília

Imagem 3 – Maria Cecília



Fonte: Conta de Instagram pessoal da artista.

Numa tentativa de trazer para o debate artistas que estivessem fora dos circuitos de arte ou do próprio meio acadêmico, pedi indicações a pessoas da área, busquei no Instagram e me deparei com o trabalho de Cecília. Um trabalho que ocupa as ruas. Cecília é grafiteira. Autodidata, mora com um amigo e Leopoldo, um lindo, enorme e doce labrador preto, em Ouro Preto, um bairro do subúrbio de Olinda. Lá as paredes são quase todas preenchidas com seus grafites, além de ter telas e papéis com desenhos feitos por ela espalhados por todo canto. A quantidade de caderninhos de anotações e criação também me chamou atenção, assim como a quantidade de tatuagens em seu corpo. Num primeiro contato Cecília aparentou ser bastante sentimental e intensa, apesar da imagem durona que passa. Disse que gosta de produzir quando está sofrendo e em seus trabalhos vemos geralmente alguma figura feminina, o que se explica quando Cecília fala que ela mesma é a sua grande musa inspiradora. Mulher, pernambucana, ela diz como no estado de Pernambuco vê um sensacionalismo muito maior do que uma real valorização do seu trabalho, o que dificulta manter a arte como seu meio de vida. Resistente, vem conseguindo “subsistir”, fazendo “o boca-a-boca”, divulgando na internet e se juntando com outras artistas em feiras e eventos para vender suas obras. Cecília tem 32 anos, é branca, cis e bissexual. Se diz vinda de uma família “que viveu entre altos e baixos financeiros, mas que deu a volta por cima na era Lula”. Cecília ainda diz que “desconhece o que é passar por necessidades básicas” e que mora em periferia por escolha, reconhecendo essa possibilidade como parte do seu privilégio.

1.1.4 Bete Gouveia

Imagem 4 – Bete Gouveia



Fonte: Fotografia de Suelen Aquino feita durante a filmagem da entrevista.

Bete Gouveia, acaba trazendo outros tempos para o debate. Com 61 anos, começou a pintar numa época em que o espaço era ainda mais restrito às mulheres. Na verdade, Bete diz nem lembrar do tempo em que não era artista. Vinda do interior de Pernambuco, local com rios, florestas, mais tranquilo e silencioso, teve de vir para Recife aos 5 anos para estudar e ficou aterrorizada com a quantidade de gente que tinha que conviver na escola, “crianças agitadas e agressivas”. A professora, numa tentativa de tranquilizá-la, lhe deu pincel e tinta. Suas primeiras pinturas, em telas de 1x0,80m, que para ela naquele momento pareciam enormes, tinham desenhos de monstros e foram parar no jornal da escola. Além desses primeiros contatos, Bete tinha uma irmã que era pintora e começou a frequentar o seu ateliê ainda muito jovem. Ela diz que essas experiências começaram tão cedo e de forma tão espontânea, que não teve tempo nem de pensar no que é que poderia ter sido se não fosse artista. No entanto esse percurso não foi tranquilo, já que sua família, rica e conservadora, nunca aceitou sua profissão, e que teve que conciliar a arte com a maternidade, o emprego, a casa e o casamento. Quando é possível, continua trabalhando com pintura em telas, geralmente grandes, no seu ateliê, na cidade de Lisboa, em Portugal. Mas atualmente, vive em Recife, onde atua como professora de pintura na Universidade Federal de Pernambuco. Bete diz que gosta de pintar aquarelas dentro do barco de seu filho, que acabou se tornando seu espaço para criação na cidade, onde deixa as pinturas feitas com tinta aquosa serem borradas pelas águas que vem do mar e dos rios.

1.1.5 Christina Machado

Imagem 5 – Christina Machado



Fonte: Conta de Instagram pessoal da artista.

A primeira vez que eu ouvi falar de Chris Machado foi na UFPE. Em algumas disciplinas me deparei e me encantei com suas obras, como a que ela se coloca dentro de um casulo de barro, chamada Tempo de Carne e Osso (Tempo I). No entanto, por ela ser natural do Pará, e eu querer focar em artistas de Recife, acabei não a entrevistando num primeiro momento. Passei um ano no Porto (Portugal) e quando voltei para o Brasil, no intuito de realizar mais algumas entrevistas por achar que ainda não havia fechado meu corpo de pesquisa, conversei com amigas pesquisadoras, professoras, curadoras, e o nome de Chris me surgiu em todas essas conversas. E assim, agendei uma entrevista com ela, que disse logo que me receberia no seu cantinho. A verdade é que o nome de Chris não surgiu nessas conversas por acaso. Mesmo tendo nascido em Belém do Pará, em 1957, Chris é radicada em Recife desde 1961, e, segundo informações retiradas do seu site, “é artista plástica desde 1976, quando iniciou sua formação em ateliês de desenho e pintura”. Ou seja, mesmo antes de iniciar sua prática enquanto artista, Chris já vivia na cidade. Não tem como não dizer que ela também não é pernambucana. Ao chegar no Atelier das Águas Belas, no bairro da Torre, Chris me esperava na porta. Ainda estavam expostas as obras do Ocupe Chris, segunda edição. Lá encontrei trabalhos de Irma Brown, Laura Melo, Ana Lisboa, entre outras artistas. Ao percorrer o quintal vendo as obras, Chris vinha com uma história atrás da outra. Contou da edição anterior do Ocupe Chris, onde trabalhou com sete artistas homens, entre eles Daniel Santiago, Rinaldo e Renato Valle. Falou um pouco sobre o desenvolvimento do trabalho de cada uma de suas parceiras nesta edição e também sobre as suas próprias obras dentro daquele projeto. Conversar com Chris foi como conversar com uma comadre. Me dei conta então que deveria ter ligado o gravador assim que entrei naquele mundo de Chris, pois a conversa rolava solta, e as histórias eram muitas, resultado de tantos anos de percurso, da paixão pelo barro e por tudo aquilo que de uma forma ou de outra partia dele. Nesse diálogo com a argila, Chris trouxe outras linguagens, como a performance, a fotografia, o cinema. Num determinado momento, ouvindo ela contar uma de suas histórias, lembro de ter falado de como o barro parece uma entidade, um ser. O que me pareceu é que o barro não foi apenas o ponto de partida, ele foi e é o caminho inteiro, o curso do rio, que deságua em tantos braços, que se mistura com outras águas e que transborda, passando por cima de tudo o que se coloca como margem, como limite.

1.1.6 Lizandra Santos

Imagem 6 – Lizandra Santos



Fonte: Conta de Facebook pessoal da artista.

Conheci Lizandra na universidade. Na época ela era estudante da licenciatura em artes visuais da UFPE e eu fazia mestrado. Pagamos algumas cadeiras juntas e Liz sempre me chamou a atenção por ter uma mente inquieta, criativa e divertida. Ao conhecer alguns de seus trabalhos, tanto nas disciplinas como na Exposição Tramações, na UFPE, fiquei encantada por eles e me senti impulsionada a dialogar com ela, mesmo que ainda, principalmente naquele momento, Lizandra tivesse participado de poucas exposições ou projetos profissionais na área. Isto para mim foi uma questão que inicialmente me fez ter um certo receio. Liz ainda era estudante e tinha exposto pouquíssimas vezes. Poderia dizer que ela era uma artista? Mas afinal, vi que este era um fator que me instigava ainda mais a falar com ela.

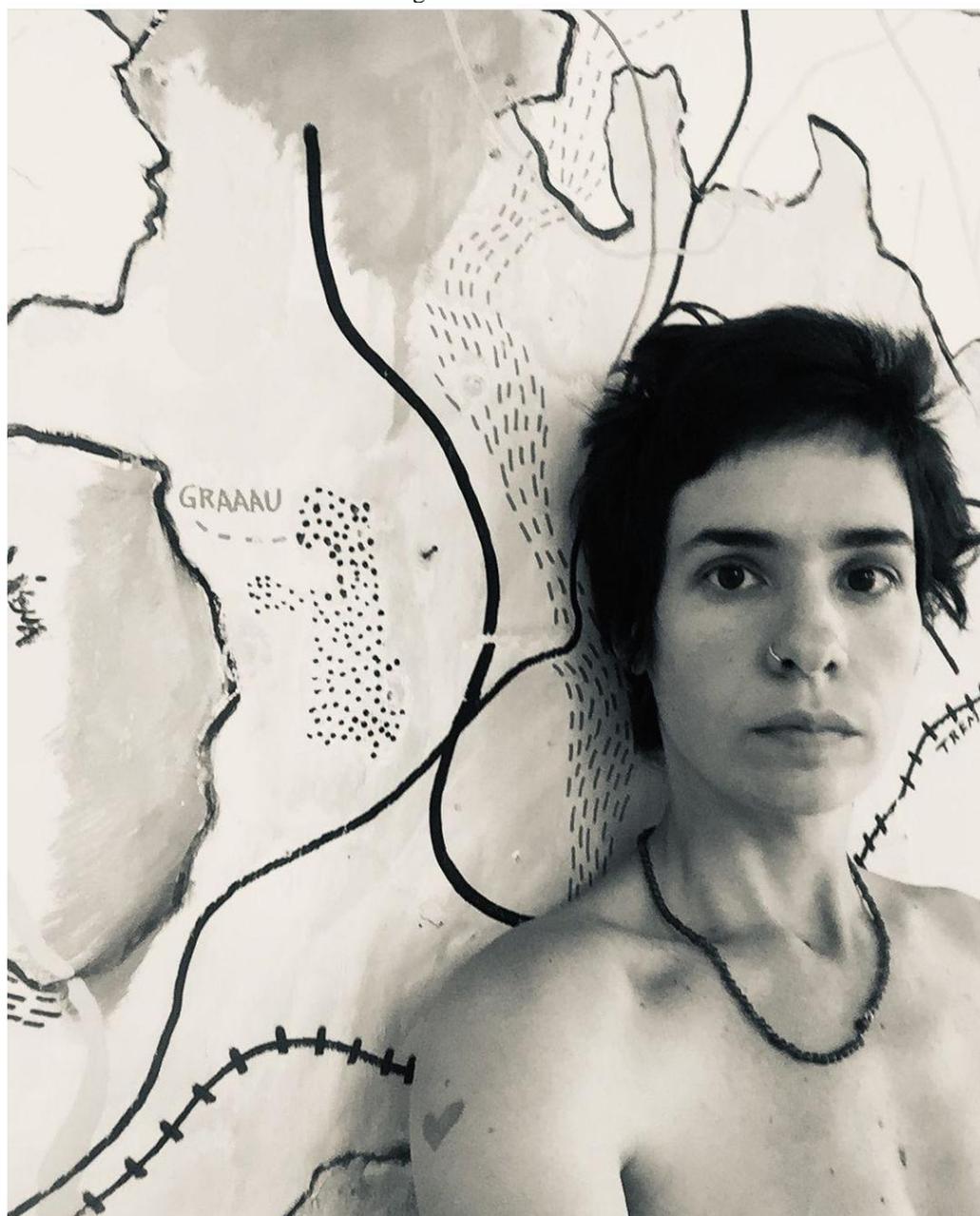
Marcamos a entrevista na casa dela, no centro da cidade. Liz mora com uma amiga, também artista, Luana Andrade, no sexto andar de um edifício que fica na movimentada Avenida Conde da Boa Vista. O barulho de carro era absurdo, o sol estava quente, já que eram duas horas da tarde e o apartamento ficava do lado do poente. Liz nos recebeu fazendo graça e rindo, como é de costume, e já bastante suada, apesar de aparentar ter saído do banho pouco antes da gente chegar, nos recebeu com sua risada grande, expansiva.

A casa tinha pouquíssimos móveis. Apenas uma mesa na sala, um sofá, um rack com algumas obras e mais algumas obras penduradas na parede. Talvez por viver entre cidades, já que Lizandra vem de Surubim e ainda vai bastante para lá, é como se a casa fosse mesmo um local de passagem, de trânsito. Liz tem 33 anos, é negra, heterossexual. Vinda de uma família simples do interior do estado, traz em muitos dos seus trabalhos características desse lugar.

Durante a entrevista, ao saber que mulheres como Bete Gouveia, Chris Machado e Juliana Notari, que já tem um longo percurso como artistas, estariam na tese junto com ela, Lizandra se mostrou surpresa, mas não recuou. A verdade é que Liz, apesar de ter interesse em ser artista desde pequena, demorou a aceitar a profissão e investir nela. Antes disso, tentou outros cursos, como física e biblioteconomia, e quase se formou em design. Em 2015 entrou no curso de artes visuais e passou a se identificar como “uma artista em formação”. Na sua fala, ao se apresentar, disse: “Meu nome é Lizandra Santos, artisticamente eu sou mais conhecida como Liz Santos. Sou de Surubim, tenho 30 anos e sou artista visual.”

1.1.7 Irma Brown

Imagem 7 – Irma Brown



Fonte: Conta de Instagram pessoal da artista.

Irma já era uma figura conhecida em Recife quando comecei a estudar artes visuais. Envolvida em projetos coletivos desde que se entende como artista, ela está à frente da Maumau há 10 anos, um espaço de arte independente, que traz projetos de arte, mas não só. Lá, desde 2009, já existiram diversos projetos. Cursos de teatro, aulas de yoga, construção de uma horta urbana, colônia de férias para crianças, oficinas, residências artísticas, festas, exposições. Além das parcerias com outros projetos, como a Gráfica Lenta e o Studio de Tatto Ventania.

Apesar de entender que a Maumau já possibilitou e ainda possibilita tantos encontros e projetos lindos, Irma afirma que a dificuldade de gerir um espaço, ser mãe e ainda conseguir realizar seus trabalhos como artista é enorme. Não à toa, diz que nunca conseguiu realizar uma exposição individual sua na MauMau.

Desde que conheci Irma pela primeira vez, numa aula em que Gentil nos levou para conhecer a Maumau, fiquei encantada pela força dela e pela capacidade de levar esses projetos em frente. Depois, nos encontramos num grupo de parto, quando ambas estávamos grávidas. Mas, além da postura totalmente política e combativa que vejo em Irma, assumo que uma das coisas que me chamou logo a atenção para dialogar com ela foi o trabalho “vadia”, sobre o qual discorro nesta pesquisa, pois achei um ato de extrema coragem e me pareceu um dos potentes casos em que obra e vida se confundem.

Quando falei que gostaria de conversar com ela, Irma abriu as portas da sua casa e me acolheu. Conheci seu companheiro, seu filho, seus gatos, sua casa e as plantas do seu quintal, que, diz ela, são sua maior salvação nesse contexto social e político absurdo que vivemos no Brasil atualmente. Durante nossa conversa Irma, que tem 41 anos, falou que cresceu numa casa cercada por mulheres, que adora ser mulher, mas que as opressões a incomodam profundamente. Disse que se posicionar contra isso não é uma questão de vontade, mas de necessidade.

1.1.8 Flávia Pinheiro

Imagem 8 – Flávia Pinheiro



Fonte: Conta de Instagram pessoal da artista.

Dialogar com Flávia para mim foi como dar um salto no escuro. Nunca havia tido contato com ela. No entanto, o seu nome também foi citado sempre que dialogava com pessoas da área sobre o meu problema de pesquisa. Ao pesquisar mais sobre Flávia, descobri que tinha assistido presencialmente a apenas um trabalho concebido e dirigido por ela, o espetáculo *Enchente*, no qual três performers e bailarinas, Gardênia Coletto, Marcela Aragão e Marcela Filipe, pareciam sobreviver de fato a uma espécie de força constante que agia sobre seus corpos, talvez numa analogia a força das enchentes e das correntezas. Mas para mim, ter visto aqueles corpos com sua força máxima, vivos, potentes, foi forte demais. E assim, sem nem pensar muito, fui conversar com ela. Durante a conversa a impressão que eu tive era que ela estava em outro lugar nas suas pesquisas e teorias, nestes debates sobre o corpo feminino. Apesar de reconhecer a importância das lutas que se pautam nesse “ser mulher”, me pareceu que Flávia pensa o corpo além de categorias, mas sim em termos de força, limites, capacidades de existência, movimento, inércia.

Quando perguntei a ela o que a move a continuar produzindo, eis que Flávia me respondeu com uma inversão da pergunta ao dizer que tem pensado mais no que a faz não parar de se mover e produzir diante de toda uma conjuntura que quer nos ver estáticas, com medo, sem produzir, quase que deixando de existir e negando nossas subjetividades.

Numa de suas pesquisas Flávia estudou as bactérias e no nosso encontro se mostrou encantada com seus modos de vida, pois, segundo ela, esses seres são “pró vida”, vivem sem ar, em relação com outras, isoladas, podem ficar inoculadas, guardadas no invólucro até sentirem um ambiente propício para saírem. E pensa que talvez seja da ordem “desses dois terços do nosso corpo humano que a gente ainda não consegue explicar direito”, dessa “deslógica da vida que não tem muito a ver com a ordem da razão”, que venha o fato de permanecer sempre em movimento. Flávia Pinheiro é paulista, mas “sobrevive” como artista independente há mais de 20 anos em Recife, é branca e ciente dos seus privilégios por isso, é educadora, bailarina, coreógrafa, performer. Gostaria de ser bactéria.

1.1.9 Laura Mello

Imagem 9 – Laura Melo



Fonte: Conta de Instagram profissional da artista

Conheci Laura quando fui aluna especial na mesma turma que ela, no Mestrado em Artes Visuais da UFPE, em 2012. Lembro que na altura já a admirava de longe, tanto pelas suas fotografias, como por achá-la mesmo linda e segura de si. No meio do mestrado Laura engravidou e acabou abandonando o programa. Se sentiu movida a estudar e compreender mais sobre o parto, sobre a importância das mulheres terem mais conhecimento e autonomia sobre seus corpos, sobre a maternagem.

Quando seu filho completou dois anos, decidiu retomar sua prática como artista, mas engravidou novamente e na altura pensava estar adiando os planos mais uma vez. A verdade é que nada foi adiado, tudo foi parte da construção que levou Laura a ser a mulher e a artista que é hoje. Podemos ver isso nas suas frases bordadas, que tocam justamente nessa questão do ter ficado calada por tanto tempo numa relação em que se sentia sufocada e diminuída; no crochê, que aprendeu aos 8 anos e que empregava para bordar os seios que utilizava de forma educativa nos grupos de amamentação; na forma como se percebeu forte ao ter a coragem de separar e ir morar com os meninos sozinha. Sem dúvida, tudo isso foi parte do processo e tudo isso faz parte da obra/vida de Laura.

Ao acabar a relação com o pai dos seus filhos, que considerava abusiva, Laura diz ter conseguido ouvir sua voz e dar vazão a sua criatividade, a sua força. Aos 34 anos, trabalha também com arte educação numa escola, mora com Azuh, que tem oito anos, e Ita, que tem cinco, e diz que sem os meninos ela não teria chegado onde está hoje.

Apesar de reconhecer isso e de todo amor pelos filhos, Laura não romantiza a maternidade e sempre que pode, seja nas suas falas, nas suas postagens, traz reflexões sobre a luta que é ser mãe, cuidar da casa, ser professora e artista nessa sociedade machista em que vivemos. Laura também fala de prazer, de desejo, de podermos, enquanto mulheres, sentir e expressar nossos desejos. Laura fala. Seja com as frases em crochê, com as fotografias, com suas fotoperformances, com a própria escrita. Segundo ela, já passou muito tempo calada e agora que despertou a consciência do seu espaço e conquistou sua voz, não se cala mais.

1.1.10 Bella Maia

Imagem 10 – Bella Maia



Fonte: Conta de Facebook pessoal da artista.

Já conhecia Bella de vista e das mídias há algum tempo. Bella já participou de uma edição do Big Brother Brasil e por conta disso, suas publicações e as repercussões das suas ações sempre tiveram um grande alcance no país, principalmente em Pernambuco. Assumo, inclusive, que já a julguei bastante. Porque uma mulher coloca fotos em que sua bunda fica em destaque nas redes sociais? Porque se expõe tanto nas suas falas? Até que, conhecendo-a mais de perto, passei a considerar como atos de coragem, e sim, talvez de um pouco de exibicionismo, como ela mesma pontua. E que mal faz?

Eu já estava com todas as entrevistas feitas para a pesquisa, mas tinha algo que me impulsionava na direção dela. A fala aberta, franca, a utilização do espaço público sem hora marcada nem divulgação, seja com seu corpo e a dança, seja com os lambe-lambes.

Chegar na casa de Bella, em Braga, onde mora atualmente com seus pais e com seu cão, Lenón, foi uma grande surpresa. Ao falar com a mãe dela sobre criação de filhos, numa conversa totalmente informal, Lourdes me disse que quando Bella era criança levou-a numa psicóloga que, ao final da sessão, lhe disse: ‘Essa menina não tem limites. Mandeí ela pintar dentro do círculo e ela pintou absolutamente tudo por fora e nada dentro’. Sim, Bella parece ser sem limites, sem fronteiras. Seja na alimentação, que a levou a ficar diabética, seja na forma de viver a arte, seja na forma de vivenciar o amor e a sua verdade.

Segundo afirma, “não dá pra separar a vida pessoal de Isabella e a vida artística, pública de Isabella. Não existe isso. Existe o que eu escolho mostrar e o que eu não escolho. Não tem um personagem”. Se isso tudo faz parte da construção de uma persona ou não, só ela sabe, ou talvez nem ela saiba. Mas o que penso é que o que sai disso é potente e reverbera por onde ela passa.

Imagem 11 – Frame da filmagem da Performance Mulher de Barro, Christina Machado, 2004.



Fonte: Site da artista.

Ainda vejo duas mulheres em mim. Uma que se joga e quer se libertar de tudo o que a prende. Que se permite estar nua, borrada, e mesmo turva, mas que opta por estar em constante movimento, mesmo que a um triz de cair a qualquer momento. E outra que se mantém ali, sentada, observando, cômoda, carregada por roupas e camadas que aparentam nem serem suas, mas que acabaram sendo acolhidas, vestidas de uma forma tão pesada que faz com que o movimento fique quase inviável.

Quantos “cale a boca, não contrarie o seu tio/pai/avo” me vem à mente. Quantos “mulheres não devem se portar assim”, quantos “senta direito”, quantos “fecha as pernas, Marina, você não sabe se portar de vestido”. Quantas vezes me mandaram sorrir, disfarçando, quando eu me sentia completamente desrespeitada com a piada, com o ato, com o toque. Quantas vezes me mandaram não demonstrar o que sentia ou não falar o que eu achava porque aquilo não era bem quisto, ainda mais dito por uma mulher, ainda mais quando envolvia questionar uma figura masculina familiar que falava absurdos carregados de preconceito enquanto ria em pleno almoço de domingo. Quantas vezes questionaram a minha possibilidade de sentir prazer, como se desenvolver minha sexualidade e explorar meu corpo fosse um ato sujo. Quantas vezes fui xingada, marginalizada e discriminada por ainda assim tentar fazer isso.

Hoje, mesmo estudando o feminismo, estudando uma história oculta, que me foi negada durante muito tempo, mesmo entendendo esses mecanismos que nos fazem ficar sentadas e cheias de amarras, ainda luto diariamente para me livrar delas. Ainda me calo, ainda silencio, ainda não conheço meu corpo, ainda não me permito sentir um monte de coisas que sinto, ainda não me permito falar, ainda não consigo reagir como gostaria a atos de desrespeito. Hoje ainda me vejo nessas duas figuras e não admiro isso em mim. Mas me perdoo. Me perdoo porque durante 32 anos isso me foi ensinado e acabou sendo introjetado. Me perdoo, mas não paro. O processo pode ser lento, mas a revolução já começou aqui dentro de mim e sei que não tem volta. Uma hora sei que pego essa cadeira e essas roupas e transformo tudo em fogo. O que não presta, vai virar pó, e o resto vai ser chama viva e cheia de luz. (Marina, Ago/2019)

2 MODOS DE VIDA

Imagem 12 – Fotografia da pintura ‘Resiliência’, Cecília, 2017.



Fonte: Conta de Instagram pessoal da artista.

Para conseguir escrever com minha filha de três anos em casa por conta da pandemia, as vezes preciso colocá-la para ver filmes e me sinto péssima por isso. Sei que não é bom assistir mais do que 1h por dia, mas não vejo outra opção. Ao mesmo tempo penso no jantar, enquanto Bruno trabalha. Me chegam notícias de pioras na pandemia, mortes e tudo fica perturbado e doendo por aqui. O coração acelera. Já coloquei roupa pra lavar, comprei as comidas para o jantar de natal, organizei o almoço, e ainda penso em Bruno dizendo que faz tempo que a gente não transa. Pra transar, teria que ser na hora que Nalu dorme, ou seja, naquele que seria o melhor momento para eu conseguir escrever. Não que eu não queira transar ou me force. Não. Mas que eu passaria muito bem esse momento apenas me masturbando sozinha entre a escrita de um capítulo e outro, isso é um fato. “Perder tempo” com prazer agora, me parece contra produtivo. (Marina, Abr/21)

2.1 INTRODUÇÃO

*A única história cria estereótipos.
E o problema com estereótipos
não é que eles sejam mentira,
mas que eles sejam incompletos.
Eles fazem uma história tornar-se
a única história. (Chimamanda Adchie)*

Questões referentes a padronizações nos modos de ser tem sido levantadas com mais frequência e disseminadas para um maior número de pessoas, principalmente com a chegada das redes sociais. Inclusive pudemos observar nos últimos anos um aumento no interesse da população em debates que envolvem questões de gênero e sexualidade⁹, visto que muitas das categorizações identitárias que afetam diversos âmbitos da nossa vida, como vestimenta, profissão, formação familiar, questões econômicas, e até mesmo o modo como devemos ser e agir, são decorrentes desses temas.

Essas discussões tornam-se fundamentais no contexto em que vivemos, onde fica cada dia mais claro que os modelos sociais da nossa cultura parecem não dar mais conta das diversas formas de configuração de vida atuais, causando uma sensação de falta de pertencimento e de referência, marginalizações e, o mais grave, formas de exclusão e agressão para pessoas de diferentes camadas e grupos sociais que não se enquadram nesses engendramentos¹⁰.

Afinal, se toda existência é singular, é única, como podemos falar em identidades fixas e estáveis? Como podemos pensar que existe uma forma de ser mulher, de ser homem, de ser hétero ou homossexual, de ser pai ou mãe, de formar uma família, por exemplo? A identidade, ao contrário do que muita gente supõe, não fala do que diferencia cada ser individualmente, mas sim daquilo que é idêntico, ou seja, refere-se às características em comum que permeiam uma mesma espécie, grupo social ou etnia, num determinado tempo e lugar. Assim sendo, a

⁹ Uma pesquisa divulgada pelo Google BrandLab em 2017 mostrou que entre 2012 e 2017 as buscas e visualizações de conteúdos que falam sobre feminismo, homofobia, LGBT, e racismo aumentou 260% só nos últimos seis meses anteriores a divulgação da mesma. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,buscas-no-google-sobre-feminismo-crescem-200-em-dois-anos-no-brasil.70002062987>. Acesso em 10 set 2018.

¹⁰ A própria comunidade LGBT é um exemplo, dentro da qual tem surgido inclusive novas identificações, como as pessoas que se definem como não binárias, transitando entre os dois gêneros normativos (homem e mulher), e as agêneras, que pode denotar ausência de identidade de gênero ou gênero neutro. Assim novos termos e nomenclaturas vão surgindo no intuito de tentar abarcar essa variedade de modos de existência que ainda são inviabilizados e alvo de preconceito e violência. Apesar das dificuldades em registrar violências desse tipo visto que não existe ainda uma legislação específica, de acordo com o site da FGV DAPP, em 2017 a cada 19h uma pessoa LGBT foi morta no Brasil. Disponível em: <http://dapp.fgv.br/dados-publicos-sobre-violencia-homofobica-no-brasil-28-anos-de-combate-ao-preconceito/>. Acesso em 10 set 2018. Mesmo em Portugal, que apresenta um índice de violência menor que no Brasil, em 2016 foram registrados mais de 200 crimes contra pessoas LGBT, entre violência física extrema e outros casos de agressão. Disponível em: <https://pontosdevista.pt/2017/05/17/quase-200-crimes-odio-pessoas-lgbt-portugal/>. Acesso em 10 set 2018.

identidade surge como algo que é da ordem do reconhecimento e da representação, e se mantém através de um movimento constante de repetição com o intuito de conservar a ordem e a harmonia do funcionamento social. E se por um lado sua existência é fundamental no sentido de pudermos ver o que há de comum em nós, por outro ela pode nos tirar o poder criativo, inventivo, que poderia resultar em outros modos de ser e existir, e que faz parte da essência de cada ser.

Segundo Deleuze, a essência do ser surge como algo que devém e que difere, desrespeitosamente, desse movimento de reprodução de clichês e de papéis sociais, sem pedir aceitação. A nossa singularidade funciona como uma quebra no padrão de repetição da manutenção das identidades, como um “movimento sem lei” que é vital (SILVA, 2002). No entanto, esses modelos identitários rígidos foram criados por uma sociedade patriarcal, capitalista e de supremacia branca com o objetivo de manter as minorias¹¹ num lugar de subordinação, suscetíveis a todo tipo de exploração, violência e opressão¹², e mesmo as “maiorias” em lugares estáveis e pouco potentes, conservadores.

Eles nos fazem agir de forma quase involuntária e nos tiram, muitas vezes, a reflexão crítica, na medida em que passam a ideia de normalidade e de segurança. Essa ideia de normalidade faz com que tenhamos dificuldade em expressar a nossa singularidade, pois ir em busca dela seria ir de encontro a algo sem precedentes, sem denominações e conceitos, que poderia nos levar a uma marginalização, visto que quem age de acordo com esses esquemas está dentro de moldes aceitos, e quem difere dessa movimentação de reprodução de papéis sociais e clichês, acaba sendo tratado muitas vezes como desviante e tende a ser marginalizado.

As contribuições de Becker, neste sentido, são fundamentais para compreendermos que um comportamento nunca vai ser desviante em si mesmo, mas sempre a partir de uma relação com o seu entorno, a partir de parâmetros previamente definidos:

[...] grupos sociais criam desvio ao fazer regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa

¹¹Guacira Louro fala sobre o uso do termo minoria: “A expressão “minoría” não pretende se referir a quantidade numérica, mas sim a uma atribuição valorativa que é imputada a um determinado grupo a partir da ótica dominante. Conforme a revista *La Gandhi Argentina* (1998), ‘as minorias nunca poderiam se traduzir como uma inferioridade numérica, mas sim como maiorias silenciosas que, ao se politizar, convertem o gueto em território e o estigma em orgulho - gay, étnico, de gênero’ (LOURO, 2008).

¹²Como estou, com este trabalho, estudando mulheres artistas, vou me ater mais especificamente às lutas relacionadas as mulheres, o que não quer dizer definitivamente que muitas das discussões relacionadas a elas não atinjam também outros grupos presentes nesta “minoría” e além dela também, visto que essas padronizações são nocivas mesmo a quem está em lugares mais privilegiados.

comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um “infrator” (BECKER, 2008, p.22).

Essas regras sociais vão definir que tipos de comportamento são apropriados em determinadas situações e grupos, identificando assim algumas ações como “certas” e outras como “erradas”, que devem então ser proibidas ou renegadas. Por outro lado, quem rompe com essas regras acaba trazendo a possibilidade de criação de novos valores e formas a partir da negação de outros já estabelecidos, ou do deslocamento e da recontextualização deles.

Diante disso fica claro que o desvio vai depender do ponto de vista de que se olha e que temos sempre que levar em conta o caráter variável do processo de julgamento. No caso da arte, por exemplo, para o padrão social, ou seja, para o establishment, ser artista é visto como uma profissão desviante, com seus modos de vida diferentes, sem horários ou empregos fixos, muitas vezes, sem uma “função” específica. Mas entre um grupo de artistas talvez uma pessoa “convencional” é que vai ser considerada desviante dentro daquele contexto.

Observa-se com facilidade que diferentes grupos consideram diferentes coisas desviantes. Isso deveria nos alertar para a possibilidade de que a pessoa que faz o julgamento de desvio e o processo pelo qual se chega ao julgamento e à situação em que ele é feito possam todos estar intimamente envolvidos no fenômeno (BECKER, 2008, p. 17).

No entanto, para fins de entendimento, durante esta pesquisa, ao me referir à ideia de padrão, estarei considerando o establishment¹³, com seu intuito de manter papéis sociais que servem ao desenvolvimento do capital e da “ordem”. Como estou, com este trabalho, estudando mulheres artistas, vou me ater mais especificamente às construções sociais e as lutas relacionadas às mulheres, entendendo que a forma como essa padronização no modo de ser mulher e a construção de uma pretensa identidade feminina foi produzida teve um caráter totalmente político, e que afetam não só as mulheres. Como Becker afirmou, as decisões relacionadas a “quais regras devem ser impostas, que comportamentos vistos como desviantes e que pessoas rotuladas como outsiders devem ser encarados como políticas” (2008, p.20).

¹³Por establishment define-se a ordem política, econômica e ideológica vigentes, constituintes de uma sociedade ou de um estado. “Em sentido depreciativo, designa uma elite social, econômica e política que exerce forte controle sobre o conjunto da sociedade, funcionando como base dos poderes estabelecidos. O termo se estende às instituições controladas pelas classes dominantes, que decidem ou cujos interesses influem fortemente sobre decisões políticas, econômicas, culturais, etc., e que portanto controlam, no seu próprio interesse e segundo suas próprias concepções, as principais organizações públicas e privadas de um país, em detrimento da maioria dos eleitores, consumidores, pequenos acionistas, entre outros.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Establishment>. Acesso em 01 jan 2021.

Na década de 60, Beauvoir já questionava o surgimento desse “padrão” no modo de ser mulher e a cobrança quase que diária, nossa e de outras pessoas, para seguirmos esse suposto modelo de feminilidade que muita gente não sabe de onde surgiu e muito menos o que significa exatamente:

Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem, hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade “corre perigo”; e exortam-nos: “Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres”. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. Descreveram-no de bom grado em termos vagos e mirabolantes que parecem tirados de empréstimo do vocabulário das videntes (BEAUVOIR, 2016, p. 13).

No entanto, hoje já existem estudos que podem nos auxiliar a entender que esses padrões relacionados às mulheres e também aos homens foram construídos socialmente, e que não são naturalmente dados, como algumas correntes de pensamento querem que acreditemos. É fundamental olharmos para a história para identificarmos alguns pontos que podem nos ajudar a entender como isso se deu e porquê.

2.1.1 A “mulher” construída

É muito mais difícil matar um fantasma
do que uma realidade (Virgínia Woof).

Pollock (1987, p.50), ao falar sobre a problemática da invisibilidade das mulheres na história da arte, já apontava para a necessidade de fazermos uma análise social da “categoria mulher”, problematizando assim que o termo transmite a ideia de uma coerência identitária, como se esta fosse alheia às particularidades das circunstâncias históricas e culturais em que se encontram as pessoas e às irrevogáveis diferenças entre suas experiências e subjetividades. Por isso ela propunha que a base da revisão feminista devesse focar na pesquisa sobre a construção social da diferença sexual, evitando, assim, o essencialismo do que é denominado ‘mulher’.

A historiadora italiana Silvia Federici, em seu livro ‘O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva’ (2017) também aponta como é fundamental olharmos para a genealogia dos conceitos modernos de feminilidade e masculinidade para compreendermos que as hierarquias sexuais que surgem decorrentes deles não são naturalmente dadas, e que estão a serviço de um projeto de fortalecimento do capital¹⁴. E afirma que para que possamos reconstruir a história das mulheres ou olhar a história por um ponto de vista feminino, precisamos passar por uma “redefinição fundamental das categorias históricas aceitas” e por “uma visibilização das estruturas ocultas de dominação e exploração ” (FEDERICI, 2017, p. 29).

No livro, a autora busca, de forma detalhada, fruto de uma pesquisa de mais de trinta anos, “esboçar a história das mulheres na transição do feudalismo para o capitalismo” como forma de explicar a relação entre esse momento histórico e a exploração do corpo feminino decorrente desse processo, bem como de mostrar uma série de mecanismos de vigilância e normatização que serviram à manutenção do binarismo masculino/feminino, e que foram produzidos em consenso entre as autoridades religiosas e civis. No entanto, vou me ater aqui a apresentar alguns pontos que vão nos auxiliar a entender o surgimento de diversas categorizações femininas.

Uma delas se refere ao fato da exploração do corpo feminino ter sido parte fundamental da lógica capitalista desde seu surgimento. Antes as mulheres tinham acesso à terra, como lavradoras, parteiras e curandeiras, por exemplo, e tinham muito mais conhecimento sobre os seus corpos. Elas decidiam sobre a gravidez ou o aborto, possuíam conhecimentos sobre as ervas e utilizavam-nas também nas curas de seus corpos. Existia uma autonomia maior por parte delas e isso fazia com que, segundo Federici, os processos reprodutivos estivessem equiparados com a produção.

¹⁴ É importante pontuar aqui que estou me referindo neste momento a um padrão de origem europeia, que, com os movimentos de dominação e colonização acabou se disseminando em outras culturas, e, junto com a globalização tem sido ainda mais difundido, já que ela acaba funcionando como instrumento de homogeneização. No entanto, no artigo “A construção social do gênero”, de Érica Sousa, ela cita Marilyn Strathern (1987; 1988), que nos mostra como a própria dominação é uma categoria do pensamento ocidental (assim como o feminismo) “e que, portanto, deve ser contextualizada, ou melhor, não deve ser utilizada arbitrariamente nos estudos de outras culturas. Ou melhor, que não devemos olhar para uma outra cultura através de convenções que nós criamos. Strathern também nos coloca que as categorias "homem" e "mulher" não são suficientes para se estudar as relações de gênero em outras culturas. Em sua obra *The Gender of the Gift*, a partir do estudo da dádiva em alguns grupos da Melanésia, a autora nos apresenta outro contexto para a análise das relações de gênero: uma sociedade onde a relação indivíduo-sociedade difere totalmente da nossa (ocidental). Sinteticamente, para os melanésios, a vida coletiva é uma unidade e as pessoas são compostas por múltiplas identidades que se manifestam situacionalmente. (Strathern, 1988).” Disponível em: <http://www.lite.fe.unicamp.br/cursos/nt/ta4.1.htm>. Acesso em 10/11/2020. De maneira análoga podemos pensar que nos povos originários do Brasil, como os índios, essas categorizações e modos de ser também funcionam de forma diferente.

Diante desse poder e da necessidade de acabar com ele para que o capitalismo pudesse ser implementado, a “Igreja, o Estado, os representantes da classe capitalista, os advogados, os magistrados, os demonólogos”, passaram a definir essas mulheres como “bruxas”. Por “bruxas” eram geralmente tidas as mulheres solteiras, sábias, irreverentes e pobres, que se rebelavam contra essa tentativa de lhes tirar esse poder e este saber, e que lutavam contra os poderes instituídos. Esse movimento da caça às bruxas, enquanto um conjunto de eventos de perseguição contra as mulheres a partir do século XV, é um processo fundamental no desenvolvimento da sociedade capitalista.

No período da caça às bruxas, na Europa, inventaram uma ferramenta de tortura, chamada *witches' bridle* [rédea das bruxas], que era colocada na cabeça das mulheres. Se você tentasse falar, sua língua rasgaria. Também foi usada na população escravizada. Isso impedia as mulheres de falar, porque elas não podiam se manifestar, deviam ser submissas. Foi uma legislação introduzida no começo do desenvolvimento da sociedade capitalista para minar o poder das mulheres. A caça às mulheres foi parte de uma redefinição do papel da mulher na sociedade, particularmente a camponesa e a proletária (FEDERICI, 2019¹⁵).

Com a caça às bruxas buscou-se destruir esse controle que as mulheres haviam exercido sobre seus corpos e sobre sua própria função reprodutiva. Houve um processo de disciplinarização e apropriação do corpo feminino, fruto de um planejamento encabeçado por diversas estruturas de poder, com uma forte atuação da Igreja Católica - que forneceu o “arcabouço metafísico e ideológico” que sustentou essas perseguições a partir do século XVI - , juntamente com o Estado. Assim foi sendo preparado o terreno para o fortalecimento de um regime patriarcal mais opressor que tem suas raízes nas transformações sociais deste momento histórico.

A caça às bruxas foi, portanto, uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade (FEDERICI, 2017, p.334).

As mulheres foram condenadas como bruxas, mortas em massa, ou relegadas ao lar, e os homens passaram a trabalhar fora de casa e a serem remunerados por isso. Daí coube a elas o trabalho reprodutivo, ter filhos e cria-los, ou seja, produzir a mão de obra, o que, dentro do

¹⁵ Retirada da matéria ‘Caça às bruxas ajuda a entender aumento de feminicídios, diz Silvia Federici’, da Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://quatrocincom.folha.uol.com.br/br/entrevistas/ciencias-sociais/caca-as-bruxas-ajuda-a-entender-aumento-de-femicidios-diz-silvia-federici>. Acesso em 10/11/2020.

sistema capitalista, não é visto como um trabalho e nem é remunerado, mas sim colocado como “um dom natural, biológico”. Com isso houve uma desvalorização do trabalho doméstico e o corpo da mulher foi colocado como uma máquina de reprodução, afinal era preciso reproduzir a mão de obra necessária para o sistema. Federici observa que a promoção do crescimento populacional por parte do Estado sempre caminhou ao lado de atos de destruição massiva de vidas, pois, em muitas circunstâncias históricas – como, por exemplo, a história do tráfico de escravos – uma acaba sendo condição para que a outra possa acontecer (2017, p.35).

Além disso, a autora nos mostra como juntamente ao ataque a essas práticas que foram alvo na caça às bruxas, onde queriam aniquilar a participação, a força e a resistência femininas às relações capitalistas que ressignificaram a ideia de feminilidade, foi sendo introduzida uma nova legislação que tinha o objetivo de regular a configuração familiar e as relações de gênero e a propriedade:

De um extremo a outro da Europa Ocidental, à medida que a caça às bruxas avançava, aprovavam-se leis que castigavam as adúlteras com a morte [...] e a prostituição era colocada na ilegalidade, assim como os nascimentos fora do casamento, ao passo que o infanticídio foi transformado em crime capital. Ao mesmo tempo, as amigadas femininas tornaram-se objeto de suspeita, denunciadas no púlpito como uma subversão da aliança entre marido e mulher, da mesma maneira que as relações entre mulheres foram demonizadas pelos acusadores das bruxas, que as forçavam a delatar umas às outras como cúmplices do crime. [...] Há também, no plano ideológico, uma estreita correspondência entre a imagem degradada da mulher, forjada pelos demonólogos, e a imagem da feminilidade construída pelos debates da época sobre a “natureza dos sexos”, que canonizava uma mulher estereotipada, fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal, o que efetivamente servia para justificar o controle masculino sobre as mulheres e a nova ordem patriarcal (FEDERICI, 2017, p. 334).

Ou seja, esse complexo processo histórico foi tornando possível a construção de uma ordem patriarcal que criou modelos de feminilidade prescritos às mulheres, fazendo com que seu “trabalho, seus poderes sexuais e reprodutivos” passassem a ser controlados pelo Estado com intuítos bem definidos. Tiburi fala de como essa construção da configuração familiar serve para manutenção desses modelos, sob a falácia do romantismo:

O romantismo nas relações familiares, que são muitas vezes as mais cruéis, serve para garantir a função do casamento e da maternidade. As virtudes cristãs das mulheres, tais como a capacidade de cuidar e a compaixão, a compreensão e a atenção ao outro, bem como a feminilidade na forma de delicadeza, da sensualidade e da paciência, tudo isso serve como texto para ocultar o subtexto do machismo que nos informa “para que serve” uma mulher. E elas servem (2018, p. 65).

Através desse resgate histórico baseado em grande parte na obra de Federici, podemos identificar diversos padrões que até hoje permeiam e fundam nossas existências enquanto mulheres. A ideia da mulher dócil, que não deve se colocar ou confrontar, que naturalmente tem a tendência de cuidar dos que estão ao seu redor, que deve cuidar da casa, ser heterossexual, mãe, pudica, que não deve confiar em outras mulheres, muito menos apoiá-las, e sim tê-las como rivais, que deve manter a beleza como condição de aceitação social, entre diversas outras características que fazem parte dessa suposta “identidade feminina” e que são tidas como se fossem naturais.

Esses modelos, antes “ensinados” através de uma violência bruta e explícita, como foi com a caça às bruxas, hoje continuam fazendo parte das nossas vidas. A imposição deles acontece de forma mais velada, mas não por isso menos nociva e violenta, e continua tendo por objetivo passar uma ideia essencialista do que é ser “mulher”, ao invés de tratá-la como algo que é fruto de uma construção social.

2.1.2 Entre sensações insuportáveis e direitos suspensos

Hoje não existe mais a punição em praça pública, como aponta Foucault, visto que o suplício acabava funcionando como um processo de humanização das pessoas condenadas e fazia com que a justiça ficasse publicamente associada a violência que está ligada ao seu exercício. O fim dos suplícios representou também a ideia da extinção desse domínio sobre o corpo: “O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos” (FOUCAULT, 1997, p.16). Os corpos são então privados de liberdade, dos seus direitos, mas não se age direta e publicamente sobre ele, e a figura do carrasco foi sendo substituída por médicos, psicólogos, educadores, psiquiatras. Começaram a julgar também a “alma” dos criminosos: sua vida, seu histórico, os laudos de médicos, psiquiatras, antropólogos. E assim surgem os “monstros”, os “pervertidos”, os “inadaptados”. Os mecanismos de punição agiam não apenas sobre as infrações, mas sobre os indivíduos: “não mais sobre o que eles fizeram, mas sobre aquilo que eles são, serão, ou possam ser” (FOUCAULT, 1997, p.23).

Foucault aponta também que este grande espetáculo da punição física vai desaparecendo gradativamente no início do século XIX, justamente após o início do desenvolvimento do capitalismo “com suas novas tecnologias de controle das subjetividades e da vida política das populações” (CASTELO BRANCO, 2009, p. 144). Agora a punição se dirigia a uma realidade

mais incorpórea, envolvendo também o coração, o intelecto, as vontades, as disposições, mas não por isso deixava de afetar o corpo, visto que

as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação (FOUCAULT, 1997, p.29).

No entanto, apesar de Foucault situar historicamente essas questões relativas ao disciplinamento dos corpos, afirmando que coincide com o surgimento do capitalismo, ele fez omissões históricas importantes, como do movimento de caça às bruxas e do discurso sobre a demonologia, que foram fundamentais nesse contexto. Assim como, ao falar dessa mudança do poder que dava o direito de matar para o poder que administra e promove as forças vitais, ele não falou das motivações. Ou seja, ele não falou da necessidade de acumulação e reprodução da força de trabalho, nem apontou para as diferenças entre os corpos dos homens e das mulheres, bem como dos negros, dos campesinos e de outras minorias, como apontou Frederici:

o capitalismo, enquanto sistema econômico-social, está necessariamente ligado ao racismo e ao sexismo. O capitalismo precisa justificar e mistificar as contradições incrustadas em suas relações sociais – a promessa de liberdade frente à realidade da coação generalizada – difamando a “natureza” daqueles a quem explora: mulheres, sujeitos coloniais, descendentes de escravos africanos, imigrantes deslocados pela globalização (FEDERICI, 2017, p.37).

Ainda assim, as contribuições de Foucault são extremamente importantes para compreendermos esse saber e esse controle que constituem o que ele chamou de “tecnologia política do corpo”, que é uma tecnologia difusa, com uma instrumentação multiforme, não passível de ser localizada num aparelho específico do estado. Trata-se de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, que entendem que para que possam utilizar a constituição deste corpo como força de trabalho é preciso que ele esteja preso num sistema de sujeição:

o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem no entanto ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e no entanto continuar a ser de ordem física. Quer dizer que pode

haver um “saber” do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las (FOUCAULT, 1997, p.29).

Neste sentido o poder se impõe mais através de estratégias que afetam e dominam as vidas das pessoas, ao invés de tratar mais descaradamente do corpo como sendo propriedade do estado, ou seja, são modos de dominação não como apropriação desses corpos, mas como disposições, manobras, táticas, técnicas, funcionamentos, que direcionam os modos de ser de maneira mais sorrateira, em sua maioria (FOUCAULT, 1997 p.29).

Para nos ajudar a compreender melhor essa maquinaria de controle sobre os corpos, vale entendermos o modelo do Panóptico¹⁶, de Jeremy Bentham, que é uma figura de tecnologia política, uma espécie de laboratório do poder aplicável a todos os “estabelecimentos” onde é preciso manter sob vigilância um determinado número de pessoas, no qual o par ‘ver-ser visto’ é dissociado: “no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto. Dispositivo importante, pois automatiza e desindividualiza o poder” (FOUCAULT, 1997, p.191). Esse modelo induz um estado consciente e permanente de visibilidade que garante o funcionamento automático do poder. Essa ideia de que somos excessivamente vigiados faz com que não tenhamos necessidade de sê-lo, de fato, pois, ao vivermos com este receio de estarmos sendo, acabamos seguindo as regras. Por outro lado, a própria população, ciente disso, passa a ser fiscalizadora e mantenedora dessas regras, assim

[...] o poder externo pode-se aliviar de seus fardos físicos; tende ao incorpóreo: e quanto mais se aproxima desse limite, mais esses efeitos são constantes, profundos, adquiridos em caráter definitivo e continuamente recomeçado: vitória perpétua que evita qualquer defrontamento físico e está sempre decidida por antecipação (FOUCAULT, 1997, p.192).

A potência dessa forma de poder é tentar ao máximo não ter que intervir, não surgir como um peso, como uma limitação rígida e descarada, e sim “se exercer espontaneamente e sem ruído”, constituindo assim um mecanismo de efeitos em cadeia”, que “tende a fazer crescer as aptidões, as velocidades, os rendimentos e portanto os lucros; ela continua a moralizar

¹⁶ “É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder, de definição de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema do panóptico poderá ser utilizado” (FOUCAULT, 1997, p. 195).

condutas, mas cada vez mais ela modela os comportamentos e faz os corpos entrarem numa máquina, as forças numa economia” (FOUCAULT, 1997, p. 196; 199).

Uma das formas de disseminação desse poder, que considero estar sendo extremamente utilizada e funcional neste sentido nos últimos anos por conta do boom das redes sociais, é a de informar, - no sentido mesmo de dar forma às identidades-, através do que Deleuze passou a chamar de “palavras de ordem”.

Na minha dissertação eu já havia discorrido sobre como vivemos cercados por modos de ser e agir que são difundidos através dos clichês e das palavras de ordem, conceitos desenvolvidos por Deleuze a partir do diálogo com o pensamento de Henri Bergson, mas acredito que seja fundamental falar sobre elas aqui, pois nos mostram como esses modos de ser são passados e se mantêm. O que ele aponta é que os clichês surgem como modelos padronizados, não só dos papéis sociais, mas dos nossos próprios sentimentos e emoções, e aparecem como lugares seguros, reforçando processos culturais homogeneizantes e nos transformando em consumidores de ideias prontas, mantendo então uma espécie de constância. Assim, a existência dos clichês nos afasta de uma relação direta com aquilo que nos poderia ser real, e faz com que o mundo seja mais tolerável e nossos incômodos e dores oprimidos, perdendo sua potencialidade (DELEUZE, 2005, p.30).

Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização de miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. [...] Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas (DELEUZE, 2005, p.31).

Esses esquemas sensórios-motores parecem vir à tona mesmo antes de qualquer reflexão ou pensamento, como estruturas prontas. Da mesma forma que existem as bases paradigmáticas sobre as quais erguemos e desenvolvemos nossas ideias, há essas estruturas, esses esquemas sensório-motores para o corpo. Principalmente no contexto em vivemos atualmente, onde estamos sob constante controle social com a internet, onde nossas informações ficam sendo transmitidas e vigiadas através de dados, buscas, publicações, e-mails e afins, uma espécie de poder difuso consegue veicular nesses lugares diversos clichês.

E, junto a isto, também recebemos mensagens diariamente através dos meios de comunicação. Essas informações nos dizem, de forma implícita, no que devemos acreditar e como devemos agir, o que é legal de ser feito ou não, o que deve ser marginalizado, o que é “desviante” e o que é o “normal”. É a “redundância como modo de existência e propagação das ordens” (DELEUZE, 2004, p. 34). Deleuze fala que a “palavra de ordem” está presente nesse jogo, nessa relação entre o que é dito e o que é subentendido. Não é necessário que entendamos certas coisas que nos são ditas, nem que saibamos de onde elas surgiram, mas que ajamos como se tivéssemos entendido e acreditado. Isso mantém o funcionamento de controle da sociedade.

E essas mensagens são transmitidas não só através das imagens que vemos e consumimos nas redes e meios de comunicação. Debord, ao escrever sobre a “sociedade do espetáculo” nos chama a atenção para a ideia de que o marketing imagético sempre esteve presente a serviço da dominação social em todas as sociedades onde há classes sociais. É fato que pudemos acompanhar um aumento no uso da produção de imagens enquanto instrumento de exercício do poder no processo de desenvolvimento e manutenção do capitalismo, mas ele sempre existiu. Desde as manifestações religiosas, passando pelas relações interpessoais e políticas, tudo está mercantilizado e envolvido por imagens. Um exemplo simples relacionado a isto é o próprio vestuário. Mesmo nas sociedades feudais, a aparência de superioridade construída pelos nobres através de sofisticadas peças de roupa ou mesmo através da construção de casas imponentes, são imagens que também configuram padrões, definem lugares sociais e direcionam consumos.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não pode se tocar diretamente, serve-se da visão como sentido privilegiado da pessoa humana... (DEBORD, 1997, p.18).

No caso das mulheres, tanto no Brasil quanto em Portugal, o que vemos em sua grande maioria, como um padrão disseminado através desses clichês e palavras de ordem principalmente, é o estereótipo da mulher branca, magra, com os cabelos lisos, heterossexual, cisgênero, tratada como objeto sexual, que preferencialmente deve se casar, ter filhos, ser bem-sucedida, doce, amável, agradar os homens ao seu redor e ver outras mulheres como rivais, não como companheiras. Essas configurações dos gêneros “assumem o lugar do “real”, consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida.” (BUTLER, 2014, p.58).

Mas vale pontuar que apesar de entendermos que esses mecanismos procuram transmitir a falsa ideia de que o poder age menos sobre o corpo, não podemos deixar de ter em mente que a caça às bruxas no Brasil deve ser tratado ainda como um tema atual¹⁷, que não diz respeito somente ao passado histórico do país, ligado ao período colonial, e que é um fenômeno segue acontecendo, por exemplo,

no encarceramento massivo de mulheres negras perpetrado pelo Estado; na sub-representação ou representação deturpada da mulher nos meios de comunicação; nas violências obstétricas contra as cidadãs que recorrem ao Sistema Único de Saúde (SUS); nos corpos das vítimas de violência policial nas periferias; e na experiência cotidiana de perseguição, silenciamento, agressão e invisibilização das mulheres trans, travestis e prostitutas, entre tantos paralelos essenciais (SYCORAX in FEDERICI, 2017, p. 9).

A historiadora Márcia Tiburi fala do feminicídio como uma “constante cultural” e de como os papéis e as características consideradas “femininas” e criadas por vozes masculinas contribuem para que a violência ocorra e para corroborar esse discurso misógino:

A docilização e submissão das mulheres tem tudo a ver com isso. Todas as vezes que as mulheres se tornaram indesejáveis ou inúteis, perigosas ou desobedientes, elas foram perseguidas e mortas. [...] Essa verdade patriarcal é poder de morte, violência simbólica e física contra as mulheres que, caso se contentem em ser bem femininas e bem dóceis, podem até se salvar do espancamento e da morte (2018, p.49).

Uma das formas de conseguirmos romper com esses padrões que servem como base para toda esta violência, e que tem nos colocado em situações de vulnerabilidade por todos esses anos, é propor outros modos de vida, críticos. Para que possam haver mudanças nesse sentido é necessário articularmos críticas às ações e práticas como essas que tem mantido as mulheres num local de subordinação por séculos, que tentam naturalizar lugares socialmente construídos, para assim propor outros modos de existir e de resistir a esses lugares, que, como disse Rago, afetam não só as mulheres, mas também o seu entorno.

Assim, se se pode dizer que o feminismo cria “modos específicos de existência”, mais integrados e humanizados, já que desfaz oposições binárias

¹⁷ Apesar da “caça às bruxas” ser utilizado, como pontuei anteriormente, para designar os eventos que aconteceram a partir do século XV, este termo é utilizado de forma mais ampla atualmente para designar outros tipos de perseguição a mulheres que de alguma forma rompem com expectativas sociais, políticas ou religiosas.

como as que hierarquizam razão e emoção, público e privado, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade; se se pode afirmar que inventa eticamente, especialmente ao defender um outro lugar social para as mulheres e sua cultura; se se aceita, enfim, que opera no sentido de renovar e reatualizar o imaginário político e cultural de nossa época, especialmente em relação ao feminismo do século 19 ou de início do século 20, trata-se de saber quais os novos modos de constituição de si que introduz para as mulheres e, seguramente, não somente para elas (RAGO in TAVDORVSKAS, 2015, p.33).

2.1.3 Modos de vida outros

Para discorrer sobre a proposição de outros modos de vida, desviantes, que rompem com esse padrão descrito anteriormente e que trazem outras formas de subjetivação e existência, acredito que seja importante pontuar aqui a definição de feminismo que vou utilizar, visto que compreendo, concordando com Tiburi, que “é o feminismo que alerta para a forma de sujeição inscrita no gênero e na sexualidade”, e que nos auxilia a “pensar o que chamamos de gênero e pensar também a sexualidade como mecanismos de opressão” (2018, p. 73). Ao que completa Rago ao afirmar que o feminismo vai nos ajudar a “libertar as mulheres da figura da mulher, modelo universal construído pelos discursos científico e religiosos” tantos séculos atrás (2013, p.28).

Tiburi fala do feminismo como uma “crítica contraideológica”: “é contra a ideologia do patriarcado, mas não pretende ser uma nova ideologia substitutiva. ” Essa crítica nos ajuda a perceber as coisas, na luta para tentar destruir essa pretensão de verdade que o patriarcado precisa manter para existir, e na construção de outros mundos possíveis a partir do desmanche desse jogo patriarcal (2018, p.70).

Assim como Tiburi, Hooks nos ajuda a reafirmar que o movimento feminista é uma luta contra o sexismo¹⁸, a exploração sexista e a opressão feita a partir disso, e para que possamos compreendê-lo é fundamental termos consciência do “sexismo institucionalizado sistêmico”, entendendo que ações sexistas podem ser praticadas tanto por homens quanto pelas próprias mulheres; daí a importância de pontuar que o feminismo não deve ter os homens como inimigos ou ser anti-homem, e sim ser “antisexismo”.

Mesmo que se dê atenção a casos de violência dos homens contra as mulheres, como acontece em alguns julgamentos que ganham visibilidade, precisamos ir além, buscando

¹⁸Por sexismo compreende-se qualquer tipo de atitude, comportamento ou discurso pautados em preconceitos ou discriminações baseadas no sexo ou gênero.

compreender a causa oculta dessas situações geradas em grande parte pelo patriarcado. O pensamento baseado no sexismo continua a apoiar a dominação masculina e social, e a violência. O fim da violência é que tem que ser uma pauta base e geral do movimento. E não só da violência cometida por homens, pois isso enfraquece a pauta e o entendimento da violência patriarcal e cria uma ideia de movimento sexista, anti-homem. Sabemos que mulheres também podem ser violentas e que geralmente são as crianças que sofrem com isso. Como elas não tem voz nem um movimento organizado, só sabemos de números quando vão parar em hospitais.

Em uma cultura de dominação, todo mundo é socializado para enxergar violência como meio aceitável de controle social. Grupos dominantes mantem poder através de ameaça (aceita ou não) de que o castigo abusivo, físico ou psicológico, será usado sempre que estruturas hierárquicas em exercício forem ameaçadas, quer seja num relacionamento homem-mulher, quer seja na conexão entre pais ou mães e crianças (HOOKS, 2018, p.41).

Infelizmente ainda há uma resistência muito grande ao uso do termo feminismo, principalmente por conta dessa ideia passada em grande parte pela mídia de massa conservadora, que mostra as feministas como “mulheres que odeiam homens”, destacando qualquer ação que possa surgir dentro da variedade do movimento que apresentasse esse sentimento “anti-homem”, e apelando para a homofobia, representando as feministas como lésbicas que odeiam homens, como mulheres masculinizadas ou afins.

Como todo movimento, existem vertentes, variações, e um caráter processual, onde vai se recriando e se reinventando no questionamento contra o status quo patriarcal. Aos poucos foram sendo levantadas as pautas que fazem a intersecção de gênero, raça, classe, sexualidade e ainda idade e plasticidade¹⁹ (TIBURI, 2018, p.43). O movimento e mesmo além do movimento, as práticas e ações feministas estão em constante debate e reconstrução. Mas não podemos nos deixar enganar por um discurso que só pretende continuar enfraquecendo a luta das mulheres e que passa uma imagem distorcida do que de fato o feminismo representa.

É fundamental entendermos que esse sistema de “imagens, representações e signos compõe o pensamento da lógica discursiva dominante” para que os feminismos possam modifica-los e abrir a possibilidade para novas formas de ser, como afirmou Rago:

¹⁹ Sobre este último Tiburi fala das imposições sobre os nossos corpos e de como aqueles que não seguem determinados padrões de beleza acabam também sendo excluídos.

Se entendemos que os feminismos abrem outras possibilidades de subjetivação e de existência para as mulheres, é necessário que levemos em conta a linguagem e o discurso, meios pelos quais se organizam a dominação cultural e a resistência (RAGO, 2013, p.31).

Dessa forma, é de extrema importância que as mulheres lutem pelo direito de construir suas próprias histórias, e para que isso aconteça, como afirma Tiburi:

as mulheres precisam falar de si mesmas em todas as esferas – na arte, no conhecimento, na religião, por exemplo. Assim é que o feminismo pode restituir a cada uma seu lugar legítimo de fala. Por isso é que todas as feministas, de um modo ou de outro, quando escrevem, falam de si mesmas. Aprenderam que o feminismo lhes devolve a biografia roubada. Nesse sentido, o feminismo tem como base ético-política a construção de si, que deve dar às mulheres outro lugar, no campo das decisões (TIBURI, 2018, p. 94).

É possível constatar que o feminismo nos auxiliou a introduzir outros modos de agir, de pensar, tanto na produção acadêmica e científica quanto na formulação de outras políticas públicas. Assim como nos fez ver e vivenciar as possibilidades de novas relações com nossos corpos, com nossas subjetividades, e com nossas relações amorosas e sexuais, o feminismo:

conferiu novos sentidos às ações das mulheres e à sua participação na vida social, política, econômica e cultural, tanto quanto na esfera privada. Aliás, desfez as tradicionais fronteiras instituídas entre essas dimensões da vida em sociedade, afirmando que os problemas domésticos deveriam ser denunciados como questões de domínio público, o que alterou profundamente a imagem de si mesmas que as mulheres podiam construir (SELIGMANN-SILVA in RAGO, 2013, p.24).

E assim pudemos ver as conquistas diretas e indiretas que o movimento já nos trouxe, e acompanhar outros modos de ser surgindo. Mesmo que lentamente, temos visto desvios nesse sentido. São mulheres que tem assumido sua sexualidade e buscado o prazer, decidindo sobre como senti-lo e com quem, que estão optando por não serem mães ou por serem mães solo, por não se casar, que escolhem profissões ou tomam atitudes até então tidas como masculinas, que decidem como querem se vestir, se portar, que definem o que fazem com seus corpos, enfim, que tem assumido suas singularidades, fugindo assim do que se entende por uma identidade feminina. Infelizmente, como Beauvoir falou tempos atrás, a sociedade, de uma forma geral, ainda olha para essas mudanças como se as mulheres que fugissem desse modelo ideal repetido constantemente como padrão de normalidade estivessem fracassando e não como se estivessem criando outros modos de ser fêmea (BEAUVOIR, 2016).

Mas não podemos deixar de ter em mente que a própria experiência de vida pode funcionar como um grande fator de transformação social, desde que passe por uma ontologia do presente, por uma constante crítica de si, numa relação de verdade consigo mesma. Ou seja, um estilo de existência que esteja em constante ruptura com convenções, hábitos, e valores vigentes da sociedade pode acabar surgindo como uma das formas de ser militante e de mudar esses posicionamentos e visões (FOUCAULT, 2011, p.161).

A estética da existência tem no seu campo de ação e de reflexão, uma forma de vida não assujeitada, não conformada com formas de vida padronizadas pelas classes pequeno-burguesas e burguesas, todas elas cerrando força no individualismo, nos interesses familiares, na obsessão pela segurança patrimonial, médica, policial, educacional, etc. Estética da existência e vida não-conformada, portanto, estão sempre juntas (CASTELO-BRANCO, 2009, p.144).

Ao falar das lutas travadas contra o assujeitamento, em prol da autonomia e contra as formas de vida fascistas que habitam os sujeitos ou estão ao seu redor, Foucault aponta como existem vínculos entre as técnicas de si, as relações de poder e as lutas de resistência, afirmando que a subjetividade é uma das bases através das quais os indivíduos possam se lançar ‘ao empreendimento de mudar o mundo, sob todas as formas’ (CASTELO-BRANCO, 2009, p.148).

Desta forma, a produção de singularidades surge como um processo de criação sociocultural, e falo aqui da criação como inauguração e não como simples reprodução de algo já existente, visto que o pensamento autônomo se apoia na cultura para ir além dela. Essas ações de resistência se dão em combates cotidianos, e também acontecem em espaços onde o devir, a criação e a imaginação podem surgir de forma mais libertária para explicitação e debate sobre essas questões. A arte, dentre os campos de criação, aparece assim, contemporaneamente, como um possível e potente espaço de rompimento desses padrões sociais de repetição, e dessa constante naturalização de ordenamentos em que vivemos, mantendo modelos ideais, como o da relação binária entre homens e mulheres, da maternidade compulsória, da feminilidade, da docilidade e da heterossexualidade, por exemplo.

E se pretendo aqui discorrer sobre modos de vida possivelmente revolucionários, que se colocam e se posicionam mesmo correndo o risco de ferir e de serem feridos, que lutam contra poderes instituídos, desviando deles e propondo outros modos de ser, preciso falar primeiramente sobre os contextos nos quais essas vidas estão inseridas e sobre os quais elas foram e estão sendo construídas.

Entendendo que ser mulher, feminista e artista, já surge como um processo desviante, visto que são escolhas que fogem do padrão comentado acima, sigo discorrendo junto com as mulheres com as quais dialoguei, sobre como se deu a escolha desse percurso, quais as dificuldades e as potencialidades transformadoras que elas encontraram neste caminho. Para isso, dividi essa seção em duas subseções, nomeadas de Vida Artística e Vida Artista, termos utilizados por Foucault. O primeiro se refere aos diversos âmbitos da vida de um artista, como os seus processos criativos, sua biografia, seus percursos, de modo a tentar explicar a história de sua produção. Já a “vida artista”, como procura elucidar Castelo Branco:

designa o trabalho que certas pessoas desenvolvem no sentido de tornar as suas vidas belas, generosas, riosas, intensas, numa relação com uma comunidade de iguais, todos voltados para o desenvolvimento de uma estética da existência, ocupados em fazer da própria vida, e da vida de seus próximos, uma obra de arte (2009, p.144).

Como o objetivo desta tese é discutir sobre processos de desvios presentes nas obras e modos de vida de artistas mulheres, irei discorrer sobre esses dois “lugares” a partir de um viés feminista e buscando levantar discussões ligadas mais especificamente ao que toca o fato de serem mulheres e artistas, entendendo que outros inúmeros debates poderiam ser levantados a partir das informações apresentadas.

Penso, dessa forma, o ato de criação como um possível e potente ato de ruptura social, do qual pode brotar, além do objeto, um modo de vida outro, desviante. Diante disso, fica claro que concordo com Bourriaud quando ele fala da importância de ampliarmos a ideia que temos da arte, ainda “mutilada e compartimentada”, ligada a uma materialização, a criação de um objeto, um monumento, representando algo duradouro:

E, de fato, por que deveríamos celebrar o objeto em detrimento dos comportamentos vivos? Não poderíamos considerar, pelo menos a título experimental, uma estética sem objeto que visse na obra de arte um simples lugar de passagem, uma forma transitória? A obra constitui um objetivo ou é apenas um meio? Podemos deslocar nosso olhar para os comportamentos, os modos de produção, as relações com o mundo que essas obras induzem e contêm. A fascinação exclusiva que sentimos pelo objeto de arte representa todos os sintomas do pensamento alienado, tal como descrito por Louis Althusser, esse universo mental em que “o sujeito se vê dominado por si próprio, sob a forma de um objeto, de um deus ou estado etc., que, no entanto, é apenas ele mesmo (BOURRIAUD, 2011, p.112).

Imagem 13 – Desmantelo, Juliana Notari, 2003.



Fonte: Site da artista.

No ano de 2017, além de mãe de Nalu, eu era bolsista como estudante do doutorado em Design, pela UFPE e professora substituta da licenciatura em artes visuais também da UFPE. Assim, escolhemos, Bruno e eu, que ele ficaria em casa com Nalu enquanto eu trabalhava e estudava, para que nossa filha não tivesse que ficar com uma babá ou com estranhos, quando podia estar conosco, sentindo nosso amor e aconchego. Assim, eu sustentava a casa. Minha família criticava, a família e os amigos deles criticavam, como se ele estivesse se escorando em mim, afinal, como pode um homem não ser o mantenedor da família, financeiramente falando? E não foi fácil me olhar e ver que em diversos momentos eu queria ser a pessoa que controlava o dinheiro e decidia o que iríamos fazer com ele por ser a pessoa que estava trabalhando. Me vi sendo aquele tipo de homem que sempre julguei, que mantém a família, enquanto a mulher faz o trabalho doméstico, que não é remunerado, apesar de extremamente importante e exaustivo, e que por isso acha que pode controlar tudo. Aquele tipo que dá o dinheiro regrado a mulher. Tive que olhar para isto em mim, me dar conta, e enfrentar esse modelo de ser, romper com ele. Foi o que fizemos. Bruno tinha acesso a conta assim como eu, e não precisava me dar satisfação sobre como gastava nosso dinheiro. Decidia sobre compras, sozinho ou juntos, enfim, fazia o que tinha que fazer. Ao nos separarmos, já em Portugal, ele não tinha dinheiro em mãos, pois tudo o que juntamos foi quando eu estava trabalhando e ele em casa cuidando de Nalu. E, apesar de estarmos brigados e contra o gosto de toda a minha família, dividi com ele parte do valor para que ele pudesse se organizar no novo emprego. Hoje, novamente juntos, ele segura a onda financeira enquanto preciso focar na escrita da tese. Fiquei feliz por ter rompido esse paradigma em mim, em nós. Sei que geramos reflexões nas pessoas ao nosso redor, e, sei que sem dúvida somos uma família mais unida neste sentido, por sermos, antes de mais nada, parceiros. (Marina, Mai/20)

2.2 VIDA ARTÍSTICA

No decorrer da história da arte ocidental, pudemos observar diversas formas de violência contra a mulher. A historiadora Filipa Lowndes Vicente (2012, p. 20) fala que tanto “as condicionantes socioculturais que afectaram, especificamente, cada mulher artista” quanto “as posteriores exclusões da própria construção histórica, sobretudo durante os séculos XIX e XX” levaram as mulheres artistas a um lugar marginal na história. Assim ela aponta um “duplo processo de exclusão” - o da história vivida e o da história construída”.

No que se refere à forma como a história foi contada e a presença da mulher na história da arte, vemos, por exemplo, que as mulheres, assim como outras minorias, praticamente não estão presentes nos dez livros de história da arte mais utilizados nos cursos de graduação em artes no Brasil e em outras partes do mundo. Para se ter uma ideia, nesses livros são citados 2.384 artistas, sendo que apenas 215 são mulheres, só duas delas são negras e uma é brasileira²⁰. Isso não significa de forma alguma que não existiam mulheres artistas produzindo bons trabalhos.

Pollock (1987, p.51) já afirmava que mais do que buscar fazer um resgate histórico dessas artistas invisibilizadas, precisamos entender as causas dessa invisibilização para poder assim buscar romper com elas: “quando se pede a incorporação, se perde de vista o real motivo/discurso que causou a exclusão”.

É importante termos em mente que, como disse Hayden White, “não existe uma estória “real”. As estórias são contadas ou escritas, não encontradas” (WHITE, 1994, p.8, in RAGO, 2013, p.31). Elas são contadas a partir de um lugar de fala específico, com interesses específicos. A linguagem e o discurso foram e ainda são utilizados como instrumento de dominação cultural. Tiburi (2018, p.58) fala de como as mulheres não tiveram direito a uma narrativa e a uma história, e de como a fala “é autorizada por um “falo” e sempre esteve em posse dos homens brancos, que dominaram os discursos e a produção de verdade”:

Os homens produziram discursos, apagaram os textos das mulheres e se tornaram os donos do saber e das leis, inclusive sobre elas. Tudo o que sabemos sobre as mulheres foi contado pelos homens. [...] Demorou para que as mulheres conquistassem o seu lugar de fala, o seu direito de dizer o que aconteceu, o seu direito de pesquisa e de memória (TIBURI, 2018, p.48).

²⁰Dados retirados do Nexo Jornal, em “A Diversidade de Artistas na História da Arte”. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2017/09/01/A-diversidade-de-artistas-na-hist%C3%B3ria-da-arte>. Acesso em Nov/2018.

Em um artigo Simioni aponta um caso emblemático dessa exclusão da história da arte brasileira. Ela nos mostra como, num dos maiores e mais importantes acervos de arte acadêmica de São Paulo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, há uma sala dedicada ao Salão de Arte de 1884, na entrada da qual há um texto com o nome de todos os premiados, com exceção da única mulher que foi vencedora naquele ano, Abigail de Andrade. Apesar de não ter como afirmar com certeza, Simioni aponta que pode ter sido incorporada na época a ideia disseminada pelo então célebre crítico Gonzaga Duque, em seu livro “A Arte Brasileira”, de que a atuação das mulheres na arte se dava como algo “amador”, e não como profissional. Este termo, segundo Simioni, era utilizado comumente para artistas mulheres e quase nunca para homens, e dizia respeito às pessoas que não passaram pelos ensinamentos formais da Imperial Academia de Belas Artes.

Assim, ao se empregar o rótulo de amadoras para as artistas mulheres, acabava-se por desvalorizar suas produções. Elas estavam condenadas a serem vistas como indivíduos “pouco profissionais” quando comparadas aos homens, isso porque, objetivamente, considerava-se que não tiveram acesso às instâncias de formação artística, logo, que não possuíam as habilidades necessárias para se verem ombreadas a eles. Além disso, o termo trazia consigo uma poderosa e nefasta imagem: a de que para as mulheres a arte era um passatempo, um diletantismo erudito, mas não uma atividade séria (SIMIONI, 2007).

E, apesar desta justificativa não ter razão de ser, visto que a qualidade da produção não necessariamente tem a ver com a formação, e que hoje já temos conhecimento de diversas artistas talentosas neste período, de fato, o direito à produção e criação artística lhes foi negado por muito tempo. Para as mulheres era permitido apenas o uso privado da arte para esboçar retratos das crianças em casa, cenas de interior, naturezas mortas ou buquês de flores, por exemplo (ZACCARA, 2015, p.129). Não deviam ter a arte como profissão. O nu e os temas históricos eram restritos aos homens, e as mulheres só conquistaram o direito de pintá-los no século XX. Podemos ver essa exclusão também nas instituições de formação de artistas.

De acordo com a pesquisadora Madalena Zaccara em seu artigo intitulado “Sobrevivências: considerações sobre arte, gênero e lutas feministas em Pernambuco”, no caso do Brasil, as mulheres só tiveram permissão para entrar na Escola Imperial de Belas Artes em 1879 e em Pernambuco esse acesso demorou ainda mais:

No Nordeste, a ideia de que a arte para as mulheres era um passatempo, uma prenda a mais para as moças de família abastadas, consolidando uma formação voltada principalmente para o casamento foi bem mais contundente que na região Sudeste onde informações (e consequentes mudanças) chegavam mais facilmente. Se naquela região a mulher só participou, com restrições, dos

ensinamentos da Academia Imperial de Belas Artes a partir de 1879, em Pernambuco só em 1932 o ensino das Artes Visuais foi sistematizado pela fundação da Escola de Belas Artes. Essa realidade reflete-se na inserção no mercado profissional de trabalho (ZACCARA, 2015, p. 129).

Consequentemente o mercado de arte também não abria espaço. A historiadora Michelle Perrot fala sobre a dificuldade de inserção das mulheres nesse sentido:

A vida cotidiana das mulheres pintoras não era fácil. O ateliê é um mundo de homens no qual elas só são admitidas como modelos. Como não dispõem de meios para ter um ateliê, pintam num canto de seu apartamento e não têm dinheiro para comprar os materiais necessários. [...]. Essa situação não favorecia nem a criação nem o reconhecimento necessário à venda das telas (PERROT, 2017, p. 103).

E assim foram se fortalecendo diversos estereótipos sobre as mulheres artistas, utilizados, inclusive, para justificar a própria invisibilidade, para além da crença tácita de que não são boas o suficiente. Fajardo-Hill nos traz exemplos na arte produzida na América Latina:

Outro estereótipo comum é aquele da mulher louca, histérica e vitimada, como é o caso de Frida Kahlo e, em alguma medida, o de Ana Mendieta. Também difundida é a noção das mulheres como artistas de menor qualidade ou kitsch, com base na ideia usual de que sua estética é de mau gosto e intragável e de que as questões que abordam (tais como a domesticidade, a sexualidade e a exclusão social) não são importantes. Outra ideia errônea e generalizada é que o papel das mulheres como mães as impede de ser artistas relevantes e comprometidas (2018, p.21).

Apesar de sempre ter havido, ao longo da história, mulheres que se rebelavam contra essas condições e modelos, e que lutavam pelos seus direitos e pelos seus lugares, Zaccara fala de como a presença das mulheres na história e mudanças efetivas nesse sentido só começaram a acontecer recentemente e fruto, em grande parte, das lutas dos movimentos feministas da década de 70 e de uma maior inserção das mulheres no mercado de trabalho:

As pressões do movimento feminista, desde os anos 70, apoiadas pela entrada maciça das mulheres no mercado de trabalho e na vida acadêmica provocaram uma quebra no silêncio historiográfico e novas produções intelectuais afirmaram a presença da mulher nos mais diversos campos do conhecimento. Essa relativamente recente inclusão tem revelado momentos importantes da presença feminina nos acontecimentos históricos bem como um alargamento do discurso historiográfico, até então estritamente estruturado para pensar as ações individuais e as práticas coletivas como essencialmente masculinas (ZACCARA, 2015, p.130).

Esses movimentos contribuíram para que as mulheres tomassem consciência de maneira ainda mais forte dos seus espaços políticos, para além do ambiente doméstico. Assim como passaram a ter mais clareza de que as discussões do espaço privado também precisavam ser públicas. Essa conscientização em articulação com ações sociais e políticas colaboraram para que essa pretensa ideia de universalidade na arte fosse questionada e redefinida. De acordo com Broude (1994, p.12), o feminismo possibilitou que surgisse no campo artístico um novo posicionamento teórico e mesmo uma outra categoria estética, a partir da experiência feminina, revelando que o que era considerado universal na arte até então era a experiência do homem heterossexual, branco e ocidental.

Butler (2017, p. 17) fala da violência presente na universalidade que acontece sempre que há uma indiferença com as condições sociais: “o problema não é com a universalidade como tal, mas com uma operação da universalidade que deixa de responder à particularidade cultural e não reformula a si mesma em resposta às condições sociais e culturais que inclui em seu escopo de aplicação”.

Esses debates influenciaram diretamente o campo artístico em diversas partes do ocidente. E nesse contexto pudemos ver inúmeras produções que tratavam da temática do feminino, como afirma a historiadora Lucy Lippard (1995, p. 25): “a arte feminista, a qual ainda que receba o nome de “movimento” artístico não o fez baseada no estilo, mas no conteúdo”. Ou seja, foi tratado de forma diferente de grande parte dos movimentos estudados na história da arte, onde vemos características em comum definidas por um grupo de artistas para criar determinada poética, seja no modo de pintar ou agir: no impressionismo, por exemplo, havia o estudo dos princípios ópticos, a prática de pintar ao ar livre, o uso de pinceladas grossas, bem marcadas e sobrepostas, assim como de cores puras, tiradas direto do tubo para a tela, mas eles pintavam diversos temas, como paisagens, retratos, eventos sociais, ensaios de ballet, cenas no cabaret, entre outros. Já o que passou a ser chamada de “arte feminista” ficou muito relacionada à temática, à trabalhos que envolvessem o feminino de alguma forma, seja através de referências ao corpo da mulher ou à ideia de maternidade, por exemplo.

O que Nochlin nos ajuda a pensar também é como alguns historiadores insistiram em criar essa categorização temática relacionada ao feminino, bem como em colocá-la como algo de menos valia, como um “outro tipo de grandiosidade”, com o intuito de justificar a não aparição das mulheres na história da arte. E como existe grande influência e retroalimentação entre a produção de arte e o contexto histórico no qual é desenvolvida, assim como entre a ordem social que é mantida e alimentada pelas instituições de poder e a produção dos saberes, esse

preconceito com relação a esses temas foi sendo disseminado e várias artistas mulheres passaram a renegá-los. Ana Mae nos traz um exemplo de como esses argumentos foram sendo introjetados pelas próprias artistas:

Grande parte das artistas mulheres que conseguem visibilidade considerável, no Brasil, se recusam a serem vistas como artistas mulheres e, portanto, se recusam a reconhecer as diferenças de gênero. Em 1989, por exemplo, Josely Carvalho, artista brasileira residente em Nova York, e Sabra Moore organizaram uma exposição chamada *Conexus: Artistas Mulheres, Brasileiras e Norte-Americanas, em Diálogo*. Foi bastante difícil obter a participação de artistas brasileiras de visibilidade semelhante à das artistas americanas que participaram da mostra. Os argumentos incluíam “Não quero vínculos com exposições só de mulheres, sou tão importante quanto um homem, não quero ser vista separadamente” e “Para expor, não preciso apelar para gênero; esse é o caminho das artistas sem qualidade.” Ficou claro que, segundo pensavam, perderiam status caso fossem vistas como artistas mulheres (BARBOSA, 2010).

Barbosa nos traz, inclusive, um exemplo de como as mulheres artistas continuaram a ser apagadas da história da arte no século XIX no Brasil e de como só a partir do Modernismo é que passaram a ter alguma visibilidade, como concorda Simioni (2007): “É como se, antes dos idos de 1920, simplesmente não tenham existido mulheres artistas no país”.

A mega exposição que teve lugar no ano 2000, "comemorativa" dos 500 anos da colonização do Brasil pelos portugueses confirmou o banimento das mulheres artistas do século XIX. Não havia nenhuma mulher entre os quase duzentos artistas apresentados apesar de que muitas foram bem sucedidas em vida, ganhando prêmios até na Europa. A grande produção das mulheres nas artes visuais hoje no Brasil tem paulatinamente incorporado as conquistas feministas, mas o medo de ser considerada feminista ainda ronda as mulheres artistas (BARBOSA, 2010).

Acontece que no Brasil, até pouco tempo, a produção acadêmica de estudos feministas, de mulheres ou de gênero, no meio artístico, eram incipientes. E apesar de ter surgido um número significativo de trabalhos influenciados por todo esse movimento que o feminismo trouxe, seja nos temas ou nas estratégias utilizadas, ainda havia uma negação por parte da maioria das artistas, em serem identificadas com o feminismo, principalmente pela ideia estigmatizada de que todas as práticas e teorias feministas são essencialistas e sexistas. Junto a isso, “a participação de algumas mulheres nos movimentos de arte muitas vezes leva a conclusões precipitadas, como se o sistema de arte brasileiro não fosse marcado pelo sexismo e permeado por relações assimétricas de poder entre homens e mulheres” (DE MARCO;

SCHMIDT, 2003), o que levanta a falsa premissa de que não precisamos levar isso em consideração.

O crítico de arte brasileiro, Paulo Herkenhoff, comentou, inclusive, no catálogo da exposição *Manobras Radicais* (que reuniu obras de artistas mulheres em 2006) como essas discussões sobre as diferenças no meio artístico foram relegadas a segundo plano durante muito tempo, como se as mesmas não existissem:

O Brasil é refratário à discussão das diferenças no campo da arte: mulher, homem, negros, índios, brancos, japoneses, judeus, muçulmanos, homossexuais, colonialismo interno, pluralidade cultural, estrutura de classes. É *cool* rejeitar de antemão. Nesse sentido, o sistema de arte brasileiro não é “politicamente incorreto”, mas antidemocrático (HERKENHOFF; HOLLANDA, 2006, p. 17).

Hoje em dia essas discussões estão mais presentes, e já existem diversos estudos que deixam claras essas exclusões no país, assim como na América Latina. Fajardo-Hill nos lembra como, apesar de durante o século XX as artistas latino-americanas terem tido um papel fundamental na reformulação de linguagens no meio artístico, são os homens que surgem como os configuradores da história da arte nos relatos históricos e nas exposições de arte que servem como grandes referências no meio, elegendo apenas algumas poucas mulheres para terem visibilidade:

Apenas algumas artistas mulheres foram escolhidas para representar o meio artístico, sendo destacadas repetidas vezes: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Amelia Peláez, representantes do início do modernismo; Leonora Carrington, Maria Izquierdo, Frida Kahlo e Remedios Varo, do surrealismo; Lygia Clark, Lygia Pape, Gego e Mira Schendel, do neoconcretismo e do abstracionismo geométrico; e Ana Mendieta, Marta Minujín e Liliana Porter, da arte conceitual e experimental. Menos de vinte representam centenas de artistas mulheres, muitas vezes inclassificáveis, partes intrínsecas e importantes de nossa história ” (2018, p.21).

Como nos últimos anos temos visto uma maior ampliação dos estudos sobre gênero e sexualidade, assim como de teorias que fazem a relação entre arte e gênero mais especificamente, muitas instituições têm procurado rever as disparidades existentes nas suas coleções, exposições e bibliotecas neste sentido, bem como nos seus cargos, ainda majoritariamente ocupados por homens. E embora essa maneira de replicar este sistema excludente ainda persista, temos visto algumas transformações no meio:

isso se reflete na produção de novos estudos, histórias da arte e exposições que reconhecem as mulheres como formadoras originais do campo abrangente da arte moderna e contemporânea. A própria existência de Mulheres

Radicais²¹ é uma evidência, pois revela como as artistas mulheres ativas entre os anos 1960 e meados dos anos 1980, por meio de explorações de poéticas do corpo arrojadas e criativas e um envolvimento com lutas sociais e políticas, quebraram estruturas patriarcais para transformar a arte de forma radical (FAJARDO-HILL, 2018, p.25).

Junto a isso, as mulheres têm buscado lutar pelo direito a terem espaço na história da arte e nos museus, burlando as estruturas ainda dominadas pelos homens e colocando o feminino como tema central ou mesmo tomando o feminismo como um norte, organizando e mesmo montando suas próprias exposições, dirigindo galerias de arte e subvertendo esses valores ao dar aulas, por exemplo (GROSENICK, 2003, p.15).

Por isso reafirmo a importância das mulheres seguirem lutando pelo direito de construir suas próprias imagens, e falarem por si mesmas. A arte surge como um campo fértil para que essas discussões sejam levantadas e contribuam para que esses ordenamentos sociais continuem a ser quebrados.

Pensar a arte produzida por mulheres para além do circuito de arte e dos objetos é extremamente relevante, visto que esses “modos de vida desviantes” afetam diversas esferas sociais, desestabilizando normas na arte e na cultura de uma forma geral. Com isso busco também fugir da aplicabilidade do velho sistema – temporal e estilístico –, buscando compreender outras formas de historiografar e debater sobre a arte pós-moderna e contemporânea:

Hoje poderíamos, portanto, em vez do fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do ‘fim’ não significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos (BELTING, 2012, p. 12).

Para isso, inicio discorrendo sobre as escolhas, os posicionamentos e desafios encontrados enquanto artistas mulheres na sua formação e atuação profissional, a partir de temas que são chaves para essa discussão, como a formação, o sustento, o espaço de atuação e a questão da temática feminina, visto que esses foram pontos que sempre pesaram em discussões envolvendo mulheres artistas e nos debates sobre feminismo, como pudemos ver acima.

²¹ Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980, foi uma exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo em 2018, com curadoria e textos de Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta. Nela tinham obras de mais de 120 artistas mulheres de 15 países, e decorrente dela foi feita uma publicação, resultado de vários anos de pesquisa por todo o continente americano.

A ideia é poder falar sobre suas vidas, suas obras, de forma aberta, acolhendo os percalços dos caminhos, as ambiguidades das situações e os paradoxos presentes nelas, procurando assim fugir do velho esquema de biografias que buscam montar heróis. E assim poder mostrar a reinvenção de uma política não baseada nas figuras de Estado e de governo apenas, mas através de micropolíticas, de ações cotidianas, seja ao nível familiar ou comunitário, compreendendo a importância das histórias individuais, do privado, no global e aceitando que um acaba formando o outro, numa retroalimentação.

2.2.1 Entre formações, processos de aceitação e descobertas

Apesar da “profissão” artista já ser uma profissão tida como desviante, a forma como a maioria dos artistas chega a ela é através de uma formação acadêmica, assim como as demais profissões. Das dez artistas que dialoguei durante a pesquisa, todas se formaram em algum curso relacionado a arte ou entraram na academia em algum momento de suas vidas, mesmo não chegando a concluir o curso, como forma de aprimorar suas técnicas, de ter espaços para produzir e mesmo de buscar referências.

Algumas delas já saíram do colegial e seguiram direto para o curso de artes visuais. O que pude perceber é que, para além da certeza de que queriam trabalhar com isso, ser artista, elas tinham condições financeiras e apoios familiares que possibilitaram fazer essa escolha sem tanto receio, visto que a autossuficiência financeira dentro deste campo é muitas vezes uma grande dificuldade, assim como a aceitação por parte da família. Numa era em que a ideia de ser bem-sucedido está diretamente relacionada ao poder econômico, as profissões tidas como mais bem pagas acabam sendo as mais valorizadas no país, e a maior parte delas estão nas áreas de construção civil, agronegócio, tecnologia, finanças e jurídica. E apesar de sabermos da importância das artes, assim como da educação na construção das nossas subjetividades e na formação de uma sociedade mais democrática e plural, essas áreas ainda são pouco valorizadas na nossa cultura. Diniz aponta essa problemática com relação à profissão de artista:

Diferentemente de grande parte das profissões, que são regulamentadas e, em geral, historicamente bem-aceitas (talvez porque sempre tiveram função social muito clara), a de artista tem, inclusive, seu caráter de “profissão” problematizado – não só pela sociedade como um todo, como até pelos próprios artistas (2008, p.13).

Para Juliana Notari esse processo foi muito natural e sem questionamentos, pois conta que teve não só o apoio como também a influência da família desde pequena.

O meu avô era artista, eu já convivia nesse meio, [...], ele pintava, e formou vários pintores daqui de Recife, então eu ia muito para o ateliê dele. Aí tinha meu pai, que era fotógrafo, formado em arquitetura. Mas eu já tinha esse caminho, e eu não tinha dúvida. Desde pequena eu era a pessoa que desenhava melhor na sala, eu já estava ali catando as coisas, então eu nunca tive dúvida de que eu seria artista. Já pequenininha eu sabia disso. Não teve nenhuma surpresa, só fui aprimorar, estudar, fazer o processo natural, por sorte, numa família que incentivou, sempre me incentivou, e me apoiava em todas as doideiras, então, só foi dar vazão. (Juliana, 2019)

Com Joana, vinda também de uma família de classe média, o processo foi parecido, contando com o apoio e com o estímulo dos pais.

Desde pequena eu já venho atinando para o mundo das artes, então meus pais reconheceram isso e sempre me colocavam de alguma forma ou em algum curso ou em alguma oficina e isso me incentivava muito a criar, porque eu sempre fui uma pessoa muito curiosa tanto por técnicas, quanto por materiais, então eu sempre queria estar aprendendo algum material novo ou com alguma técnica nova. (Joana, 2019)

Inclusive ela fala de como esse modo de ser desviante do padrão da maioria das profissões, influenciou na sua escolha, já que a rotina de um artista acaba sendo, na maioria das vezes, diferente da de profissões mais formais, mesmo das mais próximas, como design ou arquitetura.

No terceiro ano é que eu fui fazer o teste vocacional e eu tive que escolher entre arquitetura, design de interiores, design, artes. E eu escolhi artes por causa de algumas perguntas que o teste vocacional faz, do tipo: Como é que você se imagina na rotina, se você quer usar uniforme, se você quer trabalhar num escritório, se quer trabalhar no computador, qual o seu âmbito de trabalho, com quais pessoas você quer interagir? Essas perguntas me ajudaram a definir qual era minha profissão mesmo. (Joana, 2019)

Algumas ainda tentaram outros cursos, outros caminhos, mesmo sabendo que o desejo de ser artista pulsava dentro de si. Foi o caso de Lizandra, que, sendo do interior do Estado de Pernambuco, cresceu cercada pelo que chamou de “arte popular”. Com seu pai travou os primeiros contatos com literatura de cordel, artesanato, música. Da sua mãe e da sua avó veio

o costume de bordar e costurar. Na adolescência começou a produzir, a desenhar, a costurar, pintar, mas ainda tentou outros cursos na universidade, como física ou biblioteconomia, e acabou por abandonar.

E aí eu já produzia, já fazia ilustração, desenho, pintura. Mas eu acho que eu nunca tinha parado para considerar isso como uma profissão, como algo que eu pudesse trabalhar e ganhar dinheiro, e dizer: eu sou artista visual. E em 2015 eu entrei no curso de artes visuais e a partir daí foi que eu comecei a me identificar, a falar: eu sou Lizandra, sou artista visual, sou estudante de artes visuais, como uma profissional em formação. E eu acho que um pouco a partir daí foi que eu comecei a mostrar mais os meus trabalhos. (Lizandra, 2019)

Bella chegou a cursar sete períodos do curso de bacharel em Direito em Recife, até que teve coragem de abandonar para ir se formar em dança no Rio de Janeiro, onde também fez uma pós-graduação em Práticas e Pensamentos do Corpo na Angel Vianna, e conta como o apoio da sua mãe nesse momento foi importante.

Por algum motivo que eu não sei dizer qual é, eu escolhi o curso de direito aos 16 anos. E com o curso acontecendo eu fui vendo que aquilo não tinha nada a ver comigo. Eu era inteligente então eu passava, mas era uma coisa que eu ia arrastando, levando com a barriga, porque eu não acreditava naquilo. E também não me via naquilo. Tive coragem, falei com a minha mãe. E ela pagava, né? Porque eu fiz direito na Universidade Católica, então foram vários anos pagando. E ela surpreendentemente disse pra mim: Que bom! Pra mim foi muito importante ter o apoio da minha mãe porque ela também não me via em Direito. E como eu sempre dancei, desde pequena, eu ouvia das pessoas me falando o quanto que era bonito me ver dançando, o quanto que eu tocava elas dançando. E isso ficou na minha cabeça. Então quando minha mãe me perguntou o que eu queria fazer no lugar de Direito, me veio dança na cabeça na hora. E eu fui com 20 anos para o Rio de Janeiro dançar, e a faculdade abriu meus horizontes do que é arte, me fez questionar, me fez ver o mundo diferente. E foi super importante pra mim, para o início da minha revolução pessoal. E começou nesse lugar da coragem, de largar um curso que não me fazia bem e não me dizia nada, para uma outra atmosfera, que é a da arte, que me salvou e me salva até hoje. (Bella, 2020)

Já Christina Machado, hoje com 62 anos, sentiu ainda mais o peso de querer ser artista, não apenas pela profissão em si, mas porque, na sua geração, as dificuldades para as mulheres se libertarem da função predeterminada de serem apenas donas de casa eram ainda maiores.

Minha mãe queria me proteger muito, queria que eu fosse uma grande dona de casa, queria me colocar na escola de doméstica de Natal, queria que eu fizesse um curso de corte e costura, mas eu nunca aceitei nada disso. Quando ela viu que não tinha jeito começou a me colocar em curso de pintura. Essas tentativas de acertar comigo foram bem difíceis pela realidade social dela. (Christina, 2020)

A dificuldade em se assumir artista esteve presente também em outras falas por diversos motivos. Cecília relata a insegurança por ter começado a produzir tarde, por achar que não tinha “talento” para ser artista e por não ter tido condições financeiras para fazer as formações que gostaria.

Então, eu fui morar fora daqui de Recife, eu passei cinco anos morando no Rio Grande do Sul, já estudava Artes Cênicas na época da faculdade, sempre gostei muito da arte e sempre quis estar envolvida de algum jeito, mas nunca achei que tinha talento. Isso era quase que uma verdade absoluta até uns tempos atrás, que eu nunca seria capaz de criar, de ter personalidade em algum trabalho, porque tinha aquele negócio da ideia do dom. Eu me comparava muito a outras pessoas e a idade que elas tinha começado, tipo “ah, tem uma galera que tá muito a frente, tá muito massa, que tem o seu estilo, mas que começou quando era criança”, e eu não tive condições por muito tempo, até que eu decidi arriscar a fazer o curso, por exemplo, porque eu sempre quis ter um mestre, sempre achei que precisava de alguém que já dominava algum tipo de técnica que pudesse me ensinar, mas eu nunca tive condições pra isso. (Cecília, 2019)

Tvardovskas pontua como essa questão relacionada ao ato criador surge como um fantasma presente na prática de diversas mulheres artistas: “trata-se de um combate traçado no corpo e na subjetividade, cuja primeira luta se situa na problemática do ato criador, que na tradição cultural dominante, até recentemente, era impróprio às mulheres” (2008, p.6).

Um outro fator que acaba direcionando as artistas para lugares diferentes é que em Pernambuco, onde vivem as artistas em questão, só existem atualmente três cursos de artes visuais. Um é a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, o outro é a Licenciatura em Artes Visuais com Ênfase em Digitais, através do ensino à distância, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, e mais recentemente, em 2019, tivemos a primeira turma do Bacharelado em Artes Visuais, também da UFPE. Isso acaba fazendo com que, muitas vezes, as artistas busquem formação complementar e até mesmo outras experiências em outros estados ou países, pois a prática de atelier fica escassa, e a falta de espaço e material muitas vezes as impede de tirar os projetos do papel. Foi o caso de Joana, que foi para a universidade de Belo Horizonte (MG), com o intuito de desenvolver seus projetos artísticos.

Quando eu fui pra BH eu quis fazer só matérias de ateliê, pois eu sentia muita carência nos ateliês daqui. Na faculdade você meio que aprende a lidar com a sala de aula e eu queria aprofundar mais o meu trabalho e os professores meio que não sabiam me orientar tão bem quanto eu precisava, quanto a minha sede pedia. E lá em BH os ateliês tinham todas as ferramentas e todos os aparatos pra eu criar o que eu quisesse. Então todos os meus trabalhos que estavam no papel, no caderno, puderam sair. (Joana, 2019)

Bete Gouveia, que ingressou na segunda turma do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Pernambuco, em 1977, quando o mesmo ainda era uma licenciatura polivalente, em que se estudava nos primeiros dois anos também teatro, dança e música, para depois estudar artes visuais, acabou trancando o curso pois não se via dançando nem tocando instrumentos, e também não queria lecionar, e sim cursar disciplinas de atelier. Vinda de uma família de classe média alta, teve a oportunidade de seguir para Madrid, onde estudou durante cerca de oito meses numa escola particular de pintura.

Depois voltei pro Brasil pra terminar o curso aqui. Terminei aos trancos e barrancos, mas comecei a ensinar porque a minha família não apoiou, lógico, uma artista na família já é complicado, uma família pequeno burguesa então...queriam que eu fizesse direito ou outra coisa mais digna pra uma mulher, Pra mim era difícil isso. Aí eu tinha que trabalhar, tinha que ensinar pra poder me manter. Me manter, não, claro, eu tinha casa, comida e roupa lavada, mas aí eu aluguei um ateliê, um espaço com uns colegas da universidade, comecei a dar aulas nesse ateliê de pintura, desenho, cerâmica também. Eu tinha feito um curso lá em Madrid e começamos nesse ateliê, dividíamos o aluguel. (Bete, 2019)

A busca por experiência em outros países também esteve presente na fala de Juliana, assim como da prática de ateliê em coletivos.

Na Itália, eu passei uns oito meses frequentando uns ateliês de gravura dentro do contexto de lá, e foi uma grande experiência, porque a gente tava lá, fui com Isabela (Stampanoni), o pai dela é italiano, então, a gente teve muito contato e a gente voltou com essa bagagem, já começando no ateliê. (Juliana, 2019).

O ateliê a que se refere é o Submarino, que, segundo ela, foi um ateliê super importante na cena Pernambucana da época (final dos anos 90), do qual participaram artistas como Maurício Castro, Lourival Cuquinha, Fernando Peres (não era do atelier, mas frequentava bastante), Juliana Calheiros, Juliana Freitas, Jacaré, mais Daniela Brilhante e Renata Faccenda, que vinham do design. Juliana conta como o atelier acabou surgindo também como um lugar

de formação, de experimentação, e assim como Joana, fala de como a falta de espaço e equipamentos para concretização de projetos já foi um impeditivo:

Aquilo ali foi a minha primeira base, mesmo já vindo trabalhando, mas foi a época da minha primeira exposição individual, que eu fiz no Museu da Abolição, quando tava lá no Submarino, e eu tive a possibilidade de começar a trabalhar com materiais maiores, então, o trabalho saiu mais do papel, do campo do desenho e da pintura e começou a ganhar formas de instalação, de performance. Então, o Submarino foi a minha formação, mesmo estando em paralelo ao curso da UFPE. (Juliana, 2019)

Procurar compartilhar experiências com outros artistas também continua sendo uma forma de desenvolvimento dentro da profissão, como uma espécie de estágio e mesmo uma possibilidade de ter mais conhecimentos em matéria de atelier, seja dentro de ateliers particulares ou em espaços expositivos. Joana conta como foi fundamental para o desenvolvimento da sua linguagem enquanto artista participar de projetos junto com outros artistas ao trabalhar com arte educação em museus e galerias. Ela fala que quando começou a estagiar no MAMAM no Pátio²² eles desenvolviam um projeto em que recebiam artistas para fazerem residências lá durante duas semanas, e os estagiários ficavam em contato direto com o processo de desenvolvimento e produção do trabalho.

E aquilo pra mim foi muito valioso porque a minha sede de descoberta, de curiosidade ia no tete-a-tete, então eu chegava pra pessoa e não tinha vergonha nenhuma. Eu perguntava: mas como tu faz isso? Tu pensou nisso como? E porque tu escolheu esse material? O que tu tá querendo dizer com isso? Fora as outras referências que eles já traziam, e a gente lia bastante também. [...] E aí eu trabalhei com arte educação durante 4 anos. Trabalhei em várias instituições culturais daqui de Recife, que foi massa pra mim. (Joana, 2019)

Já trabalhar em ateliers de outros artistas acaba sendo uma saída profissional tanto para se manter financeiramente durante algum tempo quanto para aprender um pouco mais sobre a prática e mesmo para ampliar suas referências.

²² O MAMAN no Pátio foi unidade do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam), inaugurado em 2006: “um espaço institucional de experimentação nas artes visuais e de reflexão crítica sobre o seu desenvolvimento. Localizado no Pátio de São Pedro, centro histórico de Recife, o Mamam no Pátio desenvolve projetos de residência artística e performance - voltados para as produções nacional e internacional, além de estimular e promover debates sobre as novas tendências da arte”, como definido pela própria instituição. No entanto, o mesmo foi encerrado em 2014 definitivamente, por falta de apoio por parte da prefeitura da cidade.

E eu também fui assistente de artistas, que foi uma coisa muito boa pra mim. Ao mesmo tempo minha mãe ficava me questionando: Joana, você é artista, porque você está sendo assistente? E aí eu falava: porque eu não estou conseguindo criar. Então sendo artista eu vou estar dentro de um ateliê de uma outra pessoa que está pensando totalmente diferente, que está me dizendo: você vai fazer assim e assado. E esse assim e assado me desdobrava várias outras coisas, então pra mim também era uma forma de instigar minha produção, de alguma forma estar me alimentando, de pensar o que o meu trabalho pode dizer daquilo. (Joana, 2019)

Essa inserção no “mercado de trabalho” também foi uma dificuldade apontada. Algumas das artistas que dialoguei falaram sobre como se sentiram “sem rumo” ao concluir a formação em artes visuais. Em grande parte das profissões, durante o curso as pessoas já buscam estágios na sua área, estágios que podem, inclusive se transformar nos seus futuros empregos. Ou terminam a universidade e buscam empregos em sites, em bancos de emprego. No caso das artistas, não existe uma “vaga” para ser artista que vai ser ocupada através de uma entrevista ou da análise de um currículo. Esta já é uma característica muito própria da profissão. Uma outra se refere ao fato de que para se produzir tem que se ter, na maioria das vezes, uma estrutura, espaço, materiais, o que envolve dinheiro e muitas vezes conhecimentos de pessoas e lugares do meio. Joana conta como se sentiu ao se ver formada em artes.

Quando eu me formei eu fiquei: nossa, agora eu estou desempregada. Vou trabalhar com o que? Eu estava num momento muito ociosa. Eu não estava conseguindo porque eu queria ter uma estrutura também. Tem muito isso, você quer fazer um trabalho e você precisa de uma estrutura pra fazer. (Joana, 2019)

A maternidade também surgiu como tema dentro desse processo de formação de algumas das artistas. Tanto Laura quanto Irma assumiram ainda não ter conseguido fazer um mestrado, como gostariam, pelas novas demandas que a maternidade trouxe, além de todas as outras já existentes. Laura chegou a ingressar no mestrado, mas com tudo o que veio com a maternidade, inclusive o despertar para outros temas que a interessavam, acabou por abandonar o curso:

Fiz faculdade de artes visuais e educação artística na Universidade Federal de Pernambuco e já vinha trilhando um caminho como artista, muito mais do que como arte educadora. Terminei o curso em 2011 e já emendei no mestrado, sendo que no meio do mestrado engravidei do meu primeiro filho e isso mudou muita coisa na minha vida, na verdade. Mudou meu foco da academia para a maternidade. E pelas descobertas que vim fazendo durante a maternidade

comecei a pesquisar sobre parto humanizado e da mulher tendo controle do próprio parto, do corpo e das suas vontades. E esse novo caminho de descoberta do poder das mulheres me desviou um pouco da pesquisa que estava fazendo no mestrado, que era com memória, meus sujeitos de pesquisa eram os cegos, mas isso já não estava fazendo sentido para mim naquele momento. Saí na metade do mestrado e tive meu primeiro filho, quando ele estava com quase dois anos, decidi voltar a ser artista, comecei a pensar em novos projetos e foi quando engravidei do segundo filho. Nenhum dos dois foram planejados. (Laura, 2019)

Irma também ainda não conseguiu voltar aos estudos por conta da demanda de ser gestora de um espaço de arte bem como de ser mãe.

Eu tenho muita vontade ainda de voltar a estudar, pesquisar, enfim, tem uma série de coisas que eu gostaria na academia, mas é o tempo, o corre, e a gente tem que optar, fazer escolhas. E aí eu não consigo conciliar ser gestora de um espaço de arte independente e acadêmica, e ainda mãe. Mas eu vou chegar lá. (Irma, 2019)

Já Christina acabou tendo que fazer um percurso um pouco diferente. Após se formar na primeira turma de Educação Artística da UFPE, em 1979, conta que conheceu uma pessoa que nem trabalhava com artes, mas fazia vitrificação de cerâmica num espaço bem simples, e lá ela fez 15 anos de laboratório em pintura vitrificada. Aplicava as técnicas de pintura que tinha aprendido na universidade, ficou com uma técnica muito aguçada e passou a dar aulas. No entanto se casou, teve filhos e acabou se afastando um pouco, diante de todas as demandas que surgem, apesar de afirmar que seu laboratório sempre continuou vivo (se refere assim a sua casa, onde mora e onde até hoje tem seu atelier no qual produz, dá aulas e desenvolve projetos coletivos).

E aí continuei nesse meu laboratório íntimo, bem feminino, na minha intimidade e fui... E aí uma época deu um boom. Foi um movimento muito louco, me separei, comecei a dar aula pra me sustentar, a produzir muito mais, a coisa foi mudando. (Christina, 2020)

Essa realidade não atinge somente o campo da artes. Mesmo com todas as conquistas feitas pelas mulheres até agora, um estudo realizado em 2019 pela Revista Crescer, feito pelo Departamento de Pesquisa da Editora Globo, mostrou que 94% das mulheres no Brasil sentem dificuldade em conciliar maternidade e carreira, mas ainda assim seguem lutando mesmo tendo que lidar com rotinas exaustivas. Essa recente conquista das mulheres de conseguirem ingressar mais fortemente no mercado de trabalho, como nos fala Hooks, acabou gerando uma

insatisfação por parte de algumas que se viram em triplas jornadas, entre estudo, trabalho e trabalho doméstico. No entanto, precisamos compreender que isso é parte de um processo de luta.

Essa inserção, apesar de ainda estar longe de ser a situação ideal, principalmente se fizermos a intersecção com relações de classe e raça, já possibilitou a conquista de diversos direitos. E o fato de trabalhar em algo que se goste e que aumente nossa autoestima e autorrespeito é fundamental. Hooks fala que se o governo, ao invés de investir em forças militares, investisse em programas sociais através dos quais tanto pais quanto mães que optassem e/ou precisassem ficar em casa cuidando dos filhos pudessem ter um salário subsidiado pelo estado, assim como criasse programas de educação em casa, e desse aos homens o acesso aos programas sociais assim como as mulheres, esses problemas não carregariam mais o estigma de gênero e as pessoas teriam melhores condições de vida (2018, p.36).

Laura comenta como, apesar da dificuldade, admira sua força e potência em estar conseguindo dar conta de cuidar da casa, dos dois filhos, de trabalhar com arte educação e ainda encontrar espaço mental e de tempo para realizar trabalhos de criação:

E ainda diria mais que por eu ser uma artista mulher e mãe e estar conseguindo fazer as coisas que faço já é muito incrível, porque é uma luta de conseguirmos ter tranquilidade na nossa cabeça para conseguir produzir e ter criatividade, conseguir administrar as agendas com filhos e trabalho tanto o rotineiro, quanto como artista. (Laura, 2020)

Pudemos ver, através dessas falas, algumas questões comuns que vieram à tona. A dificuldade de aceitação de querer de fato ser artista, diante das inseguranças presentes nesta escolha, como em Bella, Lizandra e Cecília. A diferença que faz ter o incentivo e apoio da família neste momento, como afirmaram Joana, Juliana e mesmo Bella, quando decidiu mudar de curso. A falta de espaços para aprendizagem, principalmente no que toca as disciplinas práticas, de criação artística, também foi levantada, fazendo com que este aprendizado viesse de outros lugares, seja num intercambio e em trocas com outros artistas, como Joana e Juliana fizeram, seja atuando em coletivos, como Bete, Irma e Juliana, seja fazendo cursos por fora, como Christina. A maternidade surgiu, não como algo ruim, mas como um fator que dificultou, em alguns momentos, o desenvolvimento profissional, principalmente por vivermos num contexto social patriarcal em que as demandas dos filhos ainda ficam muito mais com as mulheres do que com os homens. Todos esses fatores acabam influenciando diretamente na busca por inserção profissional e por espaços, bem como nas suas escolhas por linguagens e técnicas.

2.2.2 A busca por espaços, linguagens e processos de legitimação

Esta questão da inserção no meio artístico e da busca por legitimação e por espaços, surgiu com diferentes nuances nas falas das artistas. Apesar do desejo de viver de arte, os lugares que algumas buscaram ou chegaram acabaram sendo bem diferentes.

Clarissa Diniz (2008, p.12) aponta como essa questão da legitimação passa por diversos caminhos e como é “essencial à grande maioria dos envolvidos na produção de arte, a sua legitimação profissional, não apenas na sua versão auto-referencial (ou seja, que os artistas, por exemplo, “saibam-se artistas” e com isso se contentem), mas, muito além disso, na versão de afirmação social”. A autora afirma, inclusive, que mesmo o que ela chama de “autolegitimação”, tem pouco a ver apenas com o indivíduo afirmar-se artista simplesmente, pois geralmente as pessoas se auto legitimam com base em algo que é externo a elas, uma vez que entendem que para serem legitimados tem que estar agindo de acordo e ocupando lugares ocupados por aqueles que já o são. E esta ideia é transmitida já nas universidades, muitas vezes, visto que

o sistema de ensino com as suas formas de organização das concepções acerca da “realidade” (classificação, hierarquização...), ao tornar possível um consenso cultural, consegue realizar um processo de “transmissão” que implica, necessariamente, na legitimação do “valor da cultura transmitida” em detrimento de outras possíveis culturas que, ao não serem “ensinadas”, podem ser esquecidas. Como diz Pierre Bourdieu, “Todo ensino deve produzir, em grande parte, a necessidade de seu próprio produto e, assim, constituir enquanto valor ou como valor dos valores a própria cultura cuja transmissão lhe cabe” (DINIZ, 2008, p. 147).

Ao dialogar com elas, senti na fala da maioria justamente essa necessidade de ter uma afirmação exterior ou ocuparem determinados espaços “legitimados” para se considerarem artistas. Juliana afirma que, apesar de já estar trabalhando e até mesmo recebendo alguns prêmios, e de saber que queria ser artista desde muito nova, só se sentiu mais “legitimada” de fato quando conseguiu realizar a sua primeira exposição individual, em 2001, onde pode mostrar as pessoas do meio mais fortemente o caminho que estava seguindo.

Em termos de legitimar, não tem uma data assim, específica, mas eu já vinha fazendo alguns trabalhos, ganhando uns prêmios. Acho que uma linguagem mais autêntica foi quando eu mostrei um trabalho mais forte mesmo, mais potente e que apontava para o que eu sou, para

os caminhos que eu iria seguir, e sigo. Ferreira Goulart falava assim “vai ver a produção de vários artistas, estão lá, no começo, as indicações dos caminhos que foram tomados”. Eu percebo claramente naquele momento, foi na exposição do Museu da Abolição, em 2001, a “Assinalações”. Eu acho que aquela exposição ali marcou, sabe, uma exposição individual, com bastante gente, foram pessoas da cena cultural da cidade, enfim, foi um evento que eu posso considerar que a partir dali foi uma coisa mais “profissa”, mais legitimada. (Juliana, 2019)

É interessante Juliana apontar isto, pois toca num ponto que Diniz (2008, p.45) trouxe em sua pesquisa. Ela fala de como a Associação dos Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco (AAPPP-PE), que foi iniciada em 1969, e que tinha como intuito legitimar a arte como profissão e os artistas como classe, trazia como um dos critérios específicos para um artista se filiar, ou seja, para ser considerado profissional, o fato de “ter participação devidamente comprovada em pelo menos três exposições coletivas, ou uma individual, sendo necessário que os locais desses exposições sejam legitimados por aqueles que julgarão se os candidatos a sócios serão ou não aceitos”. Apesar de se tratar de um exemplo pontual desta associação e num período diferente do que vivemos hoje, podemos observar como parâmetros como esses continuam persistindo.

Diniz (2008, p.42) aponta como até a década de 70, em Pernambuco, existiam poucas instâncias de legitimação, “praticamente apenas o Salão Anual do Estado, a Escola de Belas-Artes e os pares profissionais”. Com o passar do tempo e com o aumento no número de artistas, foram surgindo mais instâncias, tais como “críticos de arte, colunas especializadas, galerias, museus, etc”, que foram tornando esse processo de legitimação mais complexo e trazendo assim inúmeros modos de se validar.

Hoje em dia Juliana pode ser considerada uma artista legitimada dentro do sistema da arte, se olharmos pela ótica da validação por instituições e instâncias como críticos e galerias, por exemplo. Com uma carreira de mais de vinte anos, Juliana vive de arte, financeiramente falando, já teve exposições nacionais e internacionais, realizou residências artísticas, possui trabalhos em coleções públicas e privadas, e recebeu prêmios como o de artista nomeada para o Premio PIPA em 2018, Prêmio do Salão Arte Pará em 2014, Prêmio Funarte – Mulheres nas Artes Visuais em 2013, Prêmio Bolsa de pesquisa no Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco em 2004, entre outros.

Joana também levanta a questão da necessidade de ser reconhecida pelo meio, e afirma que, apesar de já estudar e produzir diversos trabalhos, passou a se considerar artista realmente

ao realizar sua primeira exposição individual e ao ter conseguido aparato técnico e de espaço para tirar seus projetos do papel, quando fez o intercâmbio em Belo Horizonte.

E incrivelmente a Casa do Cachorro Preto me chamou pra fazer uma exposição em 2015, então quando fui em 2014 pra BH eu já fui atinada pra isso. Vou produzir minha exposição aqui. Daí fiz muitos trabalhos. Fiz trabalhos com cerâmica, fiz trabalhos com performance, com ferro, aprendi a soldar, que é uma das coisas que eu adoro. Aprendi gravura, muitas coisas. Então quando eu voltei pra cá, que já foi direto pra minha exposição, eu trouxe uma mala gigante de trabalhos, então eu meio que voltei empoderada e me afirmando artista, porque até então eu não me sentia artista o suficiente. (Joana, 2019)

Nesta fala de Joana podemos ver como o reconhecimento pelos pares contribuiu para sua autoafirmação. Mas é importante frisar que este convite para realizar a sua primeira exposição individual aconteceu também por ela já conhecer há algum tempo o pessoal que criou A Casa do Cachorro Preto, tendo acompanhado inclusive todo o processo de criação do espaço, onde já vendia alguns trabalhos na lojinha da galeria.

Clarissa fala dessa teia complexa que permeia esse universo profissional da arte e que vai muito além da falsa ideia de que talento é igual a “sucesso” e de que o artista desenvolve sozinho a sua carreira:

É lugar comum dizer que o artista é um profissional solitário. No entanto, ainda que o ato criativo possa ser mais individual que coletivo, o exercício profissional da arte é uma atividade de natureza grupal, conjunta, e são inúmeras as formas de cooperação e atuação coletiva (DINIZ, 2008, p.39).

Com Cecília essa possibilidade de realizar uma exposição individual a partir de um convite feito por uma amiga que trabalhava com produção também foi o que fez com que ela, que até então tinha imensa dificuldade em se afirmar como artista, pudesse aceitar que de fato se considerava uma.

Uma amiga minha, que é produtora de Recife, tinha esse projeto sobre Hilda Hilst e ela me intimou, “olha, essa mulher aqui é uma mulher que você precisa estudar, e tenho esse projeto aqui”, que era tipo um festival com várias atrações, tudo relacionado a Hilda Hilst, e ela falou que precisava de uma artista pra fazer uma exposição depois de um período imersivo numa obra dela que escolhesse. Não sei o que é que deu em mim, mas eu topei, e olha que eu nunca tinha pintado, de fato, grande. Eu estava passando por uma fase de estudo que tinha muito a ver com corpo, mas muito mais na teoria, do que de fato desenhando ou criando alguma coisa. E aí o resultado dessa exposição foi quando eu realmente vi que eu não tinha mais para onde

correr, eu tinha que estar fazendo mesmo aquilo, e resultou em cinco telas de 1,20m de altura. Foi um dos meus primeiros trabalhos realmente pintados nesse tamanho, desenhados nesse tamanho, e todos eles têm a ver com corpo. [...] até de 2016, dessa exposição, até agora, eu não parei mais, eu fui encurralada e tive que assumir que eu era artista. (Cecília, 2019)

Lizandra realizou a sua primeira exposição na sua cidade, em Surubim, no interior do estado de Pernambuco, antes mesmo de entrar no curso de artes visuais, e também afirma a necessidade de legitimação por parte dos pares.

Eu fiz uma exposição em Surubim, com essa série A tristeza segundo Liz, e aí foi bem interessante porque eu já estava pensando em fazer artes visuais pra me formar em alguma coisa e trabalhar com aquilo que eu queria, mas ao mesmo tempo eu ficava meio que esperando um pouco que a galera validasse o meu trabalho. Eu pensava: eu estou fazendo isso, eu me considero artista, mas será que alguém que vai olhar meu trabalho vai me considerar uma artista? Até esse tempo era muito importante que alguém olhasse ou identificasse, ou classificasse de alguma forma. (Lizandra, 2019)

À frente da gestão da MauMau²³, Irma compreende ainda mais a fundo como esse sistema funciona, e também colocou em pauta essa questão das relações de poder que permeiam o mundo da arte, e que vão muito além apenas de aspectos estéticos ou relacionados a qualidade, e sim a toda uma política que envolve o meio. Ela conta como, mesmo tendo dentro do espaço da MauMau uma galeria de arte, eles ainda não conseguem vender muitos trabalhos, nem atrair muitas pessoas além dos ciclos de amizade de quem faz parte da equipe, e acabam surgindo como um espaço “alternativo”.

A gente é péssimo para vender arte, a gente gosta de experimentar, de criar, mas na hora de vender...A gente até já tentou vender várias obras maravilhosas. A última exposição de Joana Liberal estava aí tudo a venda, Mauricio Castro botou coisas à venda, mas a gente não tem essa relação com colecionadores, com gente com grana que frequente o espaço, e tem esse preconceito com a MauMau ser a galera underground alternativa [...] Eu acho que a gente acaba sendo underground, alternativo, não porque foi uma escolha da gente, mas é porque esse espaço não existe pra nós, artistas, não só mulheres, mas para diversos artistas que não

²³ “Espaço de convergência e experimentação artística, a Maumau está localizada na cidade do Recife, Pernambuco, Brasil. [...] Entre árvores frutíferas e uma pequena horta, encontra-se uma **galeria**, ateliês, residências, bar e uma ampla sala para aulas, ensaios e outras vivências. Seu quintal funciona, de segunda a sexta-feira, também como co-working. O espaço abriga eventos diversos e é disponível também para locações.” Disponível em: <https://maumaugaleria.com/maumau>. Acesso em 14/11/2019.

estão dentro de uma galeria de arte. Então você tem uma quantidade de artistas muito grande que são talentosos, que são massa, mas que não chegam a ter um curador, alguém que escreva sobre o trabalho, alguém que divulgue. Porque a gente sabe que um artista precisa de uma série de outras parcerias e de trabalhos que vão ajudar esse artista a vender a obra dele. Tem uma pintora maravilhosa e que está lá dentro da galeria e tem outra que é tão maravilhosa quanto e que não está. Então tem muito de sorte e das relações que você constrói assim. (Irma, 2020)

Essas relações de poder dentro do meio artístico, além de definir lugares e valorações, como falado acima, também acabam influenciando nas demandas estéticas, como pontua Clarissa:

Relações de interdependência são, a todo momento, cultivadas dentro do que chamamos sistemas de arte, gerando um complexo de interações responsável pela legitimação de artistas e obras, bem como pela manutenção ou transformação de características básicas do mundo da arte – de aspectos estéticos a políticos (DINIZ, 2008, p.39)

Bella fala de como sentiu a pressão das demandas estéticas, principalmente quando morava em Pernambuco, e aponta que acabou se afastando do “meio artístico” local justamente por não querer e não conseguir se dobrar a elas em suas produções e vivências, por não conseguir se enquadrar nessa figura de “artista”, afirmando que não busca este espaço de legitimação e de reconhecimento em que tem que se moldar e fazer todo um jogo político para participar.

O que mostro é aquilo que estou remoendo, que estou vivendo, que tenho como pegar e dizer alguma coisa sobre, também algo que imagino. Por isso que saí do mercado de Pernambuco, de Recife, porque não consigo funcionar daquele jeito, em que, por exemplo, para você fazer uma música que tenha sucesso ou uma dança que tenha sucesso, você tem que estar vendo o que é que vende, quais são as palavras que tem que se utilizar, qual discurso que vai ser favorável, vamos falar sobre Bolsonaro, vamos falar sobre peito livre... não consigo. [...]me afasto muito, não vejo televisão, não tenho televisão, não sigo ninguém, não sei da vida de ninguém, não sei o nome dos artistas, não sei de porra nenhuma, porque não é algo que diga que isso é realmente genuíno. É foda, são poucas pessoas assim na vida, no mundo hoje em dia. A maioria que diz que é artista... por que eu não gosto de ser artista, não me chame de artista, que não sou. Essa artista aí eu não sou. Eu sou eu, e sou o que ainda vai vir e cheia de coisa do que veio e do que já passou. (Bella, 2020)

O que ela aponta é que procura justamente questionar esse lugar de legitimação e mesmo o lugar que a arte deve ocupar na sociedade. Apesar de ter começado sua carreira profissional como a maioria das outras artistas, hoje afirma buscar não se inserir nesse mercado e fala como sente dificuldade em criar “objetos”, em valorar, em lidar com todo esse processo.

Comecei a minha trajetória como todas as outras pessoas, me formei, fiz pós-graduação em dança, fiz vários espetáculos nos palcos. Tem uma questão aí de produto, de entrar no mercado e para você entrar no mercado você tem que obedecer algumas regras, mas isso não bastou para mim. Então comecei a questionar o meu lugar de palco. O meu lugar de palco é onde eu piso, aqui, agora, nesse momento enquanto estou falando com você já é o palco, enquanto estou vivendo, enquanto estou falando, me movendo, já é o espetáculo, isso tudo foram questões que fui me fazendo diante da vida, que foi me questionando e fui indo para outros lugares, então é bem difícil para mim criar um produto. (Bella, 2020)

Ela conta como conseguiu, durante vários anos, se manter financeiramente trabalhando com dança para o Governo do estado de Pernambuco e para a Prefeitura da cidade do Recife. No entanto, em determinado momento passou a se questionar criticamente acerca de que lugar estava ocupando, com o que estava compactuando ao se manter neste emprego, bem como sobre a impossibilidade de falar sobre as temáticas que gostaria por estar submetida a essas instâncias de poder.

Quando comecei a me dar conta de onde vinha esse dinheiro, de como ia ser paga. Não me sentia bem de receber, não é o que acredito. E sabia também que por estar trabalhando para o governo e para prefeitura não podia dizer o que queria nas minhas redes sociais. Isso não paga a minha liberdade de dizer o que quero. (Bella, 2020)

Foucault já alertava para a importância de pensarmos a ética, a estética e a política como partes de uma rede complexa e indissociável, e o processo de libertação como uma passagem da heteronomia, - quando o sujeito segue regras e normas sociais pela dependência dos outros, entendidos como autoridades, e pela necessidade de reconhecimento -, para a autonomia, - onde passa a obedecer aos ditames da razão, independentemente dos ganhos ou perdas ligados ao social. Assim o indivíduo se tornaria independente e ético (CASTELO BRANCO, 2009, p. 150).

Diante disso, Bella teve de arcar com as consequências de ter tomado essa decisão de romper com esse contrato e expor suas opiniões nas redes.

Então fui muito boicotada no Recife, e não foi pouco não, fiquei sem receber. Na época que Naná²⁴ me chamou para dançar com ele e que a gente abriu o carnaval do Recife, o prefeito Geraldo Júlio abriu meu facebook para Naná e disse que não podia deixar eu dançar. Como é que pode um cara dizer que eu que sou artista não posso dançar com outro artista que é o homenageado da festa? Naná tirou do bolso dele para me pagar porque a prefeitura não me pagou e eu já tinha trabalhado para prefeitura o ano inteiro. (Bella, 2020)

No entanto, mesmo que ela, assim como algumas artistas falem que produzem independente do público e do mercado, o que Clarissa nos mostra é que questões relacionadas a audiência e ao consumo vão sempre estar presentes de alguma forma:

Assim como toda existência pressupõe uma razão de ser, toda produção de arte pressupõe uma audiência. Há aqueles (artistas, sobretudo) que negam que fazem arte pensando num público, e isso – como alguns fenômenos cuja existência não me parece possuir razão de ser – me soa plausível. Entretanto, no interior do sistema, não há por exemplo, mostra sem espectadores, e, mesmo que a quantidade de tais espectadores seja mínima, geralmente não há obra que não tenha sido vista – se ela por acaso não o foi ainda, é como se, para o sistema, não existisse. O olhar do outro, portanto, costuma ser complemento essencial para a realização de uma obra de arte (DINIZ, 2008, p.139).

Não à toa, por mais que Bella aponte que não deixa que as demandas de mercado influenciem na sua produção e na sua prática, por mais que afirme que procura não se dobrar e nem se inserir no mercado de arte, ela acaba participando de alguma forma dele, como quando apresenta obras em eventos do meio, por exemplo. Apesar de, como pontuou acima, expandir esse lugar para além disso, para as ruas, para sua vivência diária. E se pensarmos além do meio artístico, podemos ver que muitas vezes a criação surge mais por uma necessidade mesmo de produzir, independente do lugar que aquele trabalho vá ocupar, como ela disse:

Por exemplo, existiram épocas que produzi muita para mim, não mostrei para ninguém. Existiram épocas que produzi para o outro. Mas nunca deixei de produzir, nunca deixei de fazer as coisas porque é da minha natureza, é da minha essência viver de arte, é muito difícil essa questão de arte, dinheiro, produto, de mercado para mim. São coisas que existem, mas é bem difícil para mim misturar arte com dinheiro, arte com valor de mercado, ainda não

²⁴ Juvenal de Holanda Vasconcelos, conhecido como Naná Vasconcelos, músico e compositor é reconhecido internacionalmente como o maior percussionista do mundo. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=210&Itemid=1. Acesso em 01/11/2020.

consigo, por isso na maioria das vezes se tenho que cobrar alguma coisa, deixo para que a pessoa diga quanto e não eu. (Bella, 2020)

Ou seja, podemos ver que em alguns casos, ainda que possam sentir dificuldade em vender e ter a aceitação de seus trabalhos, elas continuam produzindo, mesmo que para isso tenham que buscar outras alternativas para ganhar dinheiro. Para que a obra possa “existir” no meio artístico ela precisa ser vista, mas não necessariamente será vendida. Irma também falou de como suas obras, tanto pela efemeridade e pelo caráter processual e experiencial, quanto pela dificuldade de dar valor, acabam não sendo vendíveis.

Joana conta que começou a aceitar encomendas e a trabalhar também com cinema, animação, direção de arte, enfim, com projetos que mesmo que não tenham sido pensados por ela, vão ter seu “dedo” de alguma forma e vão trazer algum dinheiro, diante da dificuldade de aceitação de suas obras em algumas instâncias:

Isso é uma coisa que minha mãe sempre fica me pentelhando: “Joana cadê o seu trabalho? Vamos fazer seu ateliê, cadê sua produção?” E eu tenho uma resistência muito grande porque para eu produzir eu dependo do outro comprar, ou pelo menos do outro acolher aquela obra. Chegaram para mim e disseram uma vez: “Joana, suas obras são muito agressivas”. E eu falei: “Nossa, agressivo é o que as mulheres passam, né? São as nossas vivências. Eu não estou falando nada mais do que o que a gente está vivendo.” (Joana, 2019)

Uma outra saída foi levar seu discurso para outros lugares que não os nomeadamente tido como artísticos. Além das redes sociais, que tem sido usadas como instrumento de divulgação de ideias e projetos por muitas das artistas com quem dialoguei, as ruas tem sido outro lugar buscado por algumas delas. Bella realiza muitos dos seus trabalhos nas ruas, sem marcação prévia ou definição, entre performances e danças. Joana passou a colocar seus trabalhos em camisetas, em paredes de residências, em jogos de cama, que vende através da sua conta no Instagram e em lugares como a MauMau.

Porque depois de um tempo eu percebi que eu não queria estar só dentro de uma galeria. Mas e aí, aonde eu vou estar? A rua é um lugar que eu gosto bastante. Tem coisas que não são tão vendíveis, até pelo próprio material, pelo suporte, como vídeo. Como você vai comercializar isso? Mas eu não deixo de fazer as minhas coisas por isso, e faço outras coisas também, como camisa. Camisa é uma coisa que eu gosto bastante, super política, porque você coloca na rua e as pessoas vão estar sempre interagindo, você tem um alcance muito maior, e aí de alguma forma sua obra vai estar na rua. (Joana, 2019)

Esse lugar que a arte acaba ocupando, dentro de galerias e instituições, é algo que acaba também limitando o alcance desses discursos. Uma recente pesquisa do Oi Futuro mostrou que 82% dos frequentadores de museus no Brasil são de classe A e B, ou seja, pessoas que pertencem a famílias que ganham em média mais de R\$ 10.000 por mês. Ainda assim, metade dos entrevistados afirmam ir uma vez por ano e a outra metade uma vez a cada dois anos, e não podem ser considerados assim como frequentadores habituais²⁵. E Joana aponta como isso é algo que a incomoda e que leva o seu trabalho a outros lugares:

Porque me incomoda bastante também o lugar da galeria de arte. Depois de trabalhar tanto tempo com museu eu percebi que as pessoas não visitam mais o museu. Uma das causas era a estrutura muito precária: às vezes, no museu que eu trabalhava, por exemplo, não tinha água, não tinha ar condicionado, não tinha material de limpeza, não tinha material educativo. Essa estrutura me incomodava bastante e eu percebi que não era só por causa dessa estrutura que as pessoas não entravam. Era também devido a uma restrição de classe social, da arte não chegar no cotidiano e na vida da maioria das pessoas. (Joana, 2019)

Um outro embate comum se refere ao fato das artistas não quererem se enquadrar numa linguagem e nem numa temática, como tantas vezes foi imposto às mulheres no decorrer da história.

Eu não tenho um trabalho também específico no sentido de afirmar “eu sou pintora, sou desenhista”. Eu trabalho com coisas muito diferentes e que são dispersas. Eu acho que as pessoas também têm dificuldade: “Há, Irma trabalha com o que? ”. Eu trabalho com várias coisas, com a MauMau, com performance, agora estou me envolvendo com cerâmica, com argila, por causa de Cris. Estou super apaixonada por argila. Eu transito nesse meio artístico e vou mudando também a minha linguagem, a minha expressão artística. Eu posso usar a serigrafia, posso usar a gravura, mas eu não sou uma gravurista, uma serigrafista. Eu gosto muito de escrever também, então a minha arte, dependendo do que estou trabalhando, vai por um caminho muito diverso. (Irma, 2020)

Além de ser mulher, ser de uma geração diferente das outras artistas com quem dialoguei, e ainda por cima trabalhar com cerâmica, prioritariamente, fez com que Chris

²⁵ “Frequência em museus é de 82% das classes A e B”, Diário do Comércio. Disponível em: <https://diariodocomercio.com.br/dc-mais/frequencia-em-museus-e-de-82-das-classes-a-e-b>. Acesso em 01/11/2020.

acabasse se sentindo num limbo durante muitos anos. Assim passou tanto a explorar outras linguagens como a tentar disseminar a ideia de que a argila é um material artisticamente potente como qualquer outro.

A discriminação era muito essa, além de mulher, uma idade avançada para o contexto. Foi muito difícil. O mote era a imersão nos anos 2000, o mote era os jovens. Eu tinha tudo para estar trabalhando também junto, mas a idade não permitia e os lugares começaram a me cortar, não só pela idade, pela escolha de ser cerâmica, porque também é outro problema. Tanto é que o meu trabalho aqui, em Pernambuco, foi trazer os artistas para experimentar a matéria e fazer com que ela seja também um resultado plástico, porque até então a cerâmica era uma arte menor. Então desde os anos 90, eu já estava fazendo as pessoas experimentarem e levarem a argila para outros lugares. [...]O que me fez começar a ser mais respeitada mesmo foi de “Tempo de carne e osso”, do vídeo, onde eu realmente mergulhei numa situação, e eu mudei muito. É uma trajetória grande, mas ainda tem muitos obstáculos. Mas não me canso, estou lá, estou fazendo. (Christina, 2020)

Esta relação da cerâmica como uma arte menor, geralmente ligada a ideia de artesanato ou mesmo de prenda doméstica, foi outro embate que Christina teve que enfrentar, como falou acima. Pedrosa (1995, p. 321) fala da ideia de “artista famoso” como um dos maiores fetiches da sociedade burguesa, e da arte culta como parte do aparelho ideológico burguês. E afirma que juízos como “o criador” e “o artista” são valores da sociedade burguesa que estão diretamente vinculados à ideia de “êxito e de triunfo do indivíduo”, ao que complementa: “O artista” só existe como produtor de arte erudita; quem faz arte popular não é artista, dificilmente um criador, apenas um artesão”. Essa ideia, apesar de estar sendo questionada ultimamente, ainda persiste e acarreta, além de posições sociais distintas, um ciclo de consumo injusto e desfavorável ao artesão, se comparado ao “artista”:

O próximo passo disso foi sair dos objetos de decoração para escultura, pra voltar a ter um trabalho de artista reconhecida como artista, não ceramista, porque agora eu já tinha virado só uma ceramista: Christina Machado é ceramista, pronto. (Christina, 2020)

Mas é importante pontuar que o incomodo de Chris não foi pelo fato de concordar com esse pensamento burguês que hierarquiza arte “popular” e “erudita”, ou com a desvalorização da cerâmica. Pelo contrário, ela até hoje luta para que as pessoas vejam o potencial que a argila traz enquanto linguagem. O que ela questionava era o fato de ser colocada numa “caixinha”,

como se fosse apenas ceramista, quase como uma técnica e não como uma artista que poderia, inclusive, trabalhar com diversas outras linguagens.

Eu já tava começando realmente a ficar mais com autonomia do meu lugar de artista. Porque eu acho que a cerâmica é uma das paletas da arte, né? Assim você pode ser escultor, pintor, performer, pode ser tanta coisa. Agora eu to trabalhando com cinema. Eu tenho que ser taxada de uma coisa só? Não, né? (Christina, 2020)

Podemos ver como essa dimensão do gênero, que pesou concretamente sobre as artistas no passado, como Simioni (2011) apontou, “traduzindo-se em estilos, modalidades e práticas que lhes eram então "destinadas", tais como as artes decorativas, aplicadas – em uma expressão, as artes vistas como "domésticas", ainda hoje persiste de alguma forma. No entanto, ela fala também que justamente por essas determinações não serem nem absolutas e nem intransponíveis, diversas artistas no decorrer da história foram rompendo com essas questões e

destacaram-se pela forma com que subverteram tal legado, logrando construir carreiras bem sucedidas em campos até então ora compreendidos como masculinos, ora subvalorizados por serem femininos. Suas atuações foram fundamentais na promoção da própria reavaliação da importância de tais modalidades, conferindo-lhes um novo lugar na história da arte (SIMIONI, 2011).

Lizandra também sentiu certa resistência inicialmente em ver o bordado e o barro como linguagens artísticas. Como cresceu vendo sua mãe, avó e tias bordando, e junto com elas já bordou fronhas, lençóis, via aquilo como mais uma atividade doméstica. Assim como o barro, presente nos artesanatos que cresceu vendo no interior do estado. Até que, ao chegar na universidade, se deparou com outras artistas que trabalhavam com argila e com o bordado e o crochê, e foi se permitindo trazer para sua prática, apesar de também não querer, assim como as demais, se prender a apenas uma linguagem.

Fui conhecendo outras artistas, como Rosana Paulino, por exemplo, e eu resgatei isso. Comecei a pensar na minha história, vi que isso tinha muito a ver. E quando eu comecei a criar a série Autorretrato vi também que tinha essa história do bordado. Como eu ia falar de histórias de pessoas da minha família, especialmente mulheres, eu vi que essa coisa do bordado estava muito entrelaçada. E aí eu comecei a dar mais foco nisso, a inserir o bordado dentro da experiência. Eu não trabalho com um material específico a ponto de dizer: há, eu só trabalho com pintura, eu só trabalho com argila, bordado. Eu acho que tudo vai se misturando. Se eu tenho interesse por alguma coisa, alguma curiosidade, eu vou lá e experimento. Se aquilo

funcionar, se eu achar que ficou massa, eu vou colocando isso dentro das minhas práticas. (Lizandra, 2019)

Inúmeras mulheres artistas, no decorrer da história, foram ressignificando esse lugar das artes tidas como menores, como ligadas ao ambiente doméstico, “práticas até então negligenciadas, porque feminilizadas”, como pontuou Simioni:

A maneira com que as artistas lograram revolucionar os estereótipos de gênero que rondavam tanto as tradições artesanais quanto elementos da cultura material atrelados a uma feminilidade desvalorizada, é um mote precioso. Lembremos aí da transformação que Sonia Delaunay imprimiu às artes têxteis, antes vistas como "naturalmente" domésticas, artesanais e femininas, ou seja, inferiores, e que, depois de sua aplicação particular do orfismo às estamparias, tapetes e à moda, tornaram-se emblemáticas de um modo de ser moderno (2011).

E ainda hoje vemos essa luta pela ressignificação do que era considerado inferior, e por espaços onde antes não podiam estar. Durante o intercambio em Belo Horizonte, onde pode cursar mais disciplinas de atelier, Joana já apresenta uma situação oposta às vividas por Lisandra e Cris, por exemplo. Ela conta como foi a todo momento questionada quando optava por trabalhar com materiais mais “pesados”, como o ferro, que ela diz gostar muito, por serem consideradas como linguagens mais masculinas, que, mesmo fazendo parte de uma obra criada por uma mulher, geralmente são executados por homens.

Alguns materiais que eu trabalho como ferro, como escultura, instalação, já são bem determinados como ambientes masculinos e eu, por estar inseridas nesses ambientes, por gostar e também ser quase uma afronta, dizia: há, vou entrar nesse lugar também, sabe? Quando eu trabalho com ferro as pessoas duvidam muito de mim. E falam: Há, você fez isso, mas você é capaz de fazer aquilo? E eu digo: eu sou sim. (Joana, 2019)

Cecília, que vem do lambe-lambe, do grafite, linguagens ainda muito relacionadas como atividades masculinas, também sentiu a discriminação de gênero no meio e teve que enfrentar a insegurança pessoal e do ambiente para seguir.

Primeiro, só pra começar, desmistificar a ideia que vários caras têm de que você não faz trampo de mina. Isso é bizarro de se escutar. Então eu vejo que uma das formas de combate que eu tenho através do que eu faço é estar tentando o máximo possível estar melhor nas minhas técnicas, estar melhor nas minhas dimensões pra justamente não dar abertura pra ter o meu trabalho sendo colocado pra baixo ou pessoas, homens, que não gostariam de estar pintando

do meu lado porque não consideram um trabalho de menina. Vai saber o que é esse trabalho de menina...(Cecília, 2019)

Apesar de ainda não haver pesquisas com números neste sentido, hoje em dia podemos ver que houve um aumento no número de mulheres que passaram a ocupar as ruas, seja através das performances, do lambe-lambe, ou mesmo da grafiteagem. Esse aumento pode ser percebido tanto pelas notícias, que já relatam projetos envolvendo mulheres, quantos pelas falas de grafiteiras em entrevistas, pelas redes sociais. Morena (2009) fala da mulher grafiteira como duplamente transgressora, tanto pelo ato de grafitar, que, por si só, já “toma de assalto e intervém nos espaços públicos”, como porque a faz “transitar por ambientes naturalizados como pertença do masculino”. Ela aponta como a execução desta atividade requer tempo, exposição no ambiente e esforço físico, já que vários deles são feitos em locais de difícil acesso e com risco.

Os desenhos são feitos em locais perigosos e não autorizados e corre-se o risco de confronto com a polícia. Mesmo com essa aparente impossibilidade da participação feminina, através da dicotomia construída socialmente em relação às atividades masculinas e femininas, as mulheres vêm disputando esse espaço (MORENA, 2009).

Neste momento do seu trajeto, mesmo procurando se desvincular desses papéis identitários relacionados ao gênero, Cecília compreende como ainda assim eles vão estar presentes de alguma forma. E mesmo em outros momentos de nossa conversa afirmou que experiências suas enquanto mulher fazem parte do seu trabalho. Esta é uma inquietação constante na fala de algumas artistas. Por um lado, não querem ser colocadas a lugares pré-definidos nem entrar nesses assuntos diretamente, por outro entendem que de alguma forma ainda vivemos nesse embate.

Eu tenho tentado me desvincular de qualquer coisa que dependa de aceitação ou de aprovação pra chegar e fazer o que eu faço, isso inclui também a minha própria questão de gênero, então, o que eu quero dizer é que, hoje, eu não tô nem aí mais, de onde eu sou, quem que eu sou pra conseguir entrar e conseguir chegar em algum lugar, então eu não vejo mais como algo que me afeta, ser mulher e trabalhar com arte, pelo contrário, eu tô tentando o máximo possível mudar esse ponto de vista. Lógico, a gente nunca vai parar de reclamar em relação a essa posição de caça, que é principalmente a nossa posição em todos os ambientes, mas eu tô tentando e eu tento o máximo possível mudar o meu ponto de vista e esse ponto de vista que existe de coisas do tipo “ah, porque ser mulher vai dificultar”, claro que vai, a gente nasce, a gente vive uma história de vida sendo colocada pra menos por sermos mulheres, mas, hoje,

isso não é algo que me afeta. (Cecília, 2019)

Laura, que trabalha, assim como Chris e Lizandra, com materiais tidos como “domésticos”, como o crochê, ressignificando o uso deles, acredita que aos poucos tem havido mudanças neste sentido, com mais espaços se abrindo, principalmente com a chegada de mulheres em mais instituições e que isso é parte de um processo ainda necessário:

Acho que estamos tendo mais espaço, acho que temos outras mulheres em situações de direção de museu e outras coisas, que estão com esse olhar de puxar as mulheres para um novo espaço. O Mamam²⁶ está muito com a pegada de puxar mulheres para exposições. Chris, por exemplo, ganhou um projeto só para trabalhar com mulheres artistas. Nós estamos conseguindo. Além de quem está produzindo, quem está sendo financiado e quem está financiando, estão pensando muito nesse lugar da mulher como artista. (Laura, 2020)

Até aqui pudemos ver diversas nuances nesse complexo processo de legitimação e na busca por espaços. A fala de Marcelo Coutinho, numa das entrevistas concedidas a Clarissa durante sua pesquisa, traz justamente alguns dos componentes presentes nesse sistema:

O que legitima alguém ou alguma coisa em qualquer parte do mundo é o movimento sistêmico de um agrupamento social. Este agrupamento social é constituído de inúmeros componentes e de múltiplos agenciamentos entre estes componentes. Há uma área imensa de imprevisibilidade. Não é apenas qualidade do trabalho, não é apenas um mero jogo de articulação política, não é apenas aprender as regras do jogo, não é apenas dançar conforme a música, não é apenas ser honesto ou desonesto, não é apenas ter amigos influentes, não é apenas se isolar do mundo e esperar a revelação, não é apenas ser consistente no que se propõe a fazer, não é apenas ser ingênuo, não é apenas trabalhar nos temas e nas linguagens do momento, não é apenas levar às últimas consequências uma poética. É tudo isso junto aliado ao acaso, ao descontrole, ao devir (COUTINHO, 2006, in DINIZ, 2008, p. 13).

Ao que eu acrescentaria, aliado também a todo um contexto que faz parte da vida de cada artista. No caso de algumas delas, por exemplo, o fato de serem mães, como em Laura, Christina, Bete e Irma, trouxe uma carga ainda maior, por possibilitar menos tempo de dedicação à profissão, apesar de também trazer outras potencialidades para os trabalhos. Assim como pudemos ver alguns desses componentes a que Marcelo se referiu sendo levantados nas falas delas. Juliana, que demonstrou se sentir reconhecida ao realizar sua primeira exposição individual num espaço institucional; Joana que falou de como ser amiga dos donos de um

²⁶ Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, localizado em Recife/PE.

espaço expositivo também facilitou a realização de sua primeira exposição individual; Laura e Christina falando do quanto a técnica que utilizam, por serem consideradas mais artesanais, foram em alguns momentos tidas como algo menor; Lizandra e Cecília, que passaram a ter maior alcance em locais mais específicos, como suas cidades, bairros ou grupos. Diniz fala, inclusive, de como precisamos também olhar para essas produções, pensando outros parâmetros de legitimidade, que muitas vezes estão fora do que entendemos como “grande história da arte”.

Mais adiante, é sempre relevante termos consciência de que a história da arte não deve ser nosso único parâmetro de análise da legitimidade dos artistas. Haverá sempre aqueles que serão altamente legitimados em seus bairros, cidades, estados, países ou mesmo continentes, e, no entanto, não serão citados na “grande história da arte”. Esses artistas, todavia, contribuem imensamente para o desenvolvimento das artes em seus sistemas específicos – provavelmente mais do que o fazem os livros e historiadores que elencam importâncias mundiais da arte -, ao vivenciar a contribuir com a discussão de questões específicas (e importantes) ao sistema do qual fazem parte e que não necessariamente são abordadas em outros ambientes. (DINIZ, 2008, p.157)

Ou seja, acredito que o que está em pauta aqui não é uma questão de localizar se há ou não uma inserção no “meio artístico”, mas sim de ter visto as possibilidades de produção, de difusão e os caminhos que essas mulheres encontram para continuarem produzindo e ampliando o alcance de seus trabalhos, assim como ter mostrado os elementos constitutivos desta busca.

2.2.3 Arte em Recife/Pernambuco: identificação, inspiração e sustento

O contexto do tempo e espaço no qual as artistas vivem e produzem influencia diretamente suas obras e seus modos de vida. Ao conversar sobre como se sentem enquanto artistas e mulheres em Pernambuco, bem como a forma como lutam para se manter financeiramente, características e sensações diferentes foram apontadas. Entre elas, as problemáticas sociais e políticas do país e do Estado, as discrepâncias de gênero no meio artístico pernambucano, as diversas formas de sobreviver de arte, assim como a importância da potência cultural nos seus modos de ser e nas suas produções.

Bourriaud afirmar que o artista tem que pensar sua própria atualidade, o que funciona naquele momento, a partir do que está acontecendo e da forma como isso lhe atinge:

se a arte depende tanto das circunstâncias sociais como do campo autônomo da arte, é possível julgar o comportamento de cada artista em relação a essas circunstâncias, pois cada situação histórica apresenta um campo de possibilidades que só acontece uma única vez, induzindo atitudes mais ou

menos pertinentes e acertadas em relação às linhas de força da época (BOURRIAUD, 2011, p.27).

A dificuldade de sobreviver em Pernambuco foi uma das questões levantadas por grande parte das artistas. Infelizmente pudemos acompanhar, não só no estado, mas no Brasil como um todo, principalmente depois do golpe de estado que retirou a então presidenta Dilma Roussef do cargo, e da eleição do presidente Jair Bolsonaro, um verdadeiro ataque ao sistema educacional²⁷, bem como à área da cultura²⁸, do meio ambiente, dos direitos humanos e dos trabalhadores. Com um presidente que ataca, através de falas e da cassação de direitos, não só mulheres, mas diversos direitos humanos, defendendo valores fascistas, racistas e classicistas, as lutas são diárias.

E assim surge essa relação dúbia com o lugar, diante do momento que vivemos atualmente no país, onde, ao mesmo tempo em que vemos os direitos sendo minados e os problemas sociais aumentando, causando revolta e desânimo, vemos também a importância de continuar lutando e falando sobre isso. Irma fala de como é duro conviver com essa realidade e de como isso afeta diretamente sua produção.

Ser pernambucana é crescer com a miséria e com essa desigualdade social escancarada. Falar disso já me dá vontade de chorar. Você vai ver uma galera na calçada, pobre, fodida, cheio de filho, você não tem como passar ali e não ver. A gente está vendo que desde que Bolsonaro está aí e tiraram o PT, a miséria está muito pior. Se você passar à noite ali na rua do Imperador é gente na rua, na calçada inteira. Está rolando muito mais roubos nas casas, a gente está voltando para década de 90. Essa insegurança está voltando com tudo e aí tem o trabalho da arte, que a arte ela é política, então para mim meu trabalho não é só feminista, é político acima

²⁷ O Governo de Jair Bolsonaro propôs em agosto deste ano cortar 18,2% da pasta de Educação, o que representa mais de 4 bilhões de reais a menos, na proposta do Ministério da Economia para Lei Orçamentária Anual. Para as universidades e institutos federais, a redução em valores reais chegam a 1,4 bilhão de reais, em um orçamento que já vinha congelado há três anos. “Existe, ainda, a situação do PNAES (Programa Nacional de Assistência Estudantil), que corre o risco de ter 185 milhões de reais a menos, o que representa menos bolsas, menos alimentação, moradias e materiais para os estudantes de baixa renda.” Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/o-desmonte-da-Educacao-proposto-pelo-governo-Bolsonaro/>. Acesso em agosto de 2020.

²⁸ Logo em 1º de janeiro de 2019 o governo extinguiu o Ministério da Cultura, transformando-o em Secretaria Especial dentro do Ministério da Cidadania, e Recentemente, a Secretaria foi transferida para a estrutura do Ministério do Turismo. Isso representa um retrocesso, pois implica na redução de sua relevância na pauta de políticas públicas; a perda de capacidade administrativa; o esfacelamento de históricos, memória e avanços institucionais; bem como maior fragilidade orçamentária. Jair Bolsonaro colocou em prática a revisão das políticas de patrocínio de empresas estatais à cultura, diminuindo assim consideravelmente os apoios dados por entidades como a Caixa, os Correios, o Banco do Brasil, entre diversas outras ações que contribuem para o desmanche da cultura no país. Disponível em: <http://institutedea.com/artigo/um-balanco-do-primeiro-ano-e-meio-do-governo-bolsonaro-na-cultura/>. Acesso em setembro de 2020.

de tudo, porque não tem outra forma de criar arte, do meu ponto de vista. O que me move são questões humanas e é o que acho que move qualquer artista. A gente trabalha com o sensível, então, por mais que isso não seja consciente em alguns artistas, isso está presente. (Irma)

Apesar de toda essa dificuldade, a pulsação cultural, a potência e a capacidade de permanecer criando e lutando pela arte mesmo em meio a esse caos, surge como uma força para que elas permaneçam em Pernambuco e produzindo. Chris, mesmo sendo natural de Belém, no Pará, é radicada em Recife, e fala de como se sente conectada com o estado em diversos sentidos, seja pela arte, pela força da ancestralidade e dos povos originários, pelo contato com a natureza.

Pernambucana...Quando você fala isso já sinto nas entranhas. Eu gosto do cheiro do Rio Capibaribe, já é uma coisa muito familiar pra mim. Nós vemos muita coisa que está acontecendo hoje em dia, onde não só Pernambuco como o mundo está se fudendo, as coisas estão muito ruins para todo mundo e para tudo. Mas parando aqui em Pernambuco, essa familiaridade com essa cidade, com esse lugar aqui, por mais que a gente viva pisando nas coisas erradas, nos esgotos, existe uma coisa maior por trás, que é a esfera, o clima, que é o que eu sinto por esse lugar, do qual eu não penso em sair nem tão cedo. Não penso em sair daqui, embora eu já tenha visto coisa melhor. [...] Mas é um lugar mais natureza. Atualmente eu tenho me aproximado muito mais da natureza, dos ancestrais, das divindades indígenas e isso está me fazendo muito bem, tanto para o meu trabalho, quanto para coisas que não fluem bem para mim. Isso está me deixando com mais liberdade de criação e com mais energia, de força, para lutar como mulher. (Christina, 2020)

Mas, apesar de vermos essa coragem em continuar produzindo apesar de tudo, Irma afirma que sente falta de união dos artistas enquanto classe, lutando por direitos e políticas públicas, lutando por espaços.

Tem essa relação também de amor e ódio por Pernambuco, como a galera fala, mas aqui a gente tem uma efervescência cultural que é muito forte sabe? E aí me questiono muito “porque eu não consigo sair daqui? Que maldição é essa?” A gente tem uma produção de arte que acho impressionante, que não sei se tem em outro lugar e talvez por isso permaneça aqui. [...] Eu fico nessa crise de ter os meus conflitos com a cidade em relação a trabalho também, acho que a classe artística é muito desorganizada aqui, não sei se em outros lugares do mundo, mas acho que em relação ao Brasil, não é só aqui, e sinto muito essa necessidade da gente estar mais organizado politicamente. (Irma, 2020)

Já Juliana aponta como sente, ainda, em Pernambuco, uma cultura patriarcal forte, mesmo no meio artístico. Apesar de já conseguir espaço em diversos projetos e editais, e de estar desenvolvendo sua carreira e ocupando lugares no sistema de arte do país, não nega que há uma discrepância, e questiona, inclusive, o conteúdo de obras de artistas consagrados no estado.

Eu tô numa sociedade patriarcal, principalmente em Pernambuco, que é muito machista. Se você for olhar a produção pernambucana, os artistas que se destacaram são todos homens, você vê o Francisco Brennand e até a própria maneira que ele retrata a mulher na obra dele, é de um machismo assustador. E é óbvio que, na sociedade pernambucana, ser artista e mulher não é nada fácil, são muitos preconceitos e a gente vai vencendo, porque os tempos também vão mudando e a gente vai conseguindo nossos espaços, mas é perceptível, tá ali, sempre velada. Sempre o primeiro artista a ser selecionado era homem, aí você vê na história da arte pernambucana, as mulheres, praticamente, estão aparecendo agora, então é uma coisa mais arcaica, nesse sentido. E os próprios grandes artistas, que tão na geração mais velha, o próprio Cícero Dias também, que colocava a mulher como aquela coisa idealizada ou quando não, é agressiva, como Brennand, que é uma questão já agressivo, no sentido de subjugar o outro. (Juliana, 2019)

Ao perguntar as artistas se já sentiram dificuldades em ocupar espaços no meio artístico pernambucano e brasileiro por serem mulheres, as respostas foram as mais variadas, mas de alguma forma, todas responderam que em algum momento sim. Apesar de identificar essa discrepância de gênero, Flávia levanta um ponto que também é fundamental de ser falado, que é sobre o racismo. Ela compreende que enquanto mulher encontra dificuldades no meio artístico que os homens não encontram, por outro lado, sabe que por ser branca ainda tem mais espaço do que mulheres negras.

O primeiro ponto a falar é ser uma mulher branca. Isso já é uma maneira de acessar uma série de lugares da arte ou do que estou chamando de arte, que é o espaço da branquitude. Então dentro desse espaço da branquitude eu tenho essa via de acesso bastante rápida e fácil porque sou uma mulher branca. Ao mesmo tempo essa mesma arte é uma arte do patriarcado hegemônico, o que também me desabilita em uma série de momentos. Olhando meu passado vejo que tem algumas relações de poder implicadas e de opressão pelo fato de ser mulher. Primeiro, sempre tem algum homem no poder com o qual você vai ter que negociar, o que faz parte, pelo menos no meu caso, porque apesar de ser privilegiada eu não tenho nenhum

sobrenome, não conheço ninguém no poder, então eu tive várias tensões frente às instituições. (Flávia, 2020)

Vinda de São Paulo, ela também consegue identificar em Recife uma forte resistência, tanto nas suas redes quanto nas instituições, aos trabalhos feitos por mulheres, identificando o machismo presente no meio artístico. Ela fala de como já recebeu várias represálias sempre que tentou não se deixar subjugar por essas relações de poder, e de como já acompanhou trabalhos seus sendo disseminados sem nenhum crédito da sua autoria.

Uma série de sanções às vezes acontecem por essa “condição feminina” e fora as micropolíticas cotidianas, essas relações para mim são as piores, relações interpessoais desse sistema da arte. Para mim, isso aqui em Recife em particular é bastante evidente de como existe uma sujeição das mulheres. [...] por exemplo, meu trabalho na universidade não tem nada, nunca sou chamada para nada, nunca sou creditada, isso é uma construção histórica que se repete de não se dar crédito para mulheres. Estamos sempre no plano B, na margem, no borde, na fronteira. [...] As exposições que eu participo que não são só de mulheres, 10% das artistas são mulheres, ou nas relações de curadoria a maioria são sempre homens, quando não vem com a nota de rodapé “vaga para mulheres”. É uma questão política do macro, da conjuntura, mas acho que nessas relações dessas micropolíticas é onde eu sofro mais. (Flávia, 2020)

E mesmo hoje em dia, com todas essas discussões bem mais presentes, ainda vemos aqui certos estereótipos comuns na história da arte se repetirem, como o da “mulher de artista”, que dificilmente tem visibilidade pelo seu trabalho, e sim por ser a esposa ou namorada de alguma artista já conhecido: “muitas artistas mulheres, tais como Mercedes Bravo (esposa de Alejandro Otero) ou Lola Álvarez Bravo (esposa de Manuel Álvarez Bravo), foram colocadas em uma posição de invisibilidade pelo simples fato de serem casadas com artistas reconhecidos” (FAJARDO-HILL, 2018, p.21).

Quando eu namorava com o Fernando eu não era ninguém, eu era a namorada de Fernando²⁹. Eu passei a ser alguém quando eu deixei de ser a namorada dele. Tudo bem que eu também era bem mais nova e ele já tinha toda uma carreira que eu não tinha, mas ainda assim eu passei por diversas situações estando com ele e que eu achei bem machistas. (Irma, 2020)

Bella acabou saindo de Pernambuco justamente por não conseguir lidar com questões como essa, e não demonstra interesse em regressar, principalmente por conta das experiências

²⁹ Se refere a Fernando Peres, artista plástico, carioca, residente em Recife.

que viveu tanto no meio artístico quanto político, e também pela situação política em que o país se encontra hoje. Vivendo hoje em Portugal, ela reconhece que há uma presença muito forte da cultura de Pernambuco no seu modo de ser, de falar, de agir, e conseqüentemente nas suas produções:

Eu sou muito orgulhosa de ter nascido em Pernambuco, acho Pernambuco incrível, porque sou eu, a forma como eu falo, meu sotaque, algumas raízes na minha forma de me movimentar que vem daquela dança, daquele lugar. Lá abri minha companhia de dança, trabalhei muito com dança, espetáculos, com coreografias, essas coisas e depois larguei tudo isso, vivi muitas coisas difíceis de serem vividas, então passei um tempo reclusa e agora moro em Portugal. Tenho meu coletivo de arte, que chama Palavra Voa, acredito no coletivo, acredito nessa troca de pessoas que querem simplesmente se expressar independente de que vertente da arte elas escolham. (Bella, 2020)

Essa potência artística que existe em Pernambuco, levantada também por Irma, se mantém viva não devido ao incentivo do governo, mas apesar da falta dele. E assim surge a dificuldade de resistir num lugar onde os artistas têm que estar muitas vezes em subempregos para se manterem financeiramente e conseguirem seguir produzindo.

Acho Pernambuco muito potente artisticamente e agora nos meus 40 anos já consigo olhar para trás e ver que tem uma geração toda que não conheço e que está produzindo um monte de coisas, na poesia, na música, nas artes visuais, e isso para mim, até me arrepio, porque isso é muito enriquecedor. E é isso da gente estar fudido aqui, a galera tem que se lascar com outros trabalhos que não sejam de arte, mas continuam produzindo. (Irma, 2020)

Apesar de vir de uma família de classe média alta do interior do estado, onde seus pais tinham uma usina, Bete afirma sentir muita dificuldade de conviver com esse modo de vida pautado em valores burgueses que ela identifica em Recife, junto com uma falta de valorização das artes:

Então, é a mentalidade daqui. As pessoas de classe média alta compram pôsteres, compram qualquer coisa pra enfeitar parede, ou compram grifes e carros. Os shoppings estão cheios, no Natal é insuportável, você vai pra o shopping e vê pessoas vestidas como se fossem pra um casamento. Tem essa coisa burguesa em Recife, essa coisa entranhada que vem das usinas de onde eu vim. Vê que contradição, eu nem gosto muito de dizer de onde eu vim, mas eu afirmo porque é minha realidade, mas eu sempre tive consciência dela a partir da arte. Não foi fácil,

mas eu entrei nesse mundo da pintura sem saber, e, de repente, aquilo foi uma boa bomba que transformou minha vida desde a mais tenra idade. (Bete, 2019)

Essa desvalorização da arte ainda é um ponto muito característico no estado por parte do poder público, e infelizmente ainda não vemos um investimento real na cultura, que é uma área extremamente importante para a construção de uma sociedade mais aberta e consciente, que leva a reflexões sobre a construção das subjetividades, bem como contribui para o próprio desenvolvimento econômico do país. Recentemente tivemos um caso emblemático desse descaso com o setor, quando o maior museu do país, o Museu Nacional, sofreu um incêndio, ficando completamente destruído, em 2018, mostrando a situação de completo abandono em que ele se encontrava, diante de uma redução significativa dos repasses do governo federal a esta instituição. Em Pernambuco também pudemos acompanhar o encerramento de alguns espaços culturais, por falta de apoio, dentre os poucos que já existiam, como o Mamam no Pátio, O Centro Cultural dos Correios e o Santander Cultural, por exemplo.

Cecília diz sentir essa desvalorização com a produção artística ainda mais fortemente no estado de Pernambuco. E, infelizmente, é comum vermos artistas pernambucanos indo morar em lugares como o Rio de Janeiro e São Paulo, como Rodrigo Braga, Gilvan Barreto e mesmo Juliana Notari, para conseguir desenvolver suas carreiras.

É uma batalha diária, ser mulher pernambucana e aqui, vivendo nesse estado. Não sei, posso estar errada, mas toda vez que eu dou um pulinho pra fora do estado, fora da cidade, eu vejo um outro tipo de reconhecimento. Por exemplo, pessoas que se interessam muito mais em valorizar o meu trabalho, e não digo a valorização do tipo “ai, massa, tô curtindo o teu trampo”, é uma valorização de fazer questão que você compareça, fazer com que você compareça lhe dando o suporte que você precisa pra continuar fazendo arte. Como é que eu vou ser artista e continuar fazendo arte como minha primeira opção, que é a minha vontade? Porque assim, é normal perguntarem “o que é que você faz além da arte?” E eu não quero fazer nada além da arte, eu quero viver disso (Cecília, 2019)

Esse descrédito da profissão de artista de uma forma geral ainda é bem comum, fruto, em grande parte, dessa cultura, como descrito anteriormente, que não valoriza a produção artística num âmbito político, econômico e conseqüentemente social. Seja entre músicos, bailarinos, artistas visuais, pessoas da área do cinema, existe uma grande ideia de que de fato esse tipo de atividade não é uma profissão, da qual a pessoa tira seu sustento, e sim um hobby. A ideia de que assim o artista provavelmente vai ter dificuldade de se manter financeiramente

acaba sendo uma dedução comum. Joana conta como os pais, apesar de apoiarem sua escolha, já apontavam para essa questão:

E eles sempre falaram que eu tinha que trabalhar mais então, eles não falavam: há, minha filha, então você vai ser pobre. Porque a nossa criação desde pequena foi: “vai trabalhar com o que você gosta que você vai ser feliz”. Minha mãe também é autônoma. Ela trabalha com o que ela gosta, não é tão bem remunerada, mas ela gosta disso, e acaba sendo meio workaholic porque ela gosta tanto do que ela faz que ela trabalha todo dia nisso. (Joana, 2019)

A mãe de Chris também demonstrava esse receio com a profissão, mas acabou por apoiá-la, ainda que baseada na ideia extremamente comum ainda hoje, apesar de totalmente machista, de que o marido poderia sustentá-la, caso ela não conseguisse se manter financeiramente:

Minha mãe tinha me dado um forno elétrico de presente, e ela sempre estava me incentivando muito para as coisas, mas tinha medo, dizia que eu não ia ganhar dinheiro, que não ia me sustentar, mas ela estava muito tranquila por que eu tinha um namorado da vida toda, e ele que era minha garantia pra ela. (Christina, 2020)

Hoje, com uma carreira de mais de 40 anos, Chris continua se mantendo através da arte. Já produziu de maneira avassaladora, sozinha ou em coletivos, já expôs em espaços formais e informais, em espaços públicos, já ganhou prêmios em editais, e ainda mantém, desde 1997 o diálogo com a educação, realizando oficinas, workshops, vivências e cursos para diversos públicos, tendo a argila como mote, mas expandindo sua prática para outras formas de expressão, como performance, instalações, cinema, entre outros.

Entretanto, Cecília, que ainda está no início do seu percurso enquanto artista, conta da luta que é para ter uma carreira independente e de como ainda prefere aceitar trabalhar em troca de material ou mesmo só de ajuda de custo do que não estar trabalhando.

O dinheiro desse último ano que eu tô trabalhando tá vindo, principalmente, da minha força de vontade, de boca a boca mesmo, de vender numa plataforma da internet, que é pública. Consegui vender um quadro pra uma pessoa de São Paulo e foi o financiamento de uma viagem de dois meses que eu passei lá e dentro desses dois meses eu rodei, trabalhei. De vez em quando rola uma série baratinha pra vender. Não tenho vínculo com nenhuma produtora, ninguém que indique, sabe, é tudo na minha própria guerra, no rolê independente, colando com pessoas que tão correndo do mesmo jeito, em feira de pessoas que se juntam pra fazer, então não tem nada financiado por nenhum projeto. Tem uma hora da caminhada que você vê e “pô, perai, o que

eu faço tem algum valor, não só de embelezar um lugar, nem só dizer alguma coisa, aquilo ali que eu faço tem o valor do meu trabalho, de toda a minha pesquisa”. Aí eu ainda faço coisas do tipo pintar em determinados lugares em troca de material ou de uma ajuda de custo que é ridícula, mas eu penso assim “pô, eu prefiro estar pintando”. Aceitar isso é foda, mas eu prefiro aceitar isso do que não estar. (Cecília, 2019)

E assim segue fazendo aquilo que acredita, mas fala como é difícil se manter financeiramente falando.

É difícil, mas eu tô há um ano dando conta. Quando o negócio aperta, acabo dando um jeito. Eu tô meio em desespero, hoje, porque eu nunca estive num momento mais liso, mais com baixa de trabalho, mas to conseguindo, ainda me faltam várias coisas, até coisas básicas tipo material, que tá escasso, mas eu tô acreditando ainda, tô batalhando, tô lutando, tô conseguindo viver, mas, na verdade, é um viver mais no sentido de subsistir, é quase um subsistir financeiramente, o que eu ganho é abaixo da renda de um salário mínimo, mas é isso. (Cecília, 2019)

No caso de Joana, ela foi em busca de ateliês de artistas já consagrados ou de vagas de auxiliar em projetos artísticos para colher o máximo de informação possível, para entender como se dá o dia a dia e como se conseguem apoios financeiros, por exemplo. E também acabou ingressando na arte educação, como forma de se manter em diálogo com a arte, enquanto ainda não conseguia uma autonomia financeira com seus projetos artísticos.

E aí estou nesse momento de novo: Meu Deus, o que eu vou fazer agora? Eu estou desempregada. Depois eu pensava: Não, eu não estou desempregada, eu sou minha força de trabalho, eu sou o meu produto, eu sou a minha energia. Então o que é que eu vou inventar pra fazer? E aí eu fui abrir todos os meus caderninhos antigos, ver todos os projetos que você anotou ali, ou que não teve tempo ou não teve estrutura pra fazer e tentar movimentar e ver o que vai fazer com isso. (Joana, 2019)

Mas mesmo com a dificuldade financeira em alguns momentos, Joana mostra que não vende qualquer obra, tanto pelo desejo de que a obra possa continuar a ser vista nas exposições em diversas partes do país, ganhando visibilidade e ampliando o alcance da discussão decorrente da obra, quanto por serem registros de momentos da sua vida.

Tem obras que realmente vão chocar, tipo o Cinto de Castidade. Eu não sei se eu quero vender, sabe? Até foi pra uma exposição coletiva em São Paulo e as pessoas perguntaram: Você quer

vender por quanto? E eu dizia: Eu não quero vender. Daí eles disseram pra eu colocar um preço porque em São Paulo tem um público muito grande, e eu coloquei um preço bem alto porque era isso, eu não queria que vendesse. Não quero que fique na casa de uma pessoa, sabe? Eu quero que ela rode bastante para as pessoas pensarem sobre aquilo, sabe? E aí você acaba se desdobrando. O que é que pode ser vendido? Que aí eu posso ganhar e me sustentar. E o que é que pode ser adquirido com mais preciosismo também. Eu não vou vender pra qualquer pessoa. Tem obras que são um registro da minha vida então não é qualquer pessoa que vai ter aquilo. Então eu vejo mais essa questão, ou eu faço trabalho para os outros, que me encomendam. E tem coisas que vão ser mais minhas mesmo, sabe? (Joana, 2019)

Hoje ela consegue se manter muito mais através de outros projetos que se permitiu fazer, além da construção de seus trabalhos mais autorais, seja como diretora de arte de um filme de animação, seja fazendo e executando projetos de pintura de murais em casas e outros empreendimentos, seja produzindo camisas e jogos de cama, através da serigrafia.

Já Irma acabou seguindo por outros caminhos. Vinda de uma experiência com coletivos, assim como Juliana, atualmente encontra-se a frente da gestão da MauMau, numa luta para ampliar o lugar da arte e abrir mais espaço para experimentações e projetos, mas afirma que o sustento ainda é uma questão:

Não sei se sobrevivo de arte, acho que não. Essa casa daqui é uma propriedade da minha família, então a manutenção dela é muito alta e é onde eu gasto muito dinheiro. Eu pago o aluguel, só que é um aluguel mais barato que o preço de mercado. Ainda assim é um aluguel alto pra mim e aí o que me ajuda a sustentar o espaço são aluguéis. Quando a gente faz um evento e aluga, quando eu recebo pessoas para se hospedarem aqui, as oficinas, que entra uma porcentagem pra casa. Tudo isso me ajuda a manter o espaço. Eu ganho dinheiro com arte, assim, no sentido de sobreviver, mas não considero, não me sinto confortável dizendo que eu sobrevivo de arte. A minha arte ela não é vendável. É tudo muito mais um trabalho de produção e gestão e qualquer outra coisa que envolve arte no final das contas, mas não a arte em si. (Irma, 2020)

Esse discurso de viver tendo que se desdobrar em vários projetos para conseguir pagar as contas também esteve presente na fala de Flávia, que afirmou que trabalha com uma série de “agenciamentos do impossível”, entre produzir seu trabalho, dar bastante aula, participar de curadorias, de jurada de festivais, enfim, e que ainda assim não consegue pagar as contas direito.

Hoje em Portugal, Bella segue no ensino infantil, dando aula de artes performativas, o que a possibilita produzir seus trabalhos sozinha e no coletivo, e se manter, ainda que para isso

tenha que morar na casa dos seus pais. Mas afirma que sempre trabalhou na área e conseguiu tirar seu sustento da arte.

Não posso reclamar, porque toda a minha vida, tudo que fiz espontaneamente foi o que me sustentou financeiramente, então nunca tive que fazer o que não gostava de fazer ou o que não acreditava, naquele momento da minha vida acreditava e era o que sabia fazer e era o que gostava de fazer. Então em 2010 me formei, em 2011 já comecei a trabalhar e trabalhei sempre com o que gostei e sempre ganhei dinheiro. As vezes mais, as vezes menos.. Neste momento, em outro país, estou trabalhando com crianças, de artes performativas, e é o que me sustenta. Também vendo fotografias e as pessoas pagam quanto elas querem, vou lançar o meu livro. Nunca precisei, por exemplo, trabalhar em um restaurante ou em um escritório, que são coisas que se tivesse que fazer, faria. A arte não me deixou rica, mas não passei fome, consigo viver sim e acho que vai melhorar cada vez mais. (Bella, 2020)

A educação também foi uma forma de conseguir uma maior estabilidade financeira no caso de diversas outras artistas, como Laura, que hoje dá aula de artes numa escola para manter as contas de casa, enquanto também vai conseguindo algumas coisas como artista. Bete se mantém hoje como professora da Universidade Federal de Pernambuco, mas afirma que nunca pensou em ensinar, queria mesmo era viver de pintura. No entanto, devido a necessidade de se sustentar, começou a dar aula com 18 anos e diz como preferiu trabalhar lecionando, mas em contato com a arte, do que buscar empregos que definitivamente não tinham nada a ver com a profissão, como infelizmente algumas pessoas ainda tem que se submeter.

Apesar de não ter planejado ser professora, isso é melhor do que trabalhar um banco ou numa coisa burocrática qualquer porque eu tô pensando em arte o tempo todo com os alunos. Meus alunos, hoje em dia, eu considero meus colegas, meus amigos pesquisadores [...]então esse diálogo eu mantenho na universidade, o que eu não gosto na universidade é a burocracia, isso me acaba, mas eu tenho tentado ir levando com competência. (Bete, 2019)

Bete mantém seu trabalho enquanto pintora, mas é como professora que consegue ter autossuficiência financeira, de fato. Ela pontua, inclusive, que tem muita dificuldade de morar em Recife, mas que segue na cidade por conta do trabalho, e sempre que possível vai para Portugal, onde acredita ver uma valorização maior do campo artístico.

Fui embora de novo pra Portugal e, hoje em dia, eu acho que moro mais lá do que cá, aqui eu tô só pra trabalhar. Sempre tive esse problema com Recife, não é que eu odeie, não, eu não odeio Recife, tô fazendo as pazes com Recife um pouco recentemente, mas tenho muitas críticas

até à maneira como o meio artístico funciona por aqui. [...] uma cidade do porte de Recife só tem duas ou três galerias que funcionam enquanto que uma cidade como Lisboa tem 300. (Bete, 2019)

O fato é que mesmo hoje em dia, quando as mulheres têm ocupado mais espaços em diversos âmbitos, inclusive dentro da academia, podemos observar que até sendo grande maioria dentro dos cursos de artes visuais, ainda são minorias nos acervos e nas exposições. Infelizmente não encontrei nenhuma pesquisa que falasse destes dados em Pernambuco, que é onde estou realizando a pesquisa, mas segundo os dados apresentados pela professora e pesquisadora da USP, Ana Paula Simioni, em 2017, apenas 20% das obras da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo são de mulheres, e no MAC-USP esse número é de 29%. Assim como, neste mesmo ano, o Guerrilla Girls³⁰, em sua passagem por São Paulo, nos alertou para o fato de apenas 6% do acervo do Masp em exposição na época ser de mulheres. Já nos cargos executivos esses números são ainda menores. Entre os dez museus mais visitados da cidade de São Paulo, apenas o Museu da Casa Brasileira e o Museu Brasileiro da Escultura e da Ecologia são dirigidos por mulheres, segundo matéria divulgada pela produtora cultural SP-ARTE³¹.

No entanto, temos visto uma busca atualmente, por parte das instituições, fruto, em grande parte, da luta dos movimentos de mulheres e artistas, para reverter esse quadro, com mais mulheres ocupando cargos dentro delas e mesmo lugares nas exposições e acervos. Assim como também temos acompanhado, como pudemos ver em algumas falas acima, esse movimento para expandir o lugar da arte, procurando não apenas estar presente em lugares já definidos como “artísticos”, como também buscando criar esses lugares, levando a arte para outros espaços, ampliando seu campo de atuação e seu alcance.

³⁰ As Guerrilla Girls são artistas ativistas feministas: “Usamos máscaras de gorila em público e usamos fatos, humor e visuais ultrajantes para expor preconceitos étnicos e de gênero, bem como corrupção na política, arte, cinema e cultura pop. Nosso anonimato mantém o foco nas questões e longe de quem podemos ser: podemos ser qualquer um e estamos em todos os lugares. Acreditamos em um feminismo interseccional que combate a discriminação e apóia os direitos humanos para todas as pessoas e todos os gêneros. Solapamos a ideia de uma narrativa dominante ao revelar o que está subjacente, o subtexto, o que é negligenciado e o que é totalmente injusto.” (Tradução minha) Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/>. Acesso em: 13/11/2020.

³¹ Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/o-mercado-de-arte-brasileiro-e-dominado-por-galeristas-mulheres-saiba-por-que/>. Acesso em 13/11/2020.

Imagem 14 – Série 'Deleite', Marina Gallo, 2018.



Fonte: Fotografia da autora.

Acordei. Fazer café da manhã correndo, antes que ela queira mamar. A filha vai tomar banho de sol com o pai. "Fica mais um pouquinho pra ver se eu como". Depois ele come e eu assumo. Começou a chorar. É fome. Amamentar é uma delícia, mas quase todos os teus alimentos consome. Se alimentar bem é importante. E o restinho do café da manhã? Deixa lá que alguém come. Outras demandas já começaram. Vamos brincar, estimular. Ouvir música, tocar pandeiro, colocar os brinquedos pendurados e deixa ela tentar pegar. Cansou? Vamos lá pra debaixo do cajueiro olhar o mar. Um tempo depois, começou a chorar. É sono. Dá peito. Mama um pouco e chora. Já sei! "Vamos dançar!". Dança um pouco e chora. Os tendões do braço já choram também. Mas vamos lá. Já já o sono vai derrubar e ela vai se tranquilizar.

Dormiu! Estudar, limpar a casa, lavar as fraldas, trabalhar? Ler aquele livro que queria? Nem pensar. O doutorado está em andamento. Preciso agilizar. Falta pouco tempo. Preciso escrever e ler, ler e escrever. Mas e quando ela acordar? As demandas da casa ainda vão estar pendentes. Descansar pela noite mal dormida? Não tenho tempo não. Já deu meio dia e ainda nem escovei os dentes! Quando vi, já acordou. E lá vamos nós pra outro ciclo. Assim segue a hora do almoço, do lanche e do jantar. Entre um cochilo e outro, corre pra fazer o que der. Se cuidar? Fica pra outra hora. Tenho que ter energia pra não ficar mal humorada e sem paciência ao final do dia. Ela não tem culpa das demandas, da vida corrida. Nos traz amor, sorriso, ensinamentos e felicidade. Não queremos dar outra coisa a ela que não seja muita alegria.

Dormiu a noite? Outra questão vem a tornar: transar ou dormir pra estar bem quando a filha acordar? O descanso é necessário e o sexo também. O amor supre um bocado de coisa, mas gozar é bom, meu bem. A filha quer atenção, carinho, aconchego. O parceiro quer conversar, companhia e chamego. O peito que amamenta é o mesmo peito que sente prazer. O peito que dá é o mesmo peito que quer receber. A lambida da filha faz o leite jorrar. A lambida dele no peito ajudaria a lubrificar. Mas a lubrificação não vem porque a energia do corpo está direcionada para alimentar. Esse peito é pra ela, não lambe não. Não consigo transar mais tão entregue. A vontade também já não é a mesma, nem o tesão. As vezes sinto uma vontade no meio da tarde, quando ainda tenho alguma energia. Mas aí não tivemos oportunidade e assim passa o dia. Chega a noite, ainda na intenção, mas diante de tanto cansaço, me sinto esgotada e não sinto mais tanta vontade não.

Entre beijos e lambidas, o cansaço chega, e a cabeça, cheia de tanta coisa, pesa e dói. Tento relaxar e abstrair, mas o corpo, agora mais mole, ainda se recupera do parto e sente tudo diferente. Temos que reinventar a transa da gente. Durante o sexo o peito dói, o gozo jorra, o suor molha nosso corpo inteiro. e no meio disso tudo o leite sai num forte jato em cima do meu companheiro.

Como lidar com tudo isso? Queria ficar com minha filha o tempo inteiro. Coisa melhor não há. Mas também quero curtir meu parceiro. E no meio disso tudo lembro das contas pra pagar, da casa pra arrumar, do corpo pra cuidar, da alimentação que deve ser boa. Quero estudar, sinto saudade de dançar. Já não me reconheço, já não reconheço meu corpo. Com a amamentação exclusiva, não sei quando estou de tpm, já que não chego a menstruar. Se é difícil viver assim? Só posso falar da minha experiência, não vou mentir. Cansa, às vezes dá raiva, às vezes uma nostalgia se instaura. Lembro de como era mais fácil antes. Mas aí a gente pede ajuda, divide o que der. Contar com um pai que cumpre suas funções alivia bastante, mulher. Amigo, mãe, padrinho, o que for, pode ajudar...E lembrar que já já isso tudo vai passar; seu corpo e suas vontades vão voltando pra o lugar, sua filha vai ficando independente e a saudade vai ser imensa. Mas o que é mais louco é que mesmo em meio a tudo isso, mesmo sem dar conta direito de mim, nunca aprendi tanto, nunca cresci tanto, nunca me achei tão forte e nem me vi mais feliz. É lindo ver alguém se desenvolver dentro e fora de você, é mágico ver o leite ser produzido no seu corpo e ser capaz de alimentar, e mais do que tudo, é maravilhoso ver a mulher que nasceu junto e que vem aprendendo a dor e delícia de amar e de se reinventar. A noite a gente dorme entre as mamadas, tenta descansar e ao olhar pra o sorriso lindo da nossa cria pela manhã, acorda agradecendo e sorrindo pro outro dia que vai começar." (Marina, Ago/2018)

2.3 VIDA ARTISTA

Não nos falta comunicação, ao contrário,
 nós temos comunicação demais,
 falta-nos criação.
 Falta-nos resistência ao presente.
 Deleuze e Guatarri

Foucault já falava da arte como um lugar no qual a verdade se manifesta e toma corpo, e onde se concentram “as formas mais intensas de um dizer-a-verdade que tem a coragem de assumir o risco de ferir”. E assim trazia a relação entre a arte e a vida, um tema que havia sido muito comentado ao longo do século XIX, e que tinha como base duas questões: a de que a arte é capaz de “dar à existência uma forma em ruptura com toda outra”, e de que se a arte se forma e se enraíza na vida, a vida acaba sendo do domínio da arte (FOUCAULT, 2011, p.165).

No entanto, ele também afirma que a estética da existência, enquanto modo de sermos artífices da beleza da nossa própria vida, é algo que está ao alcance de todos que são capazes de fazer questionamentos éticos, e procura desconstruir a imagem do artista enquanto um ser dotado de algum dom ou vocação, superior aos demais, revelado através do brilhantismo de suas obras.

Na perspectiva de Foucault, a vida artista é uma vida generosa, ágil, que recusa formas de vida assujeitadas da ordem burguesa. A vida artista, portanto, é uma possibilidade real para todo sujeito ético, autônomo, com o potencial de inventar-se e à vida de outros a ele vinculados. (CASTELO-BRANCO, p.145)

Ele se refere a estéticas da existência, no plural, mostrando que no tempo de uma vida é possível pensar em diversas experiências estéticas, nos impedindo de ter uma “visão monolítica e categórica da expressão estética da existência”, e opõe essas estéticas às “técnicas de si típicas da cultura e das formas de vida burguesas” (CASTELO-BRANCO, p.146).

Podemos pensar desta forma que a luta revolucionária deve ter seu campo de atuação ampliado para a esfera individual e pessoal, além de abarcar a dimensão coletiva, como afirma Rago (2013, p.149): “Se quisermos mudar o mundo, também temos que mudar a nós mesmos, através do incessante trabalho de superação de nossas limitações internas, de nosso egoísmo, dos nossos interesses meramente pessoais, enfim, de nossos pequenos fascismos”. Assim consideramos a revolução não apenas como um projeto político, mas como um estilo, um modo de existência, com sua estética, seu ascetismo, suas formas particulares de relação consigo mesmo e com os outros, criando estilos de vida não-conformados (FOUCAULT, 1994, v. IV, p.629 in RAGO, 2013, p.150).

Ao problematizar as formas modernas e contemporâneas de produção da subjetividade, ciente de que o Estado exerce controle na vida dos indivíduos, dos seus gestos, das suas crenças, das suas condutas, Foucault fala que é preciso que possamos inventar novos modos de existência, capazes de se desvencilhar das tecnologias do biopoder e dos controles individuais e coletivos, e que esses são construídos justamente a partir dessas relações consigo mesmo e com o outro. O intuito é passar dos modos de sujeição, que representam a obediência e a submissão aos códigos normativos, como ocorre desde a promoção do cristianismo e da emergência da sociedade disciplinar, na Modernidade, para os modos de subjetivação, que são os processos pelos quais se obtém a constituição de uma subjetividade (Foucault, 1984, p.28). Ele apresenta assim a luta por uma constituição ética de si, de crítica e verdade consigo mesmo, como uma tarefa fundamental e urgente, e como uma das principais formas de resistência ao poder político.

Essas práticas têm como uma de suas bases a “*parreria*”, ou seja, a prática do dizer-a-verdade. Inicialmente designada para se referir ao dizer sua palavra sobre os assuntos da cidade, da polis, surge como um direito e um privilégio de pessoas bem-nascidas, honradas e que tinham acesso à vida política, e hoje está mais relacionada “à maneira de fazer, de ser e de se portar dos indivíduos (o *éthos*), em relação também à sua constituição como sujeito moral”.

No entanto, o que Foucault aponta é que mesmo a democracia não comporta a prática da *parresia*. Afinal, a quem é dado o direito de falar sobre algo ou mesmo de agir de uma forma que difere do que é imposto? Em tese todos tem o direito de falar o que quiserem ou de ser como quiserem, mas os que se posicionam publicamente, se não agradarem poderão ser punidos, marginalizados, mortos, ou não serão nem ouvidos. Ou seja, pode-se falar o que quiser, mas não onde quiser, nem diante de quem se quer (FOUCAULT, 2011, p.31). E, para que haja *parresia* é necessário que, “dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência. É, portanto, a verdade, no risco da violência” (FOUCAULT, 2011, p.12).

Essa verdade pode e deve ser dita através de palavras mas também através de ações, de modos de ser e agir, visto que vivemos numa sociedade, como pontuou Rago (2013, p.44), que define a cidadania como uma questão de “adestramento do corpo e de renúncia aos prazeres”, e que visa a formação “de sujeitos destinados a repetir o regime de verdade dominante e a se submeterem a ele”, e não a romper com ele e criar outros. Esta concepção parte da ideia desenvolvida pelo cristianismo de que se chega a uma vida bela e ética se obedecermos ao

outro, e não se buscarmos uma forma de vida que visa a transformação de si e do mundo, que passa pelo cuidado de si e pela alteração completa da relação de si consigo mesmo.

Neste sentido, Foucault trouxe bases importantes para o movimento feminista, na medida em que problematizou essas condições de produção de subjetividade, desnaturalizando a ideia de sujeito universal, e constatando a existência de modos diferenciais de formação do indivíduo, “tanto na relação com os códigos morais quanto na relação consigo mesmo”, evidenciando assim a dimensão “normativa, despotencializadora e sedentarizante” das práticas modernas de produção de si (RAGO, p.49).

2.3.1 Artes Feministas da Existência

Diante disto, me proponho a localizar situações e ações, entendidas aqui como micropolíticas, para compreender como se constroem “artes feministas da existência” (Rago, 2001) através de ações cotidianas dessas mulheres, onde existam denúncias e contestações a diversas formas de violência de gênero, sejam elas físicas, sexuais ou simbólicas, afinal,

Lutar contra a violência que sofrem as mulheres significa, a meu ver, não apenas enfrentar situações palpáveis como o estupro, a violência doméstica, a inferiorização, a humilhação e a exclusão física das mulheres, mas enfrentá-las também no plano simbólico e do imaginário social, transformando as formas misóginas e sexistas de pensar que hierarquizam o mundo e produzem regimes de verdade autoritários e excludentes (RAGO, 2015).

Também procurarei apontar situações em que estas artistas tenham optado por falar e vivenciar as suas verdades, as suas singularidades, diante dessa imposição de uma suposta identidade feminina, desviando assim de modelos e padrões, na luta contra o sistema patriarcal. Sistema este que foi tomando corpo, como dito anteriormente, com base em relações de poder e que tem como objetivo a criação de “verdades” universais, e de modelos criados com o intuito de manter papéis bem definidos para homens e mulheres e não só:

O que chamamos de patriarcado é um sistema profundamente enraizado na cultura e nas instituições. [...] Ele tem uma estrutura de crença firmada em uma verdade absoluta, uma verdade que não tem nada de “verdade”, que é, antes, produzida na forma de discursos, eventos e rituais. Em sua base está a ideia sempre repetida de haver uma identidade natural, dois sexos considerados normais, a diferença entre os gêneros, a

superioridade masculina, a inferioridade das mulheres e outros pensamentos que soam bem limitados, mas que ainda são seguidos por muita gente (TIBURI, 2018, p. 26).

Não se trata aqui de apresentar uma teoria de uma grande revolução, que vai conseguir mudar tudo de uma hora para outra, e modificar esse sistema abruptamente, mas sim de uma revolução pensada a partir da noção de resistência. E essa noção de resistência se refere a uma experiência micro e cotidiana que vai aos poucos crescendo e conseguindo afetar e modificar outras pessoas ao redor. Trata-se assim de recusas às “formas de sujeição impostas pelo olhar masculino, pela ciência, pela moral e pela cultura masculina”, ainda mais neste momento em que tem aumentado a luta por uma “desidentificação, ou pela possibilidade de construção de múltiplas subjetividades pessoais, grupais, sexuais” (RAGO, 2001). Falemos então de subjetividades revolucionárias, na medida em que assumem a forma de crítica à sociedade existente, se desenrolando como um enfrentamento aos preconceitos, aos saberes existentes e as instituições dominantes (FOUCAULT, p.29).

Continua sendo urgente compreendermos que as mulheres são múltiplas, distintas umas das outras e que cada uma constrói sua vida e sua imagem de forma singular, a partir de um diálogo retroalimentador entre a sua subjetividade e as construções culturais, entre sucumbir ao poder dominante e resistir às normas e modelizações com as quais se deparam de forma incessante. Mas Butler nos alerta, entre outras questões, para o risco de, em discussões como essas, que envolvem o feminino, sucumbirmos a discorrer sobre noções vagas de superioridade, inferioridade e igualdade, que implicam relações de oposição ou comparação com o sexo masculino, pois essas relações acabam afunilando e podendo outras possibilidades de reflexão sobre o feminino:

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade (2014, p. 21).

Essa noção de identidade tratada como um núcleo duro dentro de cada um, como algo que serve para falar do que nos define em essência não condiz com nossa vivência. Butler (2014, p. 37) a questiona: “O que pode então significar “identidade”, e o que alicerça a pressuposição de que as identidades são idênticas a si mesmas, persistentes ao longo do tempo, unificadas e

internamente coerentes? ”. E aponta que a identidade não é algo em si mesmo, ela é um efeito que só pode existir em um regime de diferenças, num diálogo entre referências. As coisas só existem num processo de diferenciação. Desta forma ela nos ajuda a perceber que questões que buscam compreender quem é a mulher ou o que é a mulher, ou seja, questões que pretendem uma definição do ser feminino, não comportam respostas. E não é pelo fato das respostas serem confusas ou complexas, e sim porque para questões como essas não existe uma única resposta. Não podemos falar da mulher como se estivéssemos falando de uma espécie, por exemplo, com características bem definidas.

O que acontece é que existem mitos sobre a mulher, mitos estes que são operados por uma sociedade patriarcal com o intuito de justificar certas posturas e exigências feitas às mulheres, e de trata-las como algo ligado a uma suposta natureza feminina. Beauvoir fala, inclusive, de forma irônica, como o corpo da mulher sempre foi utilizado como uma prisão, enquanto o do homem surgia como um corpo completamente livre de influências biológicas:

Há um tipo humano absoluto, o masculino. A mulher tem ovários, útero; essas peculiaridades a aprisionam em sua subjetividade, circunscrevem-na nos limites de sua própria natureza. Diz-se frequentemente que ela pensa com suas glândulas. O homem soberbamente ignora o fato de que sua anatomia também inclui glândulas, como os testículos, e o de que eles também secretam hormônios. Ele pensa seu corpo numa conexão direta e normal com o mundo, que ele acredita apreender objetivamente, enquanto se refere ao corpo da mulher como uma prisão, um obstáculo, sobrecarregado por tudo o que lhe é peculiar (2016, p. 17).

E a partir de argumentos como este foram sendo criadas diversas construções sociais. Butler discorre sobre este ponto ao tratar das categorias de gênero e fala da necessidade de desintegrar a estrutura dessas aparências sociais tão petrificadas:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem-sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero (2014, p. 59).

Com os movimentos feministas, vimos alguns desses mitos serem questionados, e podemos ver que aos poucos as mulheres estão lutando para se libertar da mística feminina da domesticidade, por exemplo. E como o sistema sempre se reinventa, o mito da beleza reemerge

e atua de forma muito dura sobre a vida das mulheres, procurando continuar mantendo a tarefa de controle social sobre o corpo das mulheres, como apontou Wolf.

A ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente (1992, p.12).

Assim, continua sendo urgente a necessidade de se discutir questões de gênero e sexualidades, diante de tantos cativeiros³² nos quais as mulheres são colocadas e das consequentes inúmeras violências físicas e simbólicas que isso gera. Violências essas que em sua grande maioria são “justificadas” por uma história escrita pelo homem branco³³, com o intuito de se manter em um lugar de privilégios. Além dos fatores citados anteriormente ligados a construção de uma história da arte (a exclusão das mulheres das instituições de ensino e do mercado de arte, o fato da história ser contada por homens e das imagens das mulheres terem sido, por muito anos construída também por eles, colocando a mulher num lugar de objetificação), o sistema patriarcal, de uma forma mais ampla, ainda hoje atua fortemente no intuito de manter as mulheres num lugar de sujeição.

A ideia aqui é apresentar ações em que essas artistas busquem, a partir de uma reflexão sobre si e sobre o social, sair desse lugar de sujeição e propor outros modos de subjetivação. Procuo assim demonstrar de que formas elas desviam, cada qual a seu modo, dos padrões tradicionais de conduta impostos às mulheres, dos valores e códigos morais estabelecidos, questionando o regime de verdades da época e do lugar nas suas ações diárias, numa tentativa de expandir essas reflexões e essas outras possibilidades de ser mulher para além do campo artístico, visto que este ainda é um campo restrito, elitista e pouco acessível.

Hooks (2018, p. 13) já pontuou como dentro desses círculos a teoria feminista revolucionária tem progredido, no entanto fala de como, com frequência, não se torna acessível

³² Me aproprio do conceito de “cativeiros das mulheres” utilizado pela antropóloga, pesquisadora e feminista mexicana Marcela Lagarde. No seu livro *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, ela discorre acerca dessas cinco configurações de vida através das quais muitas mulheres se encontram presas a papéis, funções e instituições ou lugares públicos, como se a mulher tivesse que ser sempre de alguém e/ou viver em função de alguém.

³³ Espécie de metáfora que Marcia Tiburi usa para falar do poder e da dominação masculina do homem racista e machista.

para a maioria das pessoas, se tornando assim um discurso privilegiado e “disponível para aqueles entre nós que são altamente letrados, educados e economicamente privilegiados”.

A teoria feminista passou a ser hospedada por um gueto acadêmico com pouca conexão com o mundo lá fora. Trabalhos que eram e são produzidos na academia muitas vezes são visionários, mas essas ideias raramente alcançam as pessoas. Como consequência, a academização do pensamento feminista dessa maneira enfraquece o movimento feminista por meio da despolitização. Desradicalizado, ele passa a ser uma disciplina como outra qualquer, com a única diferença de que o foco está no gênero (2018, p. 20).

Por isso é de extrema importância que essa conscientização se transforme em ações, em estratégias de intervenção e transformação de si, que, conseqüentemente, vão começar a gerar pequenas rupturas no meio social, no nosso entorno, ampliando essa resistência.

2.3.2 Sobre Regras e desvios

Ao me referir aos modelos impostos, é importante pontuar que falo, conseqüentemente, de regras que estão implícitas por trás deles. E antes de mais, é necessário que tenhamos em mente que cada grupo social vai apresentar padrões diferentes, afinal:

Regras sociais são criação de grupos sociais específicos. As sociedades modernas não constituem organizações simples em que todos concordam quanto ao que são regras e como elas devem ser aplicadas em situações específicas. São, ao contrário, altamente diferenciadas ao longo de linhas de classe social, linhas étnicas, linhas ocupacionais e linhas culturais (BECKER, 2008, p. 27).

É fato que vão existir padronizações em comum, mas é fundamental termos consciência de que existem as intersecções, o que também sempre foi uma questão dentro do movimento feminista, e precisamos estar atentas a ela: “distinções de idade, sexo, etnicidade e classe estão todas relacionadas a diferenças em poder, o que explica diferenças no grau em que grupos assim distinguidos podem fazer regras para outros”. Da mesma maneira, é verdade, em muitos aspectos, que “os homens fazem regras para as mulheres em nossa sociedade”, afinal “aqueles grupos cuja posição social lhes dá armas e poder são mais capazes de impor suas regras ” (BECKER, 2008, p. 29).

Diante disso, Becker fala de como existem muitos códigos morais, muitas regras, algumas em forma de lei e outras que representam acordos informais. Estas são impostas por

sanções informais de vários tipos. Acredito que no caso das mulheres podemos identificar várias “regras”, vários modos de ser e de se portar que são impostos de maneira sorrateira, como dito anteriormente, e que, apesar de não existirem enquanto lei hoje na nossa sociedade, como já foi um dia, acabam gerando diversas formas de sanções: a sobrecarga doméstica, a “ditadura” da beleza, o recebimento de menores salários, a dificuldade de acesso a determinados lugares, a repressão do próprio prazer e do desenvolvimento da sua sexualidade, entre outras já citadas.

No entanto, a partir do momento em que outros modos de ser, outros éthos, desviantes do establishment, vão surgindo, acabam trazendo junto consigo percepções e questionamentos dessas determinações, diante da possibilidade de não seguir esses padrões. E assim vão se desenvolvendo movimentos com o intuito de dizer porque essas regras não têm razão de ser, como podemos lutar contra elas, e porque é fundamental que façamos isso, como o movimento feminista, por exemplo, que luta contra essa imposição que é a identidade feminina:

[...] criticando a identidade Mulher como forma opressiva instaurada pela lógica masculina, os feminismos resistiram a determinadas formas de condução das condutas e promoveram novos modelos de subjetividade e novos modos de existência múltiplos e libertários para as mulheres. (RAGO, 2013, p.26)

Ou seja, um dos principais objetivos dos feminismos é justamente libertar as mulheres dessa figura criada da mulher, desse “modelo universal construído pelos discursos científico e religiosos, desde o século XIX” (RAGO, 2013, p.28), e que é utilizado como embasamento para tantos preconceitos. Inclusive, um estudo recente feito pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud), mostrou que cerca de 90% da população mundial tem algum tipo de preconceito contra mulheres. No Brasil, 89,5% dos entrevistados revelaram ter ao menos um preconceito contra mulheres; e 52,39%, ao menos dois³⁴. Além disso, 28% dos consultados consideram justificado que um homem bata na sua esposa³⁵.

Diante disso, é fundamental que lutemos pelo direito de ser quem se quer ser, pelo direito de falar sobre isso e pelo direito de ter expressão própria, vetada por tanto tempo às mulheres e a outras minorias por um sistema capitalista, racista, patriarcal e de supremacia branca. Neste sentido trago aqui a auto definição como uma importante estratégia para enfrentar esse sistema opressor, visto que “os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos

³⁴ Alguns exemplos desses preconceitos baseados na questão da igualdade de gênero são: achar que os homens são melhores líderes políticos, achar que homens são melhores diretores de empresa, achar que as universidades são mais importantes para os homens, achar que as mulheres podem apanhar de seus maridos, entre outros.

³⁵ Dados retirados da matéria “ONU: 90% da população mundial tem preconceito contra mulher”, do site DW, publicada em 06/03/2020. O estudo foi feito em 75 países. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/onu-90-da-popula%C3%A7%C3%A3o-mundial-tem-preconceito-contra-mulher/a-526526341>. Acesso em 10 dez 2020.

historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (RIBEIRO, 2017, p.75). Ou seja, trago falas em que elas elaboram a própria subjetividade, em que trazem identidades multifacetadas, dinâmicas, complexas, não estáticas, abrindo mão assim de modelos identitários previamente definidos e socialmente aprovados, e sem buscar encontrar e demonstrar uma verdade essencial, uma identidade fixa.

Nessa busca pela constituição de suas subjetividades, essas mulheres acabam por romper com os padrões, falando ou tomando atitudes que são reprovadas muitas vezes, socialmente falando, cedendo assim aos impulsos considerados desviantes que tem, em atos de coragem. E o que Becker aponta é que devemos pensar, na verdade, porque pessoas convencionais geralmente não se deixam levar por esses impulsos. "Uma espécie de resposta para essa pergunta pode ser encontrada no processo de compromisso pelo qual a pessoa “normal” torna-se progressivamente envolvida em instituições e comportamento convencionais” (2008, p.37).

O que acontece, como pontuou Becker é que para se desviar de algo geralmente se pensa nas consequências, entre elas, perder o emprego, romper com a família, por exemplo, o que faz com muitas pessoas ainda reprimam os seus impulsos desviantes³⁶ e continuem seguindo os padrões impostos ou mesmo vivendo seus “desvios” de forma escondida: “De fato, o desenvolvimento normal das pessoas em nossa sociedade (e provavelmente em qualquer sociedade) pode ser visto como uma série de compromissos progressivamente crescentes com normas e instituições convencionais. ” E o que faz com que algumas pessoas consigam evitar mais o impacto de compromissos convencionais do que outras, segundo Becker, se deve ao fato da pessoa “ter evitado de algum modo alianças embaraçosas com a sociedade convencional”, ou não ter “uma reputação a zelar ou um emprego convencional a conservar” e poder seguir seus impulsos (BECKER, 2008, p. 38).

As artistas tem em sua vida um modo de ser que por si só já é desviante por conta da profissão, como falamos anteriormente. Na verdade, existem até estudos que sugerem que quanto mais desviante um artista, mas tende a ser observado, a ter atenção. Quase como se o

³⁶ Um exemplo que pode ser trazido é o da comunidade LGBT. Uma pesquisa feita em 2019 mostrou que 35% dos entrevistados já sofreu algum tipo de discriminação velada ou direta por conta da sua orientação sexual, assim como 22% assumiu que não falam sobre isso por medo de receber represália por parte dos colegas de trabalho. Dados retirados da matéria: “Metade dos profissionais LGBT assumiu orientação sexual no trabalho, diz pesquisa”, do site G1, publicada em 25/06/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/concursos-e-emprego/noticia/2019/06/25/metade-dos-profissionais-lgbt-assumiu-orientacao-sexual-no-trabalho-diz-pesquisa.ghtml>. Acesso em 20 nov 2020.

desvio fosse uma característica já esperada do campo artístico. Assim, dentro do meio elas podem ser consideradas pessoas padronizadas, não lhe causando nenhum tipo de dificuldade, mas em relação a sua família, elas podem muitas vezes surgir como as “diferentes”: “Uma sociedade tem muitos grupos, cada qual com seu próprio conjunto de regras, e as pessoas pertencem a muitos grupos ao mesmo tempo. Uma pessoa pode infringir as regras de um grupo pelo próprio fato de ater-se às regras de outro. Nesse caso, ela é desviante?” (2008, p. 21).

Desta forma, ao dialogar com as artistas do presente estudo, perguntei em que situações, ações e posicionamentos nas suas vidas elas se consideravam desviantes de padrões de gênero, não definindo assim o que seria esse padrão. E não fiquei surpresa com o fato de muitas terem colocados questões semelhantes, ou seja, relacionadas a maternidade, a feminilidade, ao enfrentamento do medo, aos padrões estéticos, entre outros. Surgiram intersecções decorrentes do fato de virem de classes diferentes, ou mesmo de contextos sociais diferentes, mas, de forma, geral, notam-se padronizações que afetam as mulheres de uma forma mais ampla.

A seguir procuro apresentar essas ações cotidianas de desvios de padrões relacionados ao fato de serem mulheres, no que toca o corpo, a sexualidade e o prazer, numa luta contra os “corpos dóceis” produzidos pela sociedade disciplinar, com o intuito de mostrar como esses padrões ainda influenciam a construção da subjetividade e a vivência de tantas mulheres, para posteriormente ampliar essas ações para outros campos da vida dessas artistas.

A escolha por trabalhar a temática do corpo, e conseqüentemente da sexualidade, numa seção separada das outras, é justamente por estes terem sido sempre temas caros ao controle social, visto que o “corpo está diretamente mergulhado num campo político” e que precisa estar preso num sistema de sujeição para estar a serviço da economia, como explicitado no início da seção. Não é à toa que o corpo feminino sempre foi alvo de ataques por parte do poder vigente e que esta foi uma das primeiras questões catalisadoras do movimento feminista, afinal, se as mulheres não têm o direito de escolher o que acontece com seus corpos, arriscam “renunciar direitos em outras áreas da vida ” (HOOKS, 2018, p. 24).

Rago também afirma que essa insistência em associar feministas com o lesbianismo, com a histeria, com a falta de capacidade de ser amada por um homem, e com a mística do “furor uterino”, parte das misóginas concepções vitorianas sobre a sexualidade feminina e ainda hoje estão na base de várias construções sociais sobre essas questões. Questões essas que adquirem “maior importância quando levamos em conta que o feminismo colocou como uma de suas principais bandeiras as “políticas do corpo”, o direito ao próprio corpo, a reivindicação do prazer sexual para as mulheres e que, aliás, progrediu nessa direção ” (RAGO, 2001). Assim, precisamos seguir duvidando dessas “verdades” e certezas sobre os nossos corpos e nossas

sexualidades, revendo as formas como elas vem sendo pensadas e construídas, consagrando algumas práticas e marginalizando, silenciando e demonizando outras.

2.3.3 Corpo e sexualidade

Butler nos fala de como o primeiro sentido que a gente vai atribuir ao corpo do sujeito é a identidade de gênero. É um fato: a primeira coisa que nós procuramos saber mesmo durante a gravidez, antes da criança nascer, é se é menino ou se é menina. E o que ela aponta é que é como se a humanidade do corpo estivesse relacionada ao gênero. Ou seja, se a pessoa não se identifica nem com um nem como outro, nem como homem nem como mulher, é como se seu corpo não tivesse humanidade. E quem não tem a humanidade reconhecida está em risco de morte. Assim ela nos mostra que é justamente quando a gente transforma o gênero na possibilidade única de existência que este se constitui como um problema. Um exemplo disso é de como no Brasil, se você não for homem ou mulher, você não tira documento de identidade, não casa. Todo acesso ao reconhecimento jurídico e civil depende da declaração de uma identidade de gênero que é binária.

Esse reconhecimento não é feito só através da autoafirmação, dos documentos ou da fala, mas principalmente através do corpo. Se o que eu digo não estiver de acordo com meu corpo ele não vai ser reconhecido. Assim, o que Butler nos traz é que o sujeito não é uma fala, mas sim um corpo que faz. Ou seja, o que produz inteligibilidade e sentido para o que a gente diz é a ação do nosso corpo. A gente não consegue sustentar o que a gente diz sem que o corpo acompanhe isso. Um exemplo disso é que você não vai convencer ninguém que você é mulher se você não estiver vestida e performando como tal. E assim, a pessoa que não se identifica com esses modelos, que desvia deles, ou seja, que não convence da sua identidade de gênero, é geralmente condenada, marginalizada e mesmo violentada. Podemos pensar nas travestis que são mortas a todo momento, e essas mortes são justificadas como se aqueles corpos não fossem dignos de humanidade. Assim, como disse Rago, a luta dessas pessoas pela sua autonomia pessoal e o “esforço para introduzir valores éticos e feministas na vida cotidiana de uma sociedade ainda muito marcada pela cultura do patriarcado revelam coragem, ousadia e um imenso desejo de mudança” e, que, sem dúvida, tem “sua contrapartida, um preço a ser pago” (RAGO, 2013, p.315).

Isso serve para nos mostrar mais uma vez como os nossos corpos não devem ser vistos como pertencentes à esfera do privado, como algo que diz respeito a um tema íntimo, individual,

e como é importante se falar de uma “política do corpo”. Esta, inclusive, foi e continua sendo uma das maiores bandeiras do feminismo. O corpo feminino ainda surge assim como um terreno de resistência, como disse Federici. Não é à toa que de tempos em tempos vemos ataques ao corpo feminino e diversos direitos que haviam sido conquistados neste sentido vão sendo tomados novamente pelo estado.

Nos últimos anos pudemos acompanhar uma onda conservadora crescente. Temos visto no governo brasileiro atual diversas atitudes misóginas, e um verdadeiro ataque aos direitos reprodutivos e sexuais das mulheres brasileiras, com a revogação de políticas consolidadas para planejamento familiar e acesso ao aborto seguro nos casos previstos por lei, por exemplo, feitos com o intuito do atual presidente conseguir o apoio da bancada religiosa e dos grupos ultraconservadores³⁷.

Inclusive o número de casos de feminicídios (crimes de ódio motivados pela condição de gênero) tem crescido no país. Em média, no ano de 2019, uma mulher foi morta a cada 7 horas³⁸, demonstrando um aumento de 7,3% com relação ao ano anterior, assim como tivemos um caso de estupro relatado a cada 8 minutos³⁹, sendo mais de 57% desses casos com crianças menores de 13 anos. Também pudemos acompanhar o caso absurdo de Mariana Ferrer, uma jovem que foi estuprada por um rico empresário, no qual o juiz encerrou o processo isentando-o de culpa e definindo o ato como “estupro culposo”, ou seja quando não há a intenção de estuprar, tese nunca vista antes no sistema judiciário do país⁴⁰. E durante todo o processo a vítima foi exposta e humilhada, e, fotos dela usando roupas tidas como “provocantes” foram usadas numa tentativa de mostrar que ela foi a culpada pelo abuso por conta das roupas que usava. Assim como podemos relembrar de um exemplo recente, entre as diversas atrocidades que brotam da grande mídia diariamente, entre preconceitos, ofensas e retrocessos, fruto dessa onda conservadora, que foi a matéria feita pela Revista Veja com a então vice primeira-dama Marcela Temer, que tinha como título “Bela, recatada e do lar”. Ela trazia assim uma visão

³⁷ Matéria “Bolsonaro e a misoginia como política pública”, do Jornal Folha de São Paulo, publicada em 22/08/2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2020/08/bolsonaro-e-a-misoginia-como-politica-publica.shtml>. Acesso em 11 dez 2020.

³⁸ Dados retirados da matéria “Mesmo com queda recorde de mortes de mulheres, Brasil tem alta no número de feminicídios em 2019”, do site G1, publicada em 05/03/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/03/05/mesmo-com-queda-recorde-de-mortes-de-mulheres-brasil-tem-alta-no-numero-de-femicidios-em-2019.ghtml>. Acesso em 10 dez 2020.

³⁹ Dados retirados da matéria “Brasil registrou um estupro a cada 8 minutos em 2019”, do jornal O Globo, publicada em 19/10/2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/brasil-registrou-um-estupro-cada-8-minutos-em-2019-24700612>. Acesso em 10 dez 2020.

⁴⁰ Dados retirados da matéria “Julgamento de influencer Mariana Ferrer termina com tese inédita de ‘estupro culposo’ e advogado humilhando a jovem”, do site The Intercept Brasil, publicada em 03/11/2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>. Acesso em 20 dez 2020.

totalmente antiquada das mulheres como objetos para uso e decoração. E colocando este como o modelo ideal de ser mulher, na matéria ainda eram apontadas “qualidades” como o fato dela gostar de vestidos na altura do joelho, só sair de casa para se cuidar “esteticamente falando” e para ficar com o filho. Essa imagem da mulher como “mãe”, dessexualizada e desprovida de vida própria, devendo se manter bela e viver em função dos outros, é constantemente resgatada por movimentos conservadores, como aponta Rago:

Afinal, tendo sido educadas para a maternidade, para serem missionárias, enfermeiras ou professoras, as mulheres foram tacitamente convidadas a se esquecerem de si mesmas, a renunciar ao exame da própria existência, e, acima de tudo, foram estimuladas a cuidar do outro em primeiro lugar (2013, p.64).

Rago conta também como a questão da sexualidade feminina está completamente relacionada com isso, e nos traz um exemplo de como, em 1972, uma revista brasileira trouxe uma matéria sobre a descoberta de que as mulheres tinham orgasmos e que estes também podiam ser através do clitóris, e não apenas vaginal. No entanto, é sabido que esta informação já havia sido desvendada mesmo antes das descobertas de Freud, em 1905. E o que justifica esse constante silenciamento e reaparecimento sobre esse órgão e sobre o prazer feminino?

Seria o controle dessa informação sobre o corpo da mulher uma forma de contenção do desejo feminino e de normatização das relações de gênero, garantindo o lugar privilegiado ao sexo forte? Minha hipótese é a de que o clitóris é silenciado física e discursivamente em períodos de maior controle sobre a mulher, sobretudo naqueles em que ela é associada à figura sacralizada da mãe, sendo, portanto totalmente dessexualizada. Exemplo disso são os regimes totalitários, o fascismo italiano e o nazismo alemão, que promoveram a figura dócil da mulher camponesa aconchegante e aninhada entre os filhos, abnegada e bondosa, porém, totalmente assexuada, condenando publicamente a prostituição e as ditas “perversões sexuais”, apesar dos usos realizados (RAGO, 2001, p. 183).

Este, na verdade, foi um dos temas mais trazidos pelas mulheres com quem dialoguei: a maternidade. Seja pelas demandas e sobrecargas decorrentes delas, seja pela opção de não a vivenciar. A escolha por não ser mãe, nem casar, ou seja, de não constituir uma família dentro dos moldes burgueses e tradicionais, surgiu como uma identificação de desvio por parte de Lizandra:

Eu acho que só o fato de ser uma mulher de 30 anos, que não casou, que não tem filho e que saiu de casa e veio pra capital pra estudar, e aí tenta ganhar a vida como artista, eu acho que já quebra um pouco esse padrão de uma mulher que precisa formar uma família em paralelo à vida profissional e que procura empregos, geralmente, mais ligados ao mercado, não sei,

empregos que trazem uma renda mais rápida, pessoas que procuram áreas mais ligadas à Saúde, à Exatas. (Lizandra, 2019)

Apesar de não se considerar desviante de muitos padrões, sendo branca, tendo o corpo magro, se vestindo e performando dentro daquilo que se espera de uma mulher na classe social dela, Juliana também trouxe esta fala.

Acho que é a questão de querer ser solteira, de morar em vários lugares, não querer ter filho, então, tem vezes que eu sinto isso como cobrança, sabe, indiretas, às vezes, “há, eu queria um netinho”, mas é uma escolha minha. (Juliana, 2019)

Ela também elencou algumas de suas ações que acabam rompendo com determinadas construções sociais petrificadas, como a forma como lida com seus pelos e com o sangue menstrual, ainda tido como algo que devemos esconder e ter nojo.

Talvez deixar os pelos crescerem, colher o sangue menstrual. As pessoas dizem “eca”, mas eca nada, isso aqui é limpo. Então, tem umas coisas assim, às vezes você tá numa casa, aí pega seu sangue e bota num copinho, as pessoas olham e ficam meio...mas é um processo de você começar a lidar com seu corpo com mais naturalidade e aceitação, porque o sangue é sujo desde sempre, desde a caças às bruxas, a menstruação foi condenada a ser suja eternamente. (Juliana, 2019)

Essa relação com nossos pelos e sangue menstrual é algo completamente recriminado e podemos pensá-las como parte daquelas regras informais de que Becker fala. Crescemos vendo mulheres ao nosso redor se submetendo a procedimentos dolorosos todos os meses para arrancar os pelos dos seus corpos, ouvindo que homens tem nojo quando a mulher não está depilada, vendo propagandas e modelos com corpos que não tem pelos e onde nosso sangue menstrual, mesmo nos comerciais de absorvente, são substituídos por um líquido azul. Assim como nas propagandas de cremes depilatórios, quando a mulher vai colocar a cera ou a máquina sobre a perna, já é uma perna sem pelos, o que mostra o quanto eles são vetados e recriminados. O fato de nunca vermos eles em lugar nenhum, em nenhuma imagem, faz com que, ao vermos no nosso próprio corpo, achemos estranho, sujo, esquisito.

Joana optou por deixar os seus pelos crescerem não para um trabalho específico, mas sim como escolha. Ela fala de como sempre foi criticada por isso, de como já ouviu e ainda ouviu ofensas, e afirma que os manteve não como uma afronta, não como uma forma de querer

romper e desviar de um padrão, mas sim porque viu que não queria sentir essa dor e desconforto da depilação todo mês e porque gosta deles.

Eu percebi que tinha esse peso. Há, você é peluda então você é feia, você é cadela, você é menos mulher. E porquê? Porque isso? E várias questões que eu via, que eu passava. Pessoas que ficavam comentando: Joana é muito bonita, mas ela tem aqueles pelos. Pessoas que meio que controlavam meus pelos, do tipo: “Há Joana, tu não faz depilação na axila e na perna, mas cantinho tu faz, né? ”. E eu ficava: Oi?? Porque você quer saber isso? E porque as pessoas tendem a controlar isso, sabe? Eu tenho familiares que até hoje falam dos meus pelos, e eu pergunto: gente, mas porque ainda hoje vocês insistem em falar sobre isso? Vocês ainda não entenderam que eu gosto deles, que eu acho bonito? Vocês podem não achar, mas eu gosto. E não é questão de afronta, é uma questão de gosto, desde pequena. Quando eu me depilei pela primeira vez eu sabia que eu não ia me depilar sempre, sabe? E eu sentia dor e eu não queria, e que tudo bem eu ter pelos. (Joana, 2019)

Joana também fala de como seu corpo de alguma maneira foge um pouco dos padrões, visto que ela se considera uma mulher um pouco mais alta e mais forte do que a média. E afirma que sempre que possível se utiliza disso para conseguir romper com determinadas construções enraizadas, como a de que as mulheres não tem força para realizar algumas funções.

Isso também vem muito de mim, de dizer: eu sou capaz disso e eu vou mostrar pra você que eu sou capaz disso. Quando eu era montadora de exposição eu ficava batendo o pé: eu quero furar a parede também, eu quero furar parede, carregar o pesado. E aí a galera ficava: é? Quer carregar? Então carrega aqui um carrinho de 120kg”. E eu carregava suando, ficava fedendo, mas eu era reconhecida também nesse âmbito. (Joana, 2019)

Aliado a isso, o fato de ter pelos nas pernas, a voz mais grossa, de falar mais alto e de forma mais imponente, faz com que, segundo ela, acabe dando um curto circuito na cabeça das pessoas:

Eu já tive cabelo longo e curto. E aí quando eu raspei o cabelo e eu tinha pelos no corpo, as pessoas me confundiam com homem. Ainda hoje quando eu vou para o carnaval as pessoas ficam em dúvida se eu sou homem ou sou mulher. E porque essa questão vem sempre à tona, sabe? E eu fico relacionando ao fato de eu ser grande, ser alta, por eu ter um corpo mais quadrado. Não sei. (Joana, 2019)

Se formos pensar, na grande maioria das cenas de reconhecimento a gente não pede para ver a genitália das pessoas para conferir se de fato se trata de um homem ou de uma mulher, por exemplo. O que faz a gente atribuir veracidade é justamente a performatividade do gênero. O que Butler aponta é que a “verdade de gênero” é ensinada desde que nascemos. Aprendemos como nos vestir, como devemos fechar as pernas, como devemos falar, etc. E se alguém, mesmo se sentindo mulher cis, não corresponder a esse modelo, vai causar problema, vai causar desconfiança, e pode receber retaliações por isso, pode ser marginalizada, vão dizer que é lésbica, entre outros julgamentos. Joana conta como já sentiu a pressão desse tipo de determinismo.

E ao mesmo tempo eu ser colocada como sapatão por causa disso. Há, você tem pelo, você tem voz grossa, você tem o corpo mais quadrado, então com certeza você é lésbica. E eu não me identificava como lésbica. Hoje em dia sim. Mas foi o olhar do outro, foi o dedo do outro que me apontou como lésbica por eu não ter esse estereótipo feminino, por eu não ter essa estética tão feminina. E aí era muito doido isso porque eu tinha namorados, mas mesmo assim as mulheres e outras pessoas falavam: você é sapatão. E eu ficava: gente, eu não sou sapatão. (Joana, 2019)

Ou seja, a performatividade de gênero está sempre no corpo. Na nossa sociedade a heterossexualidade é concebida como “natural”, universal e normal (Louro, 2001). Tanto os meninos quanto as meninas são condicionados para a heterossexualidade.

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (GUACIRA, 2001, p. 9).

Apesar de afirmar se enquadrar de várias maneiras no que se entende por mulher, Flávia fala de como não se identifica com essa padronização do gênero e de como ela é totalmente opressora.

Eu não me identifico com essa identificação do “ser mulher”. É óbvio que socialmente sou mulher, mas busco uma série de maneiras de “ser outro”. Essa coisa do gênero é muito opressora, em minha opinião, ter que dizer “eu sou mulher”. Eu não quero ser nada e nem ter

que deixar de ser. Hoje se me perguntam como eu gostaria de ser identificada, diria que como bactéria. Queria ser invisível, queria desaparecer. (Flávia, 2020)

Na nossa cultura, um homem e uma mulher de “verdade” são heterossexuais, se o homem é “efeminado” é gay, se a mulher é masculinizada, é lésbica. Butler fala que é como se os gêneros, para serem inteligíveis, devessem manter, de alguma maneira, “relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”, segundo essa cultura da heterossexualidade compulsória (2003, p.38). Joana relata como sentiu isso na pele de maneira mais clara quando passou a se identificar sexualmente também como lésbica. Era como se agora finalmente ela se enquadrasse novamente dentro de um padrão, do estereótipo criado da lésbica, peluda, feminista que não gosta de homens.

Até que em um momento eu entendi que eu posso ser sapatão e tudo bem. E aí foi o momento em que eu me identifiquei sexualmente. Hoje em dia eu me digo bissexual mas eu tenho certo horror a relação heterossexual porque eu percebo níveis de poder diferentes, níveis de comportamentos diferentes que não me abarcam mais, que não me apetezem mais. Na relação homossexual eu consegui me identificar mais e me entender como mulher. Então é como se eu por ser agora identificada como lésbica tivesse aval pra ser peluda, pra roer unha, pra ter esse corpo assim. Parece que foi um decreto. Agora que ela falou que é, ela pode ser assim, mas antes não. Antes rolava um controle doido. (Joana, 2019)

No entanto Hooks traz outra complexidade presente neste tema. Ela fala que não é porque uma pessoa tem práticas sexuais que são transgressoras que ela necessariamente será uma pessoa politicamente progressista. É tanto que não é incomum vermos exemplos de lésbicas que, vivendo numa cultura como a nossa, patriarcal, capitalista, de supremacia branca, acabam construindo relações que tem os mesmos “paradigmas de dominação e submissão que suas companheiras heterossexuais” (2018, p.54). Mas, ainda assim a existência de mulheres que são lésbicas e se assumem publicamente como tal, assim como de mulheres que se sentem bem sozinhas, é de extrema importância para que outras mulheres possam entender que não dependem de homens para alcançarem bem-estar e felicidade, nem mesmo satisfação sexual. Afinal, milhares de mulheres ainda acham que não podem ser feliz sem um parceiro, como pontuou Hooks: “Se qualquer mulher sentir que precisa de qualquer coisa além de si para legitimar e validar sua existência, ela já estará abrindo mão de seu poder de se autodefinir, de seu protagonismo” Neste sentido as lésbicas trouxeram essa experiência viva para o movimento, além da teoria (2018, p.53).

Vale ressaltar, como pontou Rago, que até poucas décadas atrás o lesbianismo era tido como uma monstruosidade ou como uma perversão sexual, de acordo com o discurso médico construído desde o século XIX, embasado por prerrogativas morais religiosas:

A lésbica, por negar na prática o ideal de mulher-mãe-assexuada, era estigmatizada e marginalizada como ser abjeto, como mostram as pesquisas do feminismo lésbico e de autores vinculados ao movimento gay, desde a década de 1970. Aliás [...] mesmo a conexão entre feminismo e lesbianismo não se deu sem problemas, as feministas considerando-se mulheres “normais”, em oposição às figuras que destoavam de seu padrão identitário. Ainda não se havia aprofundado o amplo debate sobre “o sujeito do feminismo”, nem se falava em feminismos plurais e múltiplos, no Brasil, como ocorre nas décadas seguintes (2015).

No entanto, nenhuma das mulheres com quem dialoguei trouxe o fato de sentir prazer consigo mesma ou de expressar seus desejos abertamente como um ato revolucionário, quando eu as perguntei sobre desvios de padrões no que tocam questões de gênero e sexualidade. Talvez porque hoje isso já seja mais comum, com os debates trazidos pelos movimentos feministas, como afirmado anteriormente, e venha sendo mais discutido, principalmente com a chegada das redes e a disseminação de informações neste sentido, ou mesmo porque este assunto da masturbação feminina ainda siga sendo um tabu, além do contexto sociocultural das entrevistadas. Afinal a temática da sexualidade como um todo ainda precisa ser fortemente debatida, trazida à tona, apesar das evoluções, como pontua Hooks:

Apesar da revolução sexual e do movimento feministas, sabemos que muitas mulheres heterossexuais fazem sexo somente porque homens querem que elas façam, que jovens homossexuais, homens e mulheres, ainda não tem um ambiente de apoio público ou privado de afirmação da orientação sexual, que a iconografia sexista de uma madona ou de uma puta continua a afirmar a imaginação erótica de homens e mulheres, que a pornografia patriarcal agora permeia todos os aspectos da mídia de massa, que a gravidez indesejada está aumentando, que os adolescentes estão frequentemente fazendo sexo sem vontade e sem proteção, que em muitos casamentos e uniões de longa data, seja de mesmo sexo ou heterossexual, mulheres não estão fazendo sexo. Todos esses fatos chamam atenção para a necessidade de renovar o diálogo feminista sobre a sexualidade. Ainda precisamos descobrir as características de uma prática sexual libertadora (2018, p.51).

Laura trouxe um exemplo de como recebeu represálias de seu pai ao postar nas suas redes sociais fotos suas segurando alguns de seus trabalhos que falavam sobre sexualidade, mais especificamente sobre a expressão de desejos sexuais. Ela bordou faixas em crochê com frases como “cai de boca”, “siririque-se” ou “me chupe”, frases que, aparentemente, não deveriam ser

ditas por uma mulher publicamente, como se a mulher não pudesse ter esses desejos, muito menos falar sobre eles, pelo risco de sofrer julgamentos e retaliações.

Mas teve uma época que estava fazendo umas faixas, na época da eleição e meu pai me chamou preocupado com essa questão da exposição de um pensamento feminista no meu trabalho, do fato de ser mulher e estar expondo o que pensa. Eu entendo ele, mas não vou mais me calar, não vou parar mais a roda que começou a girar. Acho que seguir esse movimento e me manter firme é deixar vivo uma coisa que eu acredito, do feminismo, do lugar da mulher, da minha presença no mundo, da minha ação na vida dos meus filhos também. Tenho dois meninos e quero que eles cresçam com essa imagem da mãe que está vivendo isso, assim como ensino muito para eles a questão do respeito ao corpo da mulher. (Laura, 2020)

Ou seja, mesmo diante do risco de receber retaliações, Laura optou por manter sua fala, numa luta ética e política de constituição da sua subjetividade, e num ato de rompimento com valores instituídos. Ao falar sobre a ‘História da Sexualidade’ Foucault disse que buscou fazer uma arqueologia do discurso sobre a sexualidade e afirmou que este discurso era justamente "uma relação entre o que fazemos, o que estamos obrigados a fazer, o que nos está permitido fazer, o que nos está proibido fazer no campo da sexualidade; e o que está proibido, permitido, ou é obrigatório dizer sobre nosso comportamento sexual” (FOUCAULT, 1996, p.9). Acredito que nossa dificuldade em falar sobre a sexualidade está muito fundada nisto. Principalmente no caso das mulheres que são criadas para serem pudicas, para não expressarem seus desejos, muito menos falar sobre eles publicamente.

Talvez por isso muitas delas não tenham trazido essa temática à tona. A sexualidade ainda surge como um tema pertencente a esfera privada, apesar de sabermos de todas as manobras de poder para exercer controle sobre nossos corpos e nossas experiências sexuais. O que algumas delas trouxeram, na verdade, como identificação de rompimento de padrões no que toca a sexualidade foi mesmo a possibilidade de se relacionar com outras pessoas, que não apenas homens héteros, como afirmou Bella.

Também comecei a questionar o meu gosto por homens e achei que não só gostava de homens, gosto de pessoas, gosto de seres humanos que me interessam, que me chamam a atenção independentemente do gênero, então não me considero heterossexual. É isso, é desconstruir. Fui desconstruindo e me colocando, me posicionando e hoje em dia nem consigo dizer o que sou na real, não consigo. (Bella, 2020)

Apesar de ter tido sua primeira relação sexual com seu namorado, que veio a ser o pai dos seus filhos e seu marido durante anos, e de relembrar desses momentos como momentos de muito amor e respeito, Christina fala de como ainda sentiu culpa por ter perdido a virgindade, ao invés de simplesmente curtir a possibilidade de estar vivendo um momento de amor e prazer, visto que ainda vivemos, como disse Hooks (2018, p.50), “entre gerações de mulheres que jamais souberam o que é o prazer sexual, mulheres para quem o sexo somente significou perda, ameaça, perigo, aniquilação”.

Então estou eu crescendo mulher e comecei a me relacionar muito cedo, a questão da sexualidade também muito cedo. Acho que tive muita sorte de ter tido um namorado, que é o pai dos meus filhos, e pude explorar o amor puro e verdadeiro. Hoje eu lembro das experiências que tive em relação à sexualidade aos 12, 13 anos e sei que foram um dos melhores momentos da minha vida. Mas depois já veio a culpa em relação a virgindade. (Christina, 2020)

Um outro ponto trazido por Christina no que toca o corpo e a sexualidade foi o fato de ter se sentido mal, aflita, durante muitos anos de sua vida, por se ver muito fora dos padrões de beleza. Mas ela afirma que nos últimos anos vem trabalhando o amor próprio, também através da arte.

Ter nascido mulher e não tão no conceito de beleza, sou uma pessoa muito simples. Por muito tempo me achei muito feia. Já não bastava ser mulher, ainda inventei de ser ceramista, artista, procurei a cerâmica como mote, foi outra coisa que tiver que lutar, além de ser mulher. [...] Eu transformo dor em arte e vou tratando, passar 20 anos de análise, trabalhando com argila o tempo todo e me conscientizando desse meu lugar, desse meu corpo, de sair desse rótulo da mulher gostosa, bonita, poderosa e me sentir linda e maravilhosa sem estar neste lugar. É uma luta contra uma máquina que já está pronta para te dizer que você tem que ser assim e se não for assim você está fora. (Christina, 2020)

Wolf aponta como esse ideal de beleza que tomamos como universal e imutável, não tem nenhuma justificativa de natureza biológica ou histórica universal. Ela traz, inclusive exemplos de lugares em que os ideais são completamente diferentes: “O povo maori admira uma vulva gorda, e o povo padung, seios caídos”, e mostra como “o que ele está fazendo às mulheres hoje em dia é consequência unicamente da necessidade da cultura, da economia e da estrutura do poder contemporâneo de criar uma contra-ofensiva contra as mulheres” (1992, p.15).

Esses modelos são feitos para continuar a controlar o corpo feminino, minando suas autoestimas, e para alimentar a indústria da beleza. Ao tentar chegar a um padrão de beleza inalcançável para a maioria de nós, muitas mulheres têm adoecido e adquirido transtornos como depressão, alterações no humor, ansiedade, isolamento social e também os distúrbios alimentares⁴¹. O Brasil está atualmente como o país que mais realiza cirurgia plásticas no mundo, superando os Estados Unidos em números de procedimentos estéticos, sendo as mulheres responsáveis por cerca de 87,4% destes. Entre as 19 cirurgias analisadas na pesquisa, o Brasil ficou na frente em 10, entre elas se destacam o rejuvenescimento vaginal, a plástica abdominal, o transplante de cabelo, o aumento dos glúteos, as cirurgias de nariz e orelhas, assim como a lipoaspiração, correção e aumento de seios⁴². Segundo uma pesquisa “Verdade sobre a beleza”, realizada em 20 países, apenas 4% das mulheres entrevistadas se acham bonitas, e o Brasil, apesar de ter o maior índice entre as nacionalidades estudadas, conta com 14%, e 72% que se sentem pressionadas para ser bonitas.⁴³

Numa sociedade como esta, onde claramente essa imposição acaba afetando a maioria das pessoas, principalmente mulheres, é comum vermos ainda muitas seguindo esse padrão. Neste sentido, como afirmou Hooks (2018, p. 26), desafiar esse pensamento sexista em relação ao corpo da mulher é uma das intervenções mais poderosas que o movimento feminista contemporâneo vem fazendo. “Antes da libertação das mulheres, todas as mulheres, mais jovens ou mais velhas, foram socializadas pelo pensamento sexista para acreditar que nosso valor estava somente na imagem e em ser ou não notada como pessoa de boa aparência, principalmente por homens”. No entanto, a indústria da moda e de beleza continua criando padrões:

Certamente era do interesse da indústria de moda e cosméticos capitalista patriarcal de supremacia branca “glamorizar novamente” as noções sexistas de beleza. A mídia de massa seguiu esses passos. Em filmes, na televisão e em anúncios públicos, imagens de mulheres magrelas, de cabelos pintados de

⁴¹ “Disponível em: <https://psicologiaacessivel.net/2018/09/04/padiao-de-beleza-e-saude-mental-da-mulher/>. Acesso em 30/10/2020.

⁴² “Disponível em: <https://observador.pt/2014/07/31/brasil-lidera-lista-dos-paises-com-o-maior-numero-de-cirurgias-plasticas/>. Acesso em 30/10/2020. Assim como “a cirurgia de implante para aumento de mamas foi a mais procurada e realizada em 2018 de acordo com o levantamento global. No total, foram 1.841.098 procedimentos. Depois veio a lipoaspiração, que remove depósitos de gorduras em áreas específicas do corpo como abdômen, dorso, flancos, mamas, coxas, axilas, braços e queixo.”. Disponível em: <https://www.acidadeon.com/campinas/docon/artigos/NOT,0,0,1488165,brasil+lidera+numero+de+cirurgias+plasticas+no+mundo.aspx>. Acesso em 30/10/2020

⁴³ “A pesquisa indicou, ainda, que apesar de 86% das brasileiras não se definirem como belas, 72% valorizam o que têm de melhor e estão felizes com a aparência - índice superior à média entre os países, de 57%.” Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/beleza/pesquisa-quatros-em-cada-100-mulheres-se-acham-bonitas,f358430f5de27310VgnCLD100000bbcceb0aRCRD.html> . Acesso em 30/10/2020.

loiro e com aparência feminina abundavam e ameaçavam desfazer grande parte do progresso alcançado pelas intervenções feministas (HOOKS, 2018, p.27).

Joana também fala que apesar de buscar não se enquadrar nesses modelos e de até tentar, sempre que possível, romper com eles, fica triste de ver tantas mulheres reféns desses padrões e diz que essas falas acabam surgindo como base para o desenvolvimento do seu trabalho.

Alguma amiga minha está sofrendo porque uma pessoa falou que ela tinha o nariz horrível, e aí ela está querendo fazer uma cirurgia de nariz porque ela não está conseguindo lidar com isso, e eu fico pensando: Nossa, mas porque as mulheres sempre tem que estar padronizadas, né? Elas nunca podem ter alguma coisa que se sobressai, que seja a singularidade delas. Mas isso acaba também me trazendo um motivo pra eu fazer alguma coisa sobre. (Joana, 2019)

Já Lizandra trouxe à tona o fato de ser uma mulher gorda como uma quebra neste padrão. No entanto, vale ressaltar que ao falar sobre isso, durante a entrevista, chegou a questionar se isso seria um ato desviante realmente, perguntando, inclusive, se valia a pena gravar aquela fala. E, de fato, durante muito tempo esta questão não foi abarcada dentro do movimento. Mesmo que se falasse em padronizações de beleza, só mais recentemente pudemos ver diálogos, debates e reivindicações mais direcionados para estes temas, incluindo o da gordofobia⁴⁴.

Eu não sei se o fato de ser uma mulher gorda é quebrar um padrão, porque eu não sou gorda porque eu quero, “ah não, eu decidi ser uma mulher gorda e agora estou quebrando padrões”, não é isso. Mas, assim, aqui é um lugar onde eu me sinto à vontade. É porque eu fico muito puxando pra cidade, porque eu vivo lá e cá, mas, por exemplo, em Surubim, eu não me sinto à vontade, mesmo usando determinadas roupas. Por exemplo, aqui, eu me sinto super à vontade, visto a roupa que eu quero, eu posso usar um vestido curto e mostrar minhas celulites, eu tenho uma barriga muito gordinha, eu vou pra praia e não tô nem aí, mas em Surubim, por exemplo, eu tenho muita vergonha de usar, sei lá, um vestido e mostrar que eu tenho uma perna gorda,

⁴⁴ A pressão estética é algo que afeta a todas as pessoas, como explicitado acima, apesar de ser exercida com mais intensidade sobre as mulheres. No entanto, as mulheres gordas sofrem, além dessas exigências, diversos outros preconceitos. Dentre os exemplos, podemos trazer a própria nomenclatura: ser chamada de magra é elogio, mas gorda ainda é considerado uma ofensa. Em outros casos chamam de “obesa” só pela aparência, sem levar em consideração que obesidade é uma patologia, e que não necessariamente uma pessoa gorda vai estar doente por conta disso. A dificuldade de encontrar roupas, empregos, lugares para conseguir realizar procedimentos médicos, assentos em lugares como transportes e cinemas, são algumas outras questões que envolvem este tema. Exemplos retirados da matéria: “A Diferença entre Gordofobia e Pressão Estética (e por que ninguém sofre preconceito por ser magro)”, do site Nó de Oito. Disponível em: <http://nodeoito.com/gordofobia-vs-pressao-estetica/>. Acesso em 28/12/2020.

de mostrar que meu braço tá gordinho. Eu acho que, de certa forma, causa um estranhamento ainda no interior, mas aqui, não, aqui eu me sinto à vontade. [...] Pelo menos não no ambiente que eu vivo, dentro da bolha que eu vivo, eu não tenho. (Lizandra, 2019)

Mesmo que ela não sinta diretamente preconceitos com relação a isto em Recife, onde também mora, talvez por viver “numa bolha”, como ela mesma falou, se relacionando com pessoas que não levantam este tipo de questão, este é sim um tema que precisa continuar a ser amplamente debatido. É importantíssimo que mulheres possam se sentir bem consigo mesmas com o corpo que tiverem, afinal os distúrbios alimentares continuam a ser lugar comum numa sociedade em que o corpo magro é tipo como desejável, saudável e belo. Mesmo que mais revistas e veículos tenham tratado de temas como a anorexia e a bulimia de forma mais constante, estes conteúdos são divulgados em paralelo a corpos tidos como ideais, magros. No mundo da moda, por exemplo, grande parte das roupas são feitas para corpos magros, e quando são roupas bonitas e de tamanho maior geralmente são mais caras, além de serem bem mais raras. Existe um nicho de loja feita só para isso, ao invés de todas as lojas terem roupas também para números maiores⁴⁵.

Esses padrões são extremamente nocivos por colocarem algo que é completamente subjetivo, efêmero e variável, como a ideia de beleza, como algo fixo e ideal, que nunca vai ser alcançado. Além disso, eles fazem com que gastemos tempo e recursos nessa busca por alcançá-lo ao invés de investirmos em coisas que realmente nos fizessem crescer, como nossos estudos e nosso bem-estar mental, por exemplo⁴⁶. E assim as pessoas se tornam altamente inseguras, com baixa autoestima, e vivem numa eterna dependência de receber aprovação externa para se sentirem bem consigo. Neste sentido, os inúmeros movimentos que tem surgido com o intuito de pregar a aceitação e a beleza do corpo feminino em todas as suas cores, formas e tamanhos são fundamentais para quebrar com esse ideal de beleza inatingível.

Precisamos continuar falando e criando alternativas, pois há um movimento ainda contrário da mídia e de veículos de comunicação no sentido de manter as noções de beleza

⁴⁵ De acordo com a matéria: “Quanto tempo uma mulher gasta para se arrumar no dia a dia?”, em um ano as mulheres gastam 24 dias a mais com cuidados de beleza. Disponível em: <https://imprensa publica.com.br/quanto-tempo-uma-mulher-gasta-para-se-arrumar-no-dia-a-dia-video-responde/> Acesso em 28/12/2020. Além disso, as mulheres, apesar de ganharem geralmente menos do que os homens, gastam mais dinheiro com produtos de beleza, diante da imposição que é feita pelo próprio mercado de trabalho. Retirado da matéria: “Mulheres gastam mais com produtos de beleza que homens”. Disponível em: <https://extra.globo.com/economia/como-economizar/mulheres-gastam-mais-com-produtos-de-beleza-que-homens-veja-como-economizar-rv1-1-24770074.html> . Acesso em 28/12/2020.

⁴⁶ Informações retiradas da matéria “Por que a moda tem um grande papel no combate à gordofobia”. Disponível em: <https://araguainanoticias.com.br/noticia/por-que-a-moda-tem-um-grande-papel-no-combate-a-gordofobia/23084>. Acesso em 28/12/2020.

definidas pelo sexismo. Hooks afirma que “criticar imagens sexistas sem oferecer alternativas é uma intervenção incompleta. A crítica em si não leva à mudança” (2018, p.27). No entanto, temos acompanhado também o surgimento de perfis nas redes sociais como o Movimento Corpo Livre e de mulheres que estão divulgando imagens de seus corpos gordos, ou com suas rugas, celulites, estrias, pelos, se sentindo bem com eles, mostrando assim outras possibilidades de ser e de se amar, trabalhando o amor ao nosso próprio corpo e também a temática da gordofobia. Para além de esclarecimentos, essas imagens trazem a representatividade num país em que 56% das mulheres gordas afirmam não se sentir representadas na mídia⁴⁷, muito menos de forma respeitosa, pois quando aparecem geralmente são como alvo de piadas e xingamentos, e onde apenas 14% das mulheres se acham bonitas.

Em paralelo a essas ações, Wolf aponta que, apesar de não podermos atingir diretamente essas imagens padronizadas, podemos extinguir suas forças:

Podemos lhes virar as costas, olhar umas para as outras e descobrir imagens alternativas da beleza numa subcultura feminina; podemos procurar peças, música, filmes que iluminem as mulheres em três dimensões; descobrir as biografias de mulheres, da história das mulheres, das heroínas que a cada geração são enterradas e esquecidas; preencher as lacunas terríveis e "lindas". Podemos nos erguer, a nós mesmas e a outras mulheres, para escapar do mito, mas só se estivermos dispostas a procurar alternativas, dar apoio a elas e realmente examiná-las (1992, p.369).

Hooks também nos traz exemplos neste campo e fala de como, cerca de trinta anos atrás, com o movimento feminista nos Estados Unidos, houve uma verdadeira reivindicação por liberdade e saúde do corpo feminino na luta por se livrarem de peças como o sutiã, as cintas, os espartilhos, entre outros. Essas batalhas também contribuíram para que mulheres pudessem usar roupas mais confortáveis, como calças. Da mesma forma, a possibilidade de usar sapatos sem salto alto forçou, inclusive, uma mudança na indústria de calçados, que passou a desenvolver sapatos mais baixos e confortáveis para as mulheres. Tudo isso, que hoje parece muito trivial, como o direito de escolher como se vestir, só foi possível graças a luta de feministas (2018, p. 26). E é justamente através desta luta que vamos conseguindo exercer fraturas nesse sistema. A revolução do vestuário e do corpo que surgiu a partir de intervenções feministas, trouxe a percepção de que nosso corpo merece amor em seu estado natural e é preciso que sigamos com elas: “Não seremos livres até que as feministas retornem à indústria da beleza, retornem à moda

⁴⁷ Da matéria: “A importância de falarmos sobre empoderamento”, do site Mind Miners. Disponível em: <https://mindminers.com/blog/empoderamento-feminino/>. Acesso em 28/12/2020.

e criem uma revolução contínua e sustentável. Não saberemos como amar o corpo e a nós mesmas ” (Hooks, 2018, p.27).

Essas ações que mostram outras formas de amar, seja a si mesma, seja homem ou mulher, que mostram formas mais livres de explorar sua sexualidade, seu corpo, de performar, de constituir família, precisam continuar existindo para trazer reflexões ao seu entorno e possíveis mudanças nesses paradigmas. No caso dessas mulheres, além de gerar rupturas ao seu redor, ainda influenciam diretamente a construção das suas obras, que, por sua vez, apresentam outras formas de representatividade e de desvios.

2.3.4. Modos outros de constituição de si

Aqui busco apresentar ações e modos de agir dessas artistas que contribuem para o rompimento com tradições, universalismos e com os discursos dominantes, fortemente patriarcais. Micropolíticas que levam a outras possibilidades de existência e novas formas de construção da subjetividade feminina e de identidades de gênero em diversas esferas das suas vidas que foram trazidas por elas como desviantes nas nossas conversas.

Becker (2008, p.40) pontua como, ao falar do desvio, “estamos menos interessados na pessoa que comete um ato desviante apenas uma vez do que naquela que mantém um padrão de desvio por um longo período de tempo, faz do desvio uma maneira de viver, organiza sua identidade em torno de um padrão de comportamento desviante. ” Ou seja, ele fala que não é sobre pessoas que vivem experiências homossexuais pontualmente, por exemplo, mas sobre quem leva um padrão de atividade homossexual durante toda a sua vida adulta.

No entanto, o próprio feminismo é visto como um movimento desviante. Hooks afirma que o feminismo ainda é tido como algo a margem do padrão social, que não alcançou uma boa fama, que ainda precisa de ser compreendido, difundido e socialmente aceito. E todas as mulheres com quem dialoguei se afirmam feministas, então de certa forma mantem um padrão desviante e não apenas desviam ocasionalmente. De toda forma, algumas desviam de maneira mais radical, nas suas ações diárias, enquanto outras, mesmo que concordem com o desvio de algumas, não se identificam com ele e por isso não o fazem, ou não tem coragem de fazer.

E assim, podemos ir identificando determinadas ações pontuais, dentro desse ser feminista, que vão gerando fissuras e rompimentos com valores burgueses e modos de ser

instituídos às mulheres e não só. Joana falou sobre como se sente com relação ao medo, sendo mulher, e fala do ato de andar na rua e se posicionar como uma ação transformadora.

Ser mulher é muito maravilhoso. É muito incrível, muito mágico em vários momentos, mas as vezes dá muita raiva ser mulher, às vezes é muito triste ser mulher, as vezes é muito chato você todo dia ter medo de voltar pra casa. E eu percebo que isso não acontece com os meus amigos homens. Tem algumas minorias, tem alguns casos de exceção. Mas assim, eu tenho amigas que não saem sozinhas, porque são baixinhas, são magrinhas, porque o corpo delas já fala por elas e é muito mais vulnerável. Como assim, sabe? Que merda. Eu acabo não tendo tanto medo porque sou muito impositiva. Eu saio na rua encarando as pessoas, eu tento ser mais ligeira, estar sempre prestando atenção, de se acontecer alguma coisa, correr, mas é uma autoproteção, de sobrevivência. E é muito doido você ser mulher e ser sobrevivente, não ter direito a existir, não ter direito a falar, não ter direito a retrucar. Então a gente tem que estar muito atenta a isso. Por ser mulher a gente tem que falar mais, a gente tem que se posicionar mais, a gente tem que se mostrar mais. (Joana, 2019)

Apesar de também sentir isto e vivenciar essas questões, foi curioso observar como o simples ato de sair de casa e vivenciar a rua, se colocando e se expondo à possibilidade de ser violentada surgiu como um ato de desvio e enfrentamento na fala de várias delas. Cecília também trouxe este tema à tona.

Na verdade, o papel do combate é tanto combater pelo espaço, que é meu também, quanto combater pela nossa vida, pela nossa existência, contra os medos de tudo que de fora a gente tá sujeita a viver, né. Tem uma escritora, que eu esqueci o nome agora, que me marcou muito o que ela falou, que todo dia a mulher sai de casa se preparando pra ser estuprada. Então essas e outras, qualquer tipo de violência, qualquer tipo de repressão, qualquer forma hierárquica que existe por causa do gênero, isso é um combate meu, isso é diário. (Cecília, 2019)

Não à toa podemos encontrar pesquisas em que vemos que as mulheres tem mudado suas rotinas, horários e mesmo suas vestimentas, por medo de serem alvo de estupro. Uma pesquisa feita pela Fundação Getúlio Vargas em 2018 mostrou que 76% das mulheres tem medo de andar nas ruas à noite. E de acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2015, do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 90,2% das mulheres têm medo de sofrer violência

sexual⁴⁸. Esse medo é reafirmado tanto pelas experiências que as mulheres vivem cotidianamente quanto pelos números que são alarmantes. Ciente desse receio e de que a ausência de pessoas na rua só traz mais insegurança, Flávia também trouxe o ato de ocupar a rua na hora que for como um ato revolucionário.

Uma prática que sempre realizo é caminhar por qualquer lugar, a qualquer hora. Acho que isso é uma prática bem feminista. Nunca aconteceu nada comigo de interpelação noturna, mas acredito nessa prática como ativista. É uma prática invisível, porque só eu sei que caminho em qualquer lugar a qualquer hora, mas acredito que estou habilitando que esse espaço seja um local caminhável. (Flávia, 2020)

Apesar de se considerar feminista, Flávia disse que não se vê como uma ativista do feminismo, no sentido mais político do termo, de encabeçar movimentos, ações públicas, enfim, mas acredita justamente nessas ações diárias, que, apesar de parecerem pequenas, vão gerando rompimentos e abrindo a possibilidade de outras formas de ser mulher. Ainda assim reconhece que até então não conseguiu realizar esses desvios em todas as esferas que gostaria.

Posso falar dessas micropolíticas. Tem esse estigma em Recife, uma mulher solteira, sem filhos, que é o estigma do fator feminino. Já é uma outra maneira de existir pelo menos nesse contexto da província que vivemos. Acho que tem a ver com as formas de relações interpessoais, tem a ver com a prática da relação entre as pessoas. Volto a falar da força, por exemplo. Subir três andares com um galão de água ou não precisar de ajuda, naquilo que simboliza a força do masculino, já é um bom começo. Mas acho que não dou conta de ativar esses desvios em todas as minhas relações na minha micronarrativa cotidiana. (Flávia, 2020)

Estas ações que geralmente exigem força física são tidas como masculinas, no entanto, é comum vermos homens que não lidam bem com elas, seja por não gostar ou pelo seu próprio tipo físico, assim como vermos mulheres que conseguem realiza-las sem nenhum problema. Joana também levanta esse ponto mais uma vez numa de suas falas, ao questionar o que a mulher pode ou não fazer, e conta como, ao realizar seu intercâmbio em Belo Horizonte, foi muito questionada neste sentido.

⁴⁸ “Mulheres mudam a rotina por medo de serem alvo de estupro”, do site O Tempo. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/mulheres-mudam-a-rotina-por-medo-de-serem-alvo-de-estupro-1.1332817>. Acesso em 28/12/2020.

O que é ser mulher, né? Mulher pode, mulher não pode? O que é que ela pode? E o que é que ela não pode? Na verdade eu quero poder tudo. Eu uso da minha força, eu uso do meu tamanho para fazer coisas que homens fazem, sabe? E eu vi que lá eu era muito duvidada, do tipo, quando eu estava no ateliê de escultura as pessoas me perguntavam muito: quer ajuda? E eu dizia: não, quando eu quiser ajuda eu peço. Não é só porque eu estou cortando uma chapa de ferro que eu preciso de ajuda. Você me explica como eu faço e eu vou fazer. E aí eu percebia muito isso, um auxílio gratuito. Às vezes eu nunca fiz uma coisa na minha vida e alguém chega e fala: Joana, tu sabe fazer isso? E eu digo: Sei! E aí vou e faço. Faço três vezes pra ser do jeito que eu quero e vou e faço. Então eu acho que eu tenho muita atitude de ser pé quente. Mesmo que seja algo que eu nunca tenha feito na vida, se eu souber que eu tenho capacidade de fazer eu vou fazer e eu vou enfrentar, sabe? (Joana, 2019)

Da mesma forma, Joana acredita que esta sua força e o seu tipo físico, para além de fazer com que ela chegasse a trabalhar com materiais como o ferro, lhe possibilita uma maior segurança nas ruas, fazendo, inclusive, com que ela se sinta com coragem para responder em casos de assédio na rua. De acordo com dados retirados de uma campanha realizada em 2013, 99,6% das mulheres participantes afirmaram já ter sofrido algum tipo de assédio em espaço público; 98% afirmaram ter sofrido assédio na rua e, apesar de 83% das participantes terem avaliado negativamente as cantadas, a maioria delas não reagiu por medo⁴⁹.

Eu acho que eu enfrento muito as coisas. Eu acho que se eu passar por algum assédio na rua eu vou sempre responder, a não ser que seja um momento que eu diga: vou abstrair e não vou me meter hoje com esse cara. Mas assim, eu sempre respondo assédios na rua, eu sempre me questiono em projetos que sou convidada e eu sempre me interesso por materiais, por lugares e por suportes que precisem mais de força motora. Eu acho que é uma liberação dessa força que eu tenho. Porque eu percebi que eu tenho muita força quando eu comecei a quebrar as coisas dentro de casa. Eu ia fazer uma simples coisa, e eu sou muito bruta, e eu acabava quebrando. Então eu falei, vou usar essa força pra um material que agente esse força, e aí eu cheguei no ferro, cheguei na argila, que são materiais que eu gosto muito de trabalhar e que eu acho que também a gente pode pensar que tem muito homem nesse meio. (Joana, 2019)

⁴⁹ Dados retirados do artigo “Mulheres na rua: do "fiu-fiu" ao estupro”. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2019000300008. Acesso em 29/12/2020.

Essa questão do não se calar diante do assédio, do ter a coragem de falar mesmo em situações que envolvem risco ou represálias, essa fala da verdade, também vem como uma das constantes lutas das mulheres. Criadas para se calar diante dos homens ao seu redor, para serem dóceis e não se rebelar, o simples ato de falar e expor sua opinião, seu posicionamento, em diversos âmbitos já surge como ato desviante e muitas vezes desafiador. Este é um ato extremamente necessário e urgente, em favor da possibilidade da emergência de vozes que tem sido historicamente interrompidas. Infelizmente o ato de expressar-se ainda não é um direito garantido a todos e todas, e até a mídia no nosso país não é democrática. Mas mesmo diante desses limites, vozes dissonantes têm conseguido provocar ruídos nas narrativas hegemônicas, não só através da fala, mas pelo próprio ato de existir e ocupar lugares, como temos visto em diversos exemplos desses relatos. Bella trouxe esse ponto à tona ao falar da sua relação com a sua mãe e do ato de coragem que foi falar para ela coisas da sua vida que sabia que iriam ser difíceis de ouvir.

Falando de mãe assim, minha relação com minha mãe mesmo tiveram várias fases, mas sempre tive a vontade de que ela realmente soubesse com quem estava lidando, porque eu via as mães e as filhas das minhas amigas e era uma relação tão falsa no sentido do que as meninas demonstravam ser e do que as mães queriam que elas fossem. É essa expectativa que era gerada e que era alimentada falsamente e eu dizia que não queria isso para mim e comecei a dizer tudo para minha mãe, contar até coisas chocantes que ela dizia que não ia aguentar ouvir. (Bella, 2020)

Ribeiro pontua como esse direito a fala sempre foi negado à minorias e como, até hoje, a depender de quem fala e de onde fala, é provável que se receba represálias, e por conta disso, prefere-se fingir concordar com o pensamento hegemônico.

Falar, muitas vezes, implica em receber castigos e represálias, justamente por isso, muitas vezes, prefere-se concordar com o discurso hegemônico como modo de sobrevivência? E, se falamos, podemos falar sobre tudo ou somente sobre o que nos é permitido falar? Numa sociedade supremacista branca e patriarcal, mulheres brancas, mulheres negras, homens negros, pessoas transexuais, lésbicas, gays podem falar do mesmo modo que homens brancos cis heterossexuais? Existe o mesmo espaço e legitimidade? Quando existe algum espaço para falar, por exemplo, para uma travesti negra, é permitido que fale sobre Economia, Astrofísica, ou só é permitido que fale sobre temas referentes ao fato de ser uma travesti negra? Saberes construídos fora do espaço acadêmico são considerados saberes? (RIBEIRO, 2017, p. 77).

Laura também trouxe o ato de, enquanto mulher, não se calar como um posicionamento extremamente importante e revolucionário.

Eu acho que é essa coisa de não me calar mais. Acho que passei muito tempo calada e agora estou com outra consciência e estou conseguindo conquistar meu lugar de fala, de voz. Acho que é isso, principalmente para nós mulheres, quando conseguimos conquistar um espaço, queremos segurar esse espaço, trazer outros, manter e trazer voz pra gente. (Laura, 2020)

Essa luta e manutenção de espaços conquistados, assim como a importância de cotas para pessoas que sempre foram marginalizadas na história é uma pauta que Joana diz levantar em todos os projetos que participa.

E toda vez que me colocam num projeto eu pergunto logo: tem quantas mulheres? Tem quantas mulheres negras? Tem quantas mulheres trans? Eu to sempre trazendo esse questionamento porque eu quero inclusão, sabe? E as vezes em outros rolam cotas pra mulheres, cotas pra negros e eu acho massa ter isso. É importante ter isso, porque se não vai ser sempre pela mesmice. (Joana, 2020)

Essa maior inserção das mulheres no mercado de trabalho é um tema ainda complexo. Hooks nos fala de como, no início do movimento feminista nos Estados Unidos, muitas ativistas viam o trabalho como a libertação das mulheres da dominação masculina. No entanto, não enxergavam que trabalhar por baixos salários não libertaria ninguém, muito menos as mulheres pobres da classe trabalhadora, e que, mesmo nas classes privilegiadas, apesar da luta e de alguns avanços, a equiparação salarial entre homens e mulheres não foi alcançada, assim como a sobrecarga de dar conta de trabalho, casas e filhos continuou. Sugere então que se fale em autossuficiência econômica como algo libertador e não apenas no “trabalho”. Pois um trabalho, para ser libertador para uma mulher teria que ter melhor remuneração e horários mais flexíveis. A autossuficiência econômica é necessária para a libertação das mulheres, mesmo que não leve a ela, necessariamente, visto que a questão da dominação patriarcal é muito mais complexa e vai além de questões estritamente financeiras (2018, p.35).

Cecília fala, inclusive de uma outra nuance presente nessa complexidade. Ela aponta que viveu durante alguns anos a tão sonhada autossuficiência financeira quando trabalhava numa loja de roupa de “marca” e conseguia morar sozinha, pagar suas contas, comprar as roupas que quisesse, fazer as viagens que quisesse, ter uma independência. No entanto, em determinado momento se deu conta que estava totalmente imersa numa vida capitalista e burguesa, que consistia em “trabalhar, torcer pra que a sexta-feira chegasse e amaldiçoar o

domingo de noite porque tinha que trabalhar na segunda-feira de manhã”, uma vida em que, segundo ela,

“não via oportunidade nenhuma de mostrar o meu potencial, e nem sequer de ver ele. Então a gente não consegue nem ver o nosso próprio potencial dentro desses sistemas, aí eu comecei a ficar extremamente inquieta com o que eu tava vivendo, que era uma vida que não era o que eu acreditava e nem o que eu queria”. (Cecília, 2019)

Conseguir mais dinheiro através do trabalho para aumentar o nível de consumo, principalmente gerado por uma cobrança externa em ser mais vaidosa, não significa mais liberdade, como pontua Hooks. Ela aponta também que o movimento feminista tem que repensar o significado do trabalho para levar a uma melhora na qualidade de vida e a autossuficiência econômica: “O caminho para uma autossuficiência econômica maior necessariamente levará a estilos de vida alternativos opostos à imagem da vida boa que nos é apresentada pela mídia de massa patriarcal capitalista de supremacia branca” (2018, p.36).

E assim Cecília conta que percebeu que por mais que ganhasse, estava sendo sempre impulsionada a gastar mais, a ter mais, e viu que as pessoas ao seu redor, amigos, familiares, estavam em sua maioria sendo extremamente manipulados a viver de acordo com valores pautados em poder aquisitivo e hierárquico. Ela fala de como a arte sempre foi um caminho que a trazia de volta para a reflexão dessas questões, que a sensibilizava e que a fez se desvencilhar mais desse ciclo e passar a trabalhar como artista, mesmo recebendo bem menos do que ganhava anteriormente.

Foi pela arte que eu sempre voltei, né, eu tinha uns períodos de apagão, de alienação, sem ler nada, sem buscar nada...estar ali alienada naquela vidinha, naquela bolha capitalista, então a primeira coisa para a qual eu recorri foi a arte, voltei a buscar o que eu gostava, Basquiat e todas aquelas pouquíssimas referências que eu tinha na época. Eu voltei e fui para as artes no geral, no cinema, eu voltei a ver mais filmes, tentei voltar a me alimentar com o que eu acreditava que era o que realmente tinha sentido e valor, e fui vendo que aquela coisa do material e do ter coisas nunca fez sentido nenhum pra mim. (Cecília, 2019)

A busca por momentos de contato com a arte, de respiro, de tempo para reflexão e para o prazer, foi levantada por Bete, que, mesmo ainda tendo em mente que demandas relacionadas aos filhos e a casa fossem de sua responsabilidade, disse acreditar que essas práticas voltadas para si são revolucionárias.

Sempre tive esse ideal, sempre trabalhei e fiz as minhas funções maternais, domésticas, mas sem perder o foco no que me traz sensações, no que me traz alívio, espaço, espaço de existência, esse espaço de existência eu sempre busquei, o eixo, e isso já é uma luta revolucionária eu acho. (Bete, 2019)

Bete trouxe não só esta prática, como algumas outras, que busca manter, inclusive após ter entrado em contato com Foucault e com as teorias sobre a estética da existência, dos preceitos que vêm dos gregos pra você tornar a sua vida uma obra de arte, entre eles escrever, ler o que escreveu, escrever para amigos, fazer ginástica, vivenciar sua sexualidade, se alimentar bem. E afirma que isto a ajudou também no desenvolvimento de sua prática artística.

Coisas tão bestas aparentemente, mas eu procurei seguir aquilo porque eu já estava completamente perdida e com medo de fazer um trabalho ilustrativo, aquilo ali me abriu possibilidades, ou seja, me levou naturalmente ao ateliê seguindo Foucault. [...] Eu tenho exercitado as práticas, sim, na medida do possível. Isso é um trabalho longo, é um trabalho pra vida toda, pra vida inteira. Grande Foucault, um revolucionário, a revolução sai de dentro, não adianta panfletar...Eu vejo muita gente que “ah, feminismo e homofobia e tal”, mas tem umas ações...Eu conheço pessoas que são Haddad, PT, esquerda e têm umas ações que pelo amor de Deus...Deixam sair pelos poros, sai pelos poros o preconceito, sai pelos poros a arrogância, sai pelos poros o consumo. (Bete, 2019)

Bella também demonstrou certa repulsa a esses posicionamentos permeados de falso moralismos e diz buscar estar sempre tentando agir com verdade, questionando padrões e rompendo com eles. No entanto é comum, ao romper regras, surgir o sentimento de excentricidade e marginalidade, e, desta forma, ela assume que também reconhece em si o desejo de ser aceita socialmente.

A gente quer seguir padrões, porque a gente acha que aqueles padrões vão ser melhores aceitos por conta da fórmula e de estar uma massa ali dentro daquilo e aí você termina passando despercebido. Mas na maior parte do tempo por onde eu passo, estou sendo percebida, seja pela roupa que visto, pelas tatuagens que tenho no corpo, pelo meu cabelo, pela forma como falo, por olhar no olho, por dançar quando quero. Isso tudo rompe padrões porque são comportamentos que você não vê comumente, eles são únicos, mas são únicos porque sou única, porque procurei essa individualidade, essa busca de quem sou. Então quando a gente busca quem a gente é conseqüentemente a gente rompe padrões, porque a gente não está mais na massa, a gente não está despercebido, a gente está a margem, a margem no

sentido de estar ali sendo visto e aí é mais julgado, é mais condenado, mas tudo na minha vida tem a ver com romper padrões, do mínimo até o grande. (Bella, 2020)

Lizandra também trouxe um exemplo interessante de como o lugar onde nos posicionamos ou falamos de nossas escolhas e experiências vai influenciar fortemente na forma como essa ação ou fala vai ser recebida, e vai ser tida como desviante ou não. Afinal, o desvio é “antes o produto de um processo que envolve reações de outras pessoas ao comportamento”. Assim, “o mesmo comportamento pode ser uma infração das regras num momento e não em outro; pode ser uma infração quando cometido por uma pessoa, mas não quando cometido por outra”, num lugar mais não em outro (BECKER, 2008, p.26).

Na maioria de suas das respostas as minhas perguntas, ela sempre ponderava como suas ações eram vistas em Recife e em Surubim, e por vezes algo que na cidade era tido como comum ou mais aceito, no interior era visto como algo realmente desviante e as vezes até pouco compreensível.

Eu saí do interior e vim pra cá pra Recife tentar. Aí eu acho que quebra com alguns padrões. Até pra falar para as pessoas o que é que eu faço, com o que é que eu trabalho, o que é que eu estudo, já é toda uma quebra de padrão, do que você vai falar, se fazer entender, “olha, eu sou artista, estou estudando artes visuais”. E as pessoas começam: “mas isso é pra quê? Isso serve pra quê?”, sabe? Eu acho que isso já é uma quebra, nesse sentido, eu acho que na minha vida, particularmente, é. Se isso é quebrar um padrão ainda hoje em dia, não sei, mas na minha cidade eu acho que ainda é. (Lizandra, 2019)

De maneira parecida, Christina levantou a questão temporal no que toca o desvio. Ela aponta como, por ser de outra geração, atos que hoje são aceitos com maior tranquilidade, tidos como comuns, como a separação, por exemplo, na época em que ela era mais jovem eram ainda discriminados.

Eu venho de uma outra geração, estou com 62 anos, vim de uma educação diferente. Você, no caso, já é filha da minha geração, já tem outro olhar. Meus pais vieram de uma sociedade que ainda era muito mais difícil do que agora. Não esperar muito da mulher já era uma coisa bem esperada. Eu nasci muito brava. Não sei se é porque tenho um irmão mais velho e um mais novo, comecei a ver umas diferenças de tratamento e a pensar “o que é que eles tem que eu não tenho? ”. E comecei a reivindicar o meu lugar desde nova, desde casa [...], mas esse lugar da mulher foi bem complicado, porque eu fui preparada para ser companheira e na verdade aconteceu tudo errado para o que eles queriam. Eu me separei com 35 anos, fui a causa da

separação, eu quis me separar e foi uma confusão. Fiz isso no primeiro e no segundo casamento. Agora estou sobrevivendo de arte, mulher. É uma luta todo dia. (Christina, 2020)

E é interessante observar que mesmo que hoje em dia a separação seja mais aceita, socialmente falando, Laura trouxe o fato de ter se separado como um ato relacionado a uma “fala de verdade, de coragem”, visto que teve de enfrentar seu medo, as inseguranças de criar dois filhos pequenos sozinha, de dar conta de buscar autonomia financeira, e arcar com essas consequências e julgamentos, para poder vivenciar relações em que conseguisse agir com verdade e sem medo, já que falou que a relação com o pai de seus filhos era abusiva.

Ter assumido a questão da separação foi algo bem foda, porque tive que sair de um lugar de conforto. Tenho dois filhos e pensava em ter que criá-los sozinha, achava que não podia dar conta. Mas tenho ensinado até para os meus filhos que coragem não é ausência de medo, mas sim ir com medo mesmo. E assim decidi me separar, tive que voltar para a casa dos meus pais com duas crianças, que era algo que eu não queria, mas foi um período que eu precisava passar. Foi foda. Mas ao mesmo tempo não ficar parada e ir conquistando meu espaço dentro do que era possível, as coisas foram aparecendo, foram surgindo trabalhos, foram surgindo novas espaços, estão me surgindo relações com pessoas muito massa dentro do que eu queria, de amigos muito foda que fui descobrindo ou conhecendo também. Acho que é isso, eu me manter no lugar que eu queria e não deixar o medo ou a questão da sociedade de colocar para baixo de novo. (Laura, 2020)

Já Irma levantou duas questões também fundamentais, que partem do fato dela ser gestora de um espaço de arte independente, visto que os cargos de direção de espaços artísticos ainda têm sido prioritariamente ocupados por homens, como dito anteriormente. A primeira se refere a sua luta para tentar ampliar o alcance da arte para diversas esferas sociais, e a outra ao fato de buscar, em muitas de suas ações no espaço, realizar atividades voltadas para apoio de mulheres, seja com contra turno para crianças, seja abrindo espaço para divulgação e realização de seus trabalhos.

O fato de eu ser gestora de um espaço de arte independente é uma grande tentativa, então todas as ações que a gente faz aqui é tentando cada vez mais chegar onde a gente não chega, estar dialogando com pessoas que a gente não conseguiu dialogar. Apesar da Mau Mau ser um espaço frequentado, sei lá, 90% por artistas, a minha intenção é que ele seja um espaço frequentado pela sociedade, do mais miserável ao mais rico. [...]a gente procura atividades diversas, a gente tem aulas de yoga, curso de homeopatia, tem um projeto que é um contra

turno para criança, a gente tem aqui uma horta, então a gente trabalha com coisas bem diferentes. Tem o Mamas, que é esse espaço voltado para mulheres, se quiser conversar sobre um livro, lançar um livro, cantar, enfim, é um espaço aberto para propostas de mulheres. Eu tento em todos os meus campos de movimentação onde eu alcanço, estar nessa linha de frente mesmo, estar no combate. (Irma, 2020)

Nesta fala podemos ver, além da busca por um maior alcance da arte, a questão da sororidade e do apoio entre mulheres, que até pouco tempo atrás era bem menos comentada. A sororidade é poderosa, como disse Hooks, e é uma luta contra esse modelo que nos induz a tratar outras mulheres como inimigas, como concorrentes.

Essa base se apoiou em nossa crítica do que então chamávamos de “o inimigo interno”, em referência ao nosso sexismo internalizado. Sabíamos, por experiência própria, que, como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio. O pensamento sexista nos fez julgar sem compaixão e punir duramente umas às outras. O pensamento feminista nos ajudou a desaprender o auto ódio feminino. Ele nos permitiu que nos libertássemos do controle do pensamento patriarcal sobre a nossa consciência (2018, p. 17).

Esta constituição de uma consciência crítica, livre desse auto ódio, ciente das construções patriarcais e do quanto elas são nocivas é um trabalho diário, constante e fundamental. Bella fala de como podemos até ficar bem seguindo determinados modelos, desde que tenhamos primeiro entendido eles, e visto se de fato nos identificamos e se eles não ferem a nossa nem outras existências.

Isso são amarras, que deixam a gente prisioneiras de um lugar, de uma ideia que não existe e que não pode ser sustentada. Quem quer ir embora, vai embora, esteja você de cabelo curto ou de cabelo na bunda, entende? E vai embora mesmo. Só quem não pode ir somos nós, a gente não pode ir embora de nós mesmos. Então acho que essa é grande aventura, é se conhecer, é se mergulhar, se questionar e ter a coragem de viver e de não ficar à margem de si mesmo. Os padrões servem para ser questionados e é isso que faço com minha vida, minha vida arte, é isso, é questionar esse padrão, até posso ficar bem em um padrão, mas questionei primeiro, quis saber o que é e não estou naquilo porque estou ou porque tenho que estar, mas porque escolho. Esse poder de escolha é muito importante. (Bella, 2020)

Assim, “rompendo com o imaginário político de nossa época e ajudando a criar uma nova cultura política, que é também ética e estética” essas mulheres estão tecendo “novas representações do fazer e do ser militantes”, assim como trazendo “novas possibilidades de existência para as mulheres em geral, para além do casamento e da maternidade obrigatória como finalidades exclusivas, explorando fendas desconhecidas pelos homens e inusitadas no campo masculino da política tradicional” (RAGO, 2013, p.317).

A busca pela definição da própria subjetividade como mulheres e mesmo como feministas, caminhou junto com a criação de outros modos de entender e vivenciar a prática artística, o que resultou em trabalhos artísticos e inventivos, no qual essas experiências acabam por estar presentes.

Imagem 15: Antílope, Flávia Pinheiro, 2018.



Fonte: Site da artista.

São 21h38 e me sinto péssima porque acabei de gritar com Nalu. Gritei porque ela, com sono, estava gritando e chorando após o banho porque não queria se enxugar, e tentava se libertar da toalha a ponto de bater três vezes com a cabeça no vidro do box. Gritei para que calasse a boca, porque aquele grito/choro entrava na minha cabeça já exausta de uma forma insuportável. Gritei que não tinha jeito pra ser mãe, gritei dizendo que não queria que ela chegasse mais perto de mim naquela noite, que eu não ia dar peito, gritei dizendo que ia dormir na sala porque não suportava estar perto de alguém como ela. Que minha filha, que eu sempre achei minha parceira, estava sendo insuportável. Sim, falei tudo isso para a minha filha de dois anos e oito meses, que só chorava porque estava com muito sono. Falei porque minha cabeça está cheia. Falei porque meu corpo está exausto de ter ido leva-la e busca-la na escola que fica a 30 minutos da nossa casa, subindo, depois de ter passado a noite acordando por conta da amamentação, depois de ter trabalhado fazendo massagem na casa da cliente, depois de ter feito o jantar e lavado a louça. Falei porque estava exausta e mal por não ter escrito a tese, e sinto-me agora muito pior por ter feito isso com ela. Sento ao seu lado na cama, e, enquanto ela assiste filme, tento novamente escrever a tese. Ela olha pra mim e sorri e eu só me sinto uma mãe de merda por ter sido estúpida com ela, que não tem absolutamente nada a ver com tudo isso. (Marina, Dez/2020)

3 OBRAS

Imagem 16: Siririca, Irma Brown, 2018.



Fonte: Irma Brown.

Estudo feminismo, dialogo sobre sexo abertamente, nunca tive muitas dificuldades em demonstrar ou buscar sentir prazer com quem eu sentisse vontade, e ainda assim, até hoje, com 33 anos, não consigo me tocar. Acho estranho, e de alguma forma, sei que acho “errado”, não conscientemente ou racionalmente, mas algo dentro de mim me diz que não deveria fazer isso e que não faz o menor sentido. Sinto falta do outro para sentir prazer. É uma merda dizer isto, mas é verdade. Quando me masturbo, nunca me toco, pois não sinto nada sozinha. (Marina, Abr/2020)

3.1 INTRODUÇÃO

Como comentado anteriormente, o feminismo influenciou diretamente o campo das artes visuais, principalmente após os movimentos que existiram na década de 60, trazendo um cunho mais político à arte no que toca questões relacionadas ao gênero e às diversas intersecções presentes nesse debate, como as de raças, classes sociais e plasticidades⁵⁰. Alguns paradigmas do meio artístico também foram sendo questionados e derrubados, como a ideia de que a arte produzida por mulheres era de qualidade inferior à produzida por homens, assim como grande parte dos argumentos que as excluía da história e dos espaços. Acompanhamos diversas conquistas neste sentido, mas sabemos que ainda há muito o que ser discutidos e modificado.

Uma das questões que até hoje segue como uma luta neste âmbito se refere ao fato dos homens terem sido a grande maioria a representar os corpos das mulheres e suas vivências, por uma ótica masculina e machista, já que durante muitos anos elas não tiveram esse direito.

Na história da arte ocidental, os corpos femininos são um tema recorrente, construindo e consolidando através de pinturas e esculturas um olhar masculino sobre a imagem das mulheres em obras como, por exemplo, *Olympia* e *Almoço na relva*, de Manet, e *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso. Essas obras compõem, entre outras, um conjunto de imagens consideradas marcos nos seus respectivos períodos pela historiografia oficial. Imagens que, no entanto, se constituem representações de um determinado modo de ver muito particular. A chamada 'história universal da arte' é uma história particular, que sistematicamente vem privilegiando um determinado modo de ver como o único possível (LOPONTE, 2002, p. 285).

Berger fala de como na tradição da pintura europeia posterior ao Renascimento, as mulheres eram retratadas nuas e olhavam para o espectador com um olhar dócil e submisso, como se não pudessem expressar seus próprios desejos. Elas não deviam mostrar seu próprio apetite sexual e sim alimentar o dos homens, que eram usualmente os pintores, os espectadores e os proprietários das obras. As personagens dos quadros tratadas como objetos eram geralmente mulheres (BERGER, 2013, p. 73).

⁵⁰ Sobre plasticidade Tiburi (2008, p.27) pontua: "se inserem as questões das chamadas "deficiências", das aparências e da idade, que afetam várias minorias". Ou seja, é um termo utilizado para se referir à características corporais que não se enquadram num determinado padrão e que podem gerar algum tipo de constrangimento ou preconceito.

Loponte (2002, p.283) mostra também a forma como o corpo da mulher era representado no mesmo em obras com temáticas quaisquer e fala da importância de entendermos que essas produções artísticas e os discursos decorrentes delas contribuíram para produzir e afixar identidades sexuais e de gênero: “a sexualidade feminina é colocada em discurso através dessas imagens, produzindo uma pedagogia do feminino. Uma pedagogia visual que naturaliza e legitima o corpo feminino como objeto de contemplação, tornando esse modo de ver particular como a única ‘verdade’ possível”. Desta forma,

a mulher é o motivo principal do nu como gênero da pintura a óleo européia, mesmo quando o tema a ser representado é uma alegoria ou história mítica. O tema do ‘Julgamento de Páris’ é um exemplo emblemático representado através de pinturas e esculturas por inúmeros artistas como Rubens (1577-1640), por exemplo. [...] temas como esse e outros, como ‘Susana e os velhos’, ‘Rapto das Sabinas’, ‘Filhas de Leucipo’, são a desculpa, e não o tema. O tema é o próprio nu feminino. E, no caso do Julgamento de Páris ou de As três Graças, um motivo para representar três nus femininos (LOPONTE, 2002, p.286).

Loponte também pontua o fato, já referido neste texto anteriormente, das mulheres artistas sempre surgirem como apêndice de alguém: esposa, irmã, amante. Quando ninguém nunca precisou se referir a produção artística de Picasso, por exemplo, pelo seu grau de parentesco. Assim como relembra alguns casos de afirmações misóginas sobre artistas mulheres, por parte de artistas renomados como Renoir ou Degas: “A mulher artista é sinceramente ridícula” ou “Não posso admitir que uma mulher desenhe tão bem! ”. E fala de como esses discursos, incluindo aí as imagens criadas pelos artistas, mais do que refletirem determinada “realidade”, “produzem verdades sobre sujeitos, produzem práticas sociais”.

Há vários discursos em disputa na definição do que é digno de ser representado ou de quem pode representar nas artes visuais, e essas práticas de poder articulam-se à produção de verdades sobre gênero e sexualidade. Para Foucault, os discursos não podem ser tratados somente como “conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam (LOPONTE, 2002, p. 289).

Loponte traz assim o exemplo de Camille Claudel, que até hoje tem sua história completamente ligada à de Rodin, e que foi, inclusive criticada pelas cenas que esculpiu: “Viam sua sexualidade como objeto do desejo de Rodin, e por isso a história dela só podia existir como parte da história do homem”. Enquanto Rodin era exaltado e “o exercício da sexualidade através de suas obras apenas o legitimava como gênio criativo, Camille Claudel teve algumas de suas obras rejeitadas pelo “seu violento acento de realidade” e sua “surpreendente sensualidade na expressão” (2002, p.294).

A maioria das figuras esculpidas por Camille Claudel é de figuras femininas, revelando a preocupação com a sua própria condição sexual. Nas suas representações do corpo feminino, nega-se a dividir as mulheres entre virgens e prostitutas, como era comum. Em seus nus, podemos ver corpos não idealizados fisicamente segundo os cânones da época (LOPONTE, 2002, p.295).

Imagem 17: Cloto ("Clotho") – Camille Claudel, 1893 – Museo Rodin, Paris, França.



Fonte: Pinterest.

Numa época em que ainda não se falava de feminismo, Camille, assim como Frida e outras, são exemplos de artistas que se dispuseram a criar outras imagens para mulheres, que não apenas a de musa, representando e refletindo sobre temas como a dor, o sofrimento, os problemas afetivos, a velhice, a impossibilidade de ter filhos, problemas sociais, as singularidades dos corpos.

Imagem 18: Henry Ford Hospital – Frida Kahlo, 1932.



Fonte: Google Arts & Culture.

No entanto, no caso das artistas mulheres, vemos que mesmo com trabalhos que hoje são tidos como brilhantes, acabavam tendo sua carreira ofuscada por conta de sua vida pessoal e de suas relações amorosas, diferentemente do que acontecia com os artistas homens. Loponte traz um exemplo, como forma de mostrar esse tipo de discriminação, ao falar sobre o icônico quadro *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, considerado como a 'pedra fundamental do Cubismo':

Há uma 'naturalidade' da mulher como objeto do olhar na arte, assim como a apropriação pelo artista da chamada 'arte exótica', 'arte primitiva', 'arte negra', 'arte tribal'. A nova 'concepção estética' de Picasso traduz-se na supremacia de valores masculinos, brancos e europeus. Podemos sugerir na análise dessa imagem o exercício sugerido por Berger. Coloquemos na nossa imaginação cinco homens no lugar dessas mulheres 'cubistas'. Se essa mudança nos causa um certo desconforto, pensemos ainda em uma mulher artista como autora dessa imagem, vivendo no início do século na Europa, com a mesma vida amorosa turbulenta de Picasso.... Certamente no julgamento de sua obra pelos críticos da época, seriam mais preponderantes

aspectos morais referentes a sua sexualidade do que as suas supostas conquistas estéticas (2002, p. 296).

Através desses breves exemplos, podemos ver que estão em questão de forma mais clara dois modos de representar e olhar para a sexualidade feminina. Uma delas é aclamada e tida como uma forma de representação moderna, enquanto a outra é controlada, vigiada e mesmo marginalizada, fazendo com que se mantivesse a invisibilidade de artistas mulheres. “Há uma ‘moral’ e ‘verdades’ diferentes destinadas às mulheres que são representadas e às mulheres que ambicionam ser sujeitos da representação” (LOPONTE, 2002, p.296).

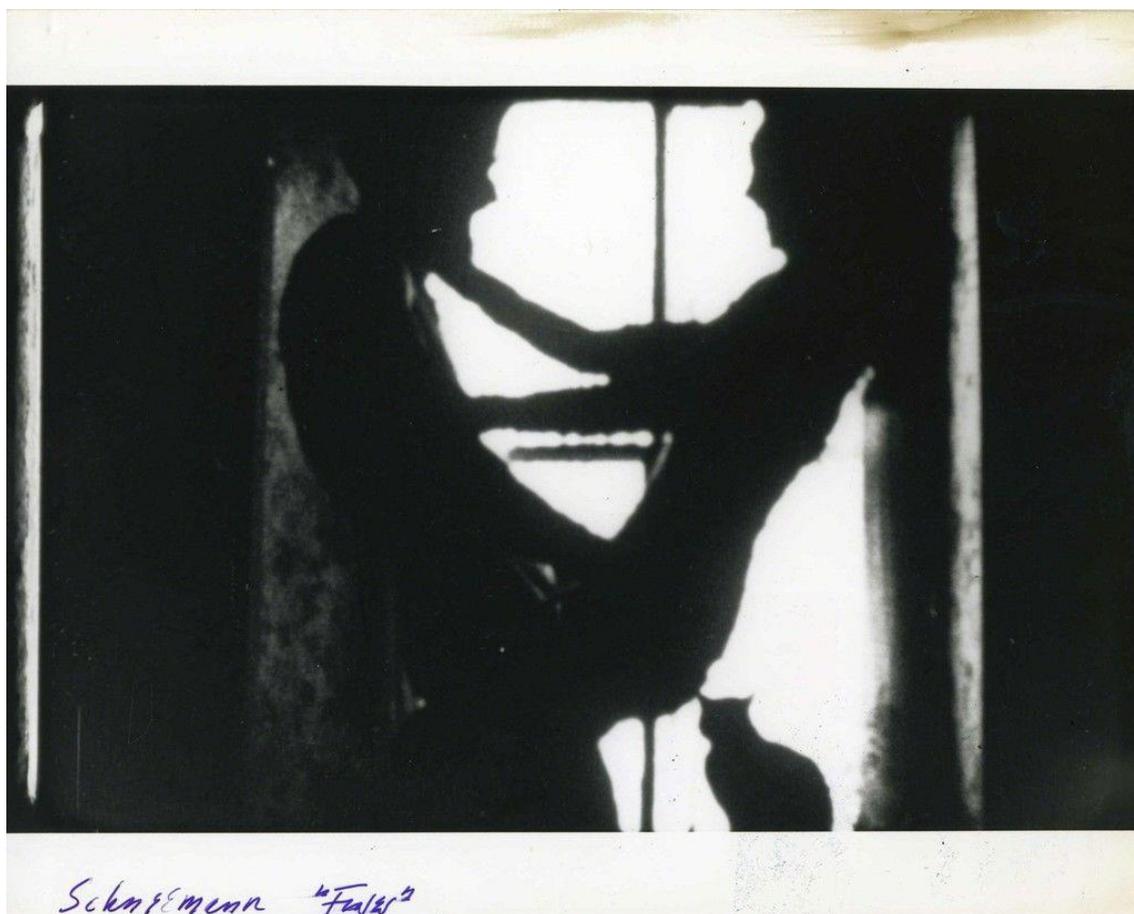
Mas, principalmente a partir de uma crítica feminista da história da arte, temos visto diversas formas de contestação a esse lugar no qual a mulher era colocada. Assim, fomos acompanhando o desenvolvimento do trabalho de diversas artistas que fizeram críticas à essas formas de representação do corpo e da sexualidade feminina, e que reivindicaram o direito a uma auto representação.

O corpo feminino, tão frequentemente estigmatizado, explorado e representado na cultura visual ocidental, “de repente”, foi percebido e reivindicado como arma e usado pelas militantes em suas contestações políticas. Destarte, quando, a partir da década de 1970, o movimento feminista transbordou para o mundo da arte, as mulheres começaram a usar seus próprios rostos e corpos em performances, filmes, vídeos e trabalhos fotográficos em lugar de apenas serem usadas como modelos ou suportes em obras de artistas homens. As novas mídias, por conseguinte, [...] apresentaram-se como um valioso instrumento nessas elaborações (BARROS, p.15, 2016).

Dentre os inúmeros exemplos que poderia trazer, optei por resgatar obras da artista americana Carolee Schneemann (1939-2019), e de VALIE EXPORT (1940 -), que são consideradas duas precursoras no meio artístico, tanto no que se convencionou chamar de Body art quanto na Videoarte, e que, além de trazerem trabalhos onde representam o corpo feminino, também passaram a usar seus próprios corpos como propositores de suas ações. E, mesmo vivendo no século XX, também acabaram sofrendo retaliações por fazerem isso. Consentino trouxe em sua dissertação uma entrevista em que Schneeman afirma: “Nós dizíamos uma à outra o quanto estávamos arriscando perder tudo, exceto nossa visão da arte: o governo austríaco tomou a criança de Valie, considerando-a uma mãe indigna e julgando-a inapta a educar-lhe” (2011, in CONSENTINO, 2018, p.209) ⁵¹.

⁵¹ “Nous nous sommes dit l’une à l’autre combien nous étions dans Le risque de tout perdre sauf notre vision de l’art: le gouvernement autrichien avait pris l’enfant de Valie la considérant comme une mère indigne et la jugeant inapte à l’élever” (SCHNEEMAN, Carolee, 2011). Disponível em: BÉGOC, Janig, NATHALIE, Boulouch et

Imagem 19: Fuses - Carolee Schneemann, 1964-67, vídeo.



Fonte: Artsy.

Na figura 19, vemos um frame do curta-metragem erótico filmado, editado e protagonizado por Schneemann, parte de uma trilogia autobiográfica, em que mostra cenas eróticas vivenciadas por ela e pelo seu primeiro marido James Tenney, com Kitch, o gato, como uma espécie de voyeur, num ambiente doméstico. Além de sobrepôr as imagens, ela ainda expôs a película a vários processos, misturando pintura, desenho e colagem diretamente sobre ela. Ao mostrar um retrato sexual onde “não privilegia um parceiro sobre o outro”, como afirma Borges, ela desafiou modos dominantes de interpretação, sendo assim “um trabalho "anti-pornografia". Borges traz uma fala de Schneemann sobre a obra:

ELVAN Zabunyan (dir.). La performance. Presses Universitaires de Rennes, 2011. Tradução: Guilhermina Velicastelo. Informação retirada de: Cosentino, Anna Carolina Coelho - Fantasmas do corpocasa: refazendo significados afetivos por meio da performance / Anna Carolina Coelho Cosentino. - Recife, 2018. Acesso em 10 dez 2020.

Censura e pornografia são irmãos de sangue. Nós nunca encontraremos uma sem a outra. Se minhas pinturas, fotografias, filme e trabalhos promulgados tem sido julgados obscenos, a questão que surge: é por que eu uso o corpo na atualidade –sem artifício, fetichização, deslocamento? [...] E são esses trabalhos obscenos por que eu postulei meu corpo feminino como um lócus da autonomia, prazer, desejo e insisto que como uma artista eu posso ser tanto a imagem como a produtora da imagem? (SCHNEEMANN, 1991, p. 28, in BORGES, 2014, p. 103).

Apesar de ser tido como um trabalho controverso, sendo inclusive censurado em algumas de suas exposições, num período em que a sexualidade feminina só era tratada em pornografia ou na literatura médica, Borges também traz uma fala da artista onde ela comenta do retorno que recebeu de outras mulheres, a partir do momento que mostrou uma outra forma de discutir a sexualidade feminina, que desviava completamente do que era difundido na época.

Depois de uma das primeiras exposições de Fuses, uma jovem me agradeceu pelo filme. Ela disse que nunca tinha olhado para seus próprios órgãos genitais, nunca tinha visto os de outra mulher, que Fuses a deixou sentir sua própria curiosidade sexual como algo natural, e que agora ela pensou que ela poderia começar a sentir a sua própria integridade física de maneiras que ela havia desejado. Isso foi em 1967 (SCHNEEMANN, 2002, p. 45, in BORGES, 2014, p.110).

Imagem 20: TAP and TOUCH Cinema - VALIE EXPORT, 1968.



Fonte: Moma.

Já na figura 20 vemos o Touch Cinema, de Valie Export, onde ela colocava sobre o seu torso nu uma caixa que era como um “mini cinema” improvisado, convidando traseuntes a “assistirem” com as mãos o que se passava dentro da caixa. Com estas ações, que ela realizou nas ruas de mais de 10 cidades europeias, entre 1968 e 1971, ela trouxe a noção de cinema expandido, colocou seu corpo enquanto agente ativo, e provocou o público a lidar com o corpo da mulher real, num ato de enfrentamento às imagens opressivas e submissas da mulher que caracterizaram a cultura visual dos anos 60 e 70 e não só.

Nestes dois exemplos podemos ver imagens que buscam, não trazer uma suposta “realidade” sobre o corpo feminino e a nudez, mas sim nos levar a pensar que não há um único modo de ser e nem de representar os corpos das mulheres. E para além deles, poderia citar inúmeros outros exemplos em que houve o desejo de continuar usando seu próprio corpo com autonomia e com o intuito de reivindicar o direito à construção da autoimagem, desconstruindo estereótipos.

El cuerpo como objeto de investigación y experimentación por parte de las mujeres ha aparecido en el arte en los últimos decenios (...). Muchas creadoras y creadores han subvertido la idea del cuerpo hegemónico, lo han convertido en un lugar de preguntas y experiencia, han trazado cartografías en sus cuerpos a la búsqueda de una identidad imposible, han redibujando sus órganos internos, sus pieles externas, a veces como un lugar de partida, a veces de llegada y otros como lugar de paseo, pérdida y reencuentro (FERNÁNDEZ-CAO, 2011, p. 207).

Ao mesmo tempo pudemos acompanhar o surgimento de trabalhos em que há a incorporação de elementos ligados a atividades tidas como pertencentes ao “universo feminino”, como a costura e o bordado, e de materiais do cotidiano, mas subvertendo seus usos ou utilizando-os com certa ironia.

Rosana Paulino⁵² fala a partir da sua experiência de mulher negra, de temas como racismo, machismo, sexo e feminilidade, e para isso se utiliza de elementos que recordam memórias afetivas, familiares, num diálogo com problemáticas sociais. Em diversos trabalhos ela usa a linha, a agulha, tecidos e objetos do dia a dia, tidos como pouco valorizados e tipicamente femininos, como ela comenta:

Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo de mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal,

⁵² Poderia trazer aqui diversos exemplos históricos neste sentido, mas como não estou me propondo a realizar uma pesquisa de cunho cronológico, me autorizo a dar um salto na história para trazer o exemplo de uma artista negra brasileira, e não me restringir apenas a artistas brancas, europeias e americanas.

ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo (PAULINO, 2009 in TVARDOVSKAS, 2015, p.144).

Imagem 21: Bastidores, – Rosana Paulino, 1997.



Fonte: Revista Continente.

A pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2015, p.21) fala de algumas características que acabaram surgindo como pontos em comum no trabalho de artistas mulheres: falar do íntimo e pessoal, de características e temas tidos tradicionalmente como “femininos” com o intuito de contestá-lo e até mesmo violentá-lo; ou partir do autobiográfico ligado a objetos emblemáticos como diários, fotografias, roupas, cabelos, entre outros. Ao que Coutinho complementa:

Algumas artistas partem por produzir obras que representam ou evocam simbolicamente experiências corporais e rituais femininos, outras direcionam sua produção para as questões políticas e sociais, sendo contra o racismo, a violência e todas as imposições sofridas pelas mulheres. Há também uma linha autobiográfica, nesta perspectiva as obras revelam a história de vida da própria artista, as vivências pessoais e a intimidade são transformadas em experiência estética (2011).

Vemos assim uma espécie de tematização da arte, principalmente vinculada a grupos e discursos, mesmo que essas artistas não se considerassem feministas e mesmo que elas não tivessem interesses e ideias em comum: “Embora não se chamassem de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura.” (GIUNTA, 2018, p.29). Como afirmou Bourriaud, as escolhas, seja dos materiais ou dos temas, acabam criando “lugares” para os trabalhos artísticos e os artistas:

Toda prática artística tem início com um conjunto de decisões (a escolha das ferramentas, dos suportes, dos temas) e pela escolha de uma atitude com a qual o artista habitará esses materiais. Esses princípios, escreve Roland Barthes, determinam a estrutura geral da obra: não são inocentes, posto vincularem o artista a uma comunidade estilística. (BOURRIAUD, 2011, p. 129).

Vale pontuar aqui que o que veio a ficar conhecido como uma “estética feminista” se caracterizou por uma aproximação entre arte e vida, entre a arte e a produção de subjetividades, com trabalhos pautados na experiência vivida, mas ainda de forma reduzida à temas específicos. Isso se deve ao fato das mulheres partilharem experiências em comum a partir do lugar da mulher na sociedade ocidental. O lugar de fala diz respeito à localização social de grupos dentro das relações hierárquicas de poder, como explica Collins:

Refere-se a experiências historicamente compartilhadas e baseadas em grupos. Grupos que tem um grau de continuidade ao longo do tempo de tal modo que as realidades de grupo transcendem experiências individuais. Por exemplo, afro-americanos, como um grupo racial existiu muito antes de eu nascer e irá, provavelmente, continuar depois de minha morte. Embora minha experiência individual com o racismo institucional seja única, os tipos de oportunidades e constrangimentos que me atravessam diariamente serão semelhantes com os que afro-americanos confrontam-se como um grupo (1997, p.9 in RIBEIRO, 2017, p. 57).

Ao falar sobre a ideia de “lugar de fala”, Djamila Ribeiro mostra que uma das possibilidades de surgimento desse termo se deve a toda uma tradição de discussão sobre *feminist stand point*, que, numa tradução literal significa “ponto de vista feminista”, sobre “diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial” (2017, p.58). Há algumas críticas à teoria do *standpoint*, nas quais dizem que não se pode pensar em grupos em detrimento da experiência individual de cada um. Mas o que Collins aponta é justamente a necessidade de olharmos para pontos que se repetem nesses grupos, afinal, pessoas que pertencem a um mesmo grupo partilham experiências similares. Ela não discorda de que há a dimensão individual de cada um, as particularidades de cada existência, mas não se pode negar que há diversas experiências comuns.

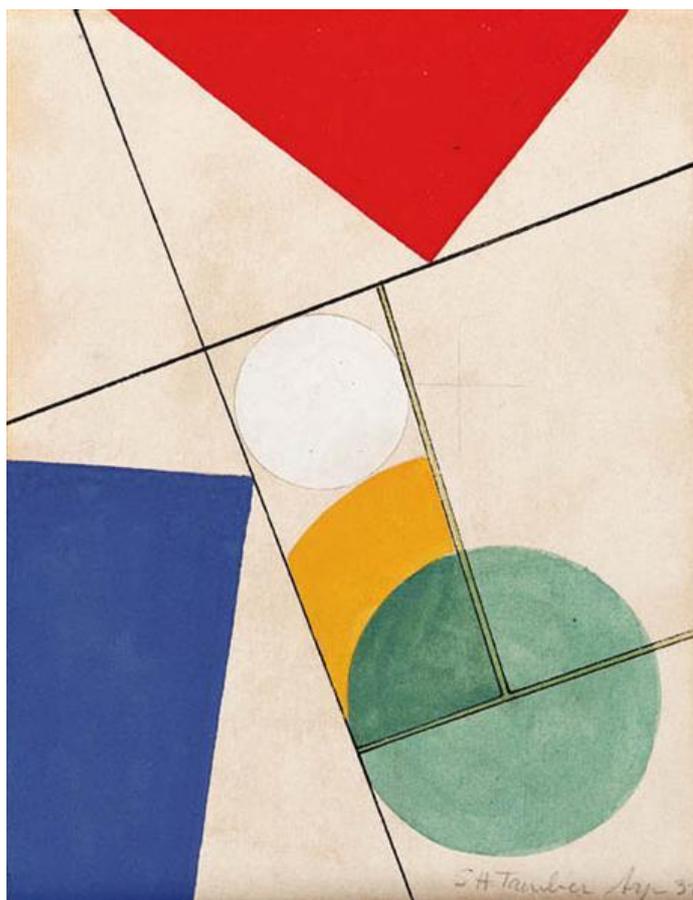
As mulheres, falando de uma forma geral, vão sentir opressões em comum, no entanto, mulheres negras, bem como mulheres pobres, vão lidar também com outras questões que não afetam mulheres brancas, por exemplo. No Brasil vemos como o número de mulheres negras vítimas de feminicídio ainda é muito maior do que o de mulheres brancas, assim como elas continuam sendo as que menos ganham em termos de salário, entre outros exemplos, e se isso

se repete tanto, é necessário localizar esse lugar e dar voz e visibilidade a ele e não fingir que ele não existe (RIBEIRO, 2017, p.64).

No entanto, já em 1989, Nochlin pontuava como, apesar dessas experiências comuns levarem as mulheres a produzirem trabalhos que estivessem relacionados ao feminino, temos que estar atentas que esta não pode ser tratada como uma característica geral, que possa ser aplicada as mulheres artistas de uma forma ampla, e nos traz alguns exemplos neste sentido:

Nenhuma sutil essência de feminilidade parece vincular o trabalho de Artemesia Gentileschi, Mme Vigée-Lebrun, Angélica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Kathe Kollwitz, Barbara Hepworth, Geórgia O’Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou, ou Louise Nevelson [...] Em todos os casos, mulheres artistas e escritoras parecem se aproximar mais de outros artistas e escritores do seu próprio período e panorama do que dentre elas mesmas (1989, p.148)

Imagem 22: Composição, 1937 - Sophie Taeuber-Arp



Fonte: Wikiart.

Com isso podemos observar que a relação do feminismo com a arte vai muito além de uma questão estilística ou de conteúdo, ou mesmo de um movimento referente a uma determinada época ou corrente. O feminismo, como afirmou Lippard, surge como “um sistema de valores, uma estratégia revolucionária, um modo de vida” que tem como objetivo mudar o caráter universal da arte (1980).

A arte pode ser vista assim como um espaço de resistência política e social, que pode levar, inclusive, a construções de outros *éthos*. E nessa retroalimentação entre arte e vida, podemos refletir sobre as práticas de inúmeras mulheres artistas, que se posicionam diante da vida de maneira crítica e inventiva. Desta forma, acredito que a partir das proposições e imagens criadas e vivenciadas pelas artistas aqui discutidas, podemos identificar o surgimento de estéticas da existência que se mostram múltiplas e que ganham, por conseguinte, visualidade e materialidade, buscando realizar rupturas e resistências em um discurso tido como ‘natural’ e que é completamente dominante.

Gutiérrez pontua como é fundamental olharmos para a arte como uma forma de discutir e subverter esses valores trazidos pelo androcentrismo e pela heterossexualidade compulsória, e também como uma possibilidade de explorarmos novas formas de estar no mundo:

mantener viva la utopía de que el arte no es (o no debería ser) un lujo, una temática menor, menos urgente o importante que las actividades de la política macro-estatal, ni menos apremiante que las propias urgencias de la vida, a pesar de sus imperiosas materialidades violentas. Es esa necesidad vital la que nos conduce a imaginar otros mundos posibles en y desde el arte, no como una vitrina silenciosa, sino como una constante línea de acción e intervención política (2015).

A partir deste debate, sigo dialogando com as artistas presentes nesta pesquisa sobre suas obras, procurando identificar formas de desvio e de crítica a forma como o corpo feminino foi representado na história da arte, como também a forma como ele é representado hoje, tanto na arte quanto nos meios de comunicação. Para isto, dividi esta parte em três subseções.

Na subseção 3.2, trabalho com questões relacionadas a representação do corpo feminino ou de temáticas tidas como femininas por dois caminhos: o primeiro (3.2.1), intitulado “Representações” pois trago a representação desses temas em objetos, sejam pinturas, faixas, serigrafias, bordados, grafiteagem, estamparia; e no segundo (3.2.2), chamado de “Apresentações” trago trabalhos em que o próprio corpo das artistas está presente, mas sem interações diretas com os espectadores, como em vídeoartes, performances realizadas para a câmera e fotografias, por exemplo.

Na subseção 3.3 apresento trabalhos em que a obra se torna praticamente indissociável da vida das artistas, onde esses limites ficam muito tênues ou inexistentes. E já na subseção 3.4, trago um debate sobre a relação entre arte e feminismo, propondo um debate sobre a possibilidade de pensarmos numa arte identitária (3.4.1), para depois apresentar obras em que as artistas desviam justamente de temáticas tidas como femininas (3.4.2), afirmando a multiplicidade que faz parte do projeto político e estético feminista.

Projeto que figura nas artes visuais como um compromisso voltado para a renovação do imaginário social e cultural acerca do universo feminino. Cartografar as ferramentas conceituais que nascem do encontro entre os feminismos e as artes visuais possibilita que um “museu imaginário feminista”, [...] tome corpo. Um imaginário feminista que se materializa na obra de inúmeras e inúmeros artistas contemporâneos que mesmo sem saber são herdeirxs de uma linhagem crítica feminista que ultrapassa barreiras identitárias posto que se faz presente enquanto crítica cultural, enquanto projeto ético, estético e político (STUBS, 2015, p.3).

Imagem 23: o que é que é, se é caranguejo ou se é mulé? - Linoleogravura, 2014 - Joana Liberal.



Fonte: Site da artista.

Durante grande parte da minha infância e da minha adolescência nutri o que entendia como um amor platônico pelo meu primo. Um dia, eu devia ter uns 15 anos, ouvi ele conversando com uns amigos que estava com uma menina e quando viu que ela tinha cabelo no peito, se sentiu enojado e não conseguiu ter mais nada com ela. “Cabelo no peito é foda”. Passei anos da minha vida olhando para os poucos fios de cabelo que tinha ao redor do bico do meu peito detestando-os. Durante alguns anos arrancava um por um com pinça. Aquilo doía tanto, ardia, e eu pensava que não devia me fazer bem. Passei então a cortar, mas era pior, nasciam mais grossos. Até que passei a me aceitar e a me relacionar com pessoas que definitivamente não se incomodavam com isso, algumas até achavam um charme os meus pelinhos pelo corpo. Aos poucos fui fazendo as pazes com ele e entendendo que eles são lindos. Assim como cada detalhe singular de cada corpo. Hoje penso que não me relacionaria com uma pessoa que recusa os pelos, os cheiros, as marcas. (Marina, Ago/19)

3.2. ENTRE REPRESENTAÇÕES E APRESENTAÇÕES

3.2.1. Representações

Depois de tantos anos vendo corpos femininos idealizados e fabricados para vender produtos, lugares e modos de ser, seja na própria história da arte, ou, mais recentemente na mídia, é natural que nosso olhar acabe se acostumando a eles e tomando-os como um padrão, como a forma que deveríamos ser. Nas revistas e mais fortemente hoje em dia nas redes sociais, não nos faltam “dicas” de como alcançar o corpo perfeito, corpos esses construídos através de programas de edição, ou mesmo de procedimentos cirúrgicos, e oferecidos ao público masculino para o seu deleite e apreciação. Assim como também nos deparamos cotidianamente com o modelo, tido como ideal, da mulher que deve ser dona de casa, bela, pudica, dócil, boa mãe, assexuada, como exemplificado anteriormente. E assim vamos nos constituindo mulheres e formando nossas subjetividades tomando esses corpos-objetos e esses modos padronizados de ser como um modelo a ser seguido.

Não à toa estes temas ligados a sexualidade e a construção de padrões de gênero, que foram utilizados como imposições de poder, continuam ainda hoje permeando as obras e a construção de imagens de mulheres feministas. Pollock fala da importância de observarmos e analisarmos as condições históricas específicas em que as mulheres artistas produzem e relembra o exemplo de como “a exclusão oficial das mulheres do nu assegurou que não tivessem modo de determinar a linguagem elevada da arte ou de fazer suas próprias representações do mundo, desde seu próprio ponto de vista, para resistir ou responder à hegemonia de classe ou do sexo dominantes” (2007, p.75). Loponte aponta, inclusive, como esses são temas que não podem estar afastados “de nossas ‘leituras de imagem’, porque “estão, mais do que nunca, no centro dos discursos; estão deixando o silêncio e o segredo, e, por bem ou por mal, estão provocando ruído, fazendo barulho, fazendo falar” (LOPONTE, 2002, p.298).

Os novos feminismos constituem-se, de modo significativo, como uma política do corpo – através de campanhas em torno da saúde e da sexualidade femininas, da luta contra a violência e a pornografia, da maternidade e do envelhecimento. Esta nova política articula a especificidade do feminino com a problemática do corpo, não enquanto entidade biológica, mas enquanto

imagem psicologicamente construída que traduz a localização e as imagéticas dos processos do inconsciente, do desejo e da fantasia (Pollock, 1996, p.6).

Diante de todas essas violências e repressões existentes, principalmente no que toca o corpo e a sexualidade das mulheres, vemos que essa temática ainda é profundamente discutida no meio artístico. E apesar de compreender, como dito anteriormente, que toda obra tem sua própria espessura teórica, ou seja, que ela pode levar a leituras diversas, existem obras que são mais declaradamente “ativistas” ou panfletárias neste sentido. Isto se deve ao fato de, em muitos casos, as artistas produzirem intencionalmente imagens que procuram desviar e combater construções imagéticas e simbólicas hegemônicas sobre a mulher ou o feminino. Mas também acontece de, mesmo sem ter sido intencional, por serem obras que surgem das suas vivências, esbarrarem mais claramente nessas temáticas.

Joana, que trabalha em diversas obras esses temas, chegou a se incomodar, em algum momento, por ficar conhecida como a artista “das pitocas, das periquitas e dos peitos”. Se questionava se queria essa sexualização do seu trabalho, mas afinal amadureceu em si a ideia de que estes temas ainda são muito silenciados, que é preciso que se fale sobre eles e que a arte é um bom lugar para levantar esses debates:

E aí eu percebi que tem um peso muito mais profundo nisso tudo, de tipo, todos nós temos os corpos nus, porque é tão travado e ao mesmo tempo não é tão conversado? Percebo que se as crianças tivessem uma educação sexual talvez prevenisse elas de sofrerem abuso, sabe? E foi uma coisa que aconteceu comigo. Meus pais e minha escola não falavam sobre sexo e ao mesmo tempo eu sentia incômodos e eu não conseguia me expressar, eu não conseguia colocar isso pra fora. E eu percebo que de alguma forma a arte pode trazer essa conversa. (Joana, 2019)

A artista e pesquisadora Carolina Consentino afirmou, em sua pesquisa de mestrado, onde realizou re-performances de artistas como Yoko Ono e VALIE EXPORT, que também se questionou sobre o fato de acabar levantando com esses trabalhos questões identitárias, mas afinal reconhece que esta é ainda uma necessidade e que não está sozinha nesta luta.

[...] me ajudou perceber que não estou sozinha neste ímpeto de mostrar a intimidade, o corpo nu em trabalhos de arte, as dores, o sangue. Ainda precisamos criar nossas imagens deste corpo, cuja representação até então foi idealizada e estabelecida por homens. Nós mulheres não saímos das questões identitárias porque estas não se esgotaram mesmo. (CONSENTINO, 2018, p. 209).

Uma das problemáticas trazidas por Joana em suas obras se refere ao seio feminino, ainda tão censurado, escondido, reprimido, ao ponto de muitas mulheres ainda não conseguirem sair sem sutiã, seja por vergonha dos seios não serem “firmes e levantados”, como a maioria dos modelos vendidos nas imagens, seja pelo receio do assédio, visto que costumamos receber muitos olhares invasivos e ouvirmos comentários abusivos quando saímos com blusas em que nossos mamilos ficam proeminentes, por estarmos sem sutiã. Numa de suas obras, que surgiu a partir de uma singularidade presente no seu corpo, o fato de ter uma terceira mama, ela expande esse debate para a repressão dos seios femininos.

Imagem 24: Peças em gesso feitas a partir do molde dos meus peitos, que irão para os escombros da cidade –
Joana Liberal, 2016.



Fonte: Site da artista.

Uma coisa que eu não falei é que eu tenho um terceiro peito, e quando eu era adolescente eu fui descobrindo que existe uma mama acessória. Então homens e mulheres tem essa disfunção

ou anomalia em seus corpos, que vem muito também de cachorros e porcos que tem aqueles peitinhos que vem descendo, sabe? Então a gente tem uma área de zona mamária que vem da axila até a barriga. Então por eu ter um terceiro peito me atinou muito pra trabalhar o seio feminino. E nesse trabalho eu tirei os moldes dos meus seios e reproduzi em gesso. E a ideia era colocar esses seios de forma como se fossem mamíferos como porco e cadela, só que na rua. Eu queria que saíssem mamíferos dos escombros, dos muros da cidade. Essa é uma obra que ainda não foi pra rua, mas que um dia eu pretendo fazer, da ideia do mamilo visível, do mamilo aparecer quando vocês menos esperar, como num escombros. Um mamilo que é tão vetado, que é tão censurado, estar cotidianamente nas nossas vidas. (Joana, 2019)

Mesmo que seja uma representação dos seios da artista, é curioso observar como é diferente olhar a representação de um seio real do que a de um seio idealizado, que geralmente vemos nas mídias e pinturas: simétricos, com pouca textura e com pouca diferença entre si. Nestes, além de observarmos essas nuances, presentes na maioria dos seios, Joana traz o deslocamento do lugar desses mamilos, ao pensar em levá-los para as ruas, para os escombros da cidade, aplicando-os nas paredes, com o intuito de levantar este debate para além do meio artístico e de possibilitar encontros com seios femininos e com a arte entre uma rua e outra da cidade.

Essa vontade de levar a arte para além do meio artístico, ainda que na forma de representação e não de vivências, como performances, por exemplo, também aparece em outros trabalhos de Joana. Ela acredita que a produção e venda de camisetas em que estampa obras suas é uma forma de ampliar o alcance desses debates levantados pelas suas imagens.

Imagem 25: Camisas - Joana Liberal, 2020



Fonte: Instagram da artista.

Christina Machado, também trouxe representações do seu corpo através do barro em obras como *Vagina*, mas afirma que não iniciou este trabalho com o intuito de trabalhar necessariamente o corpo feminino. O que a instigou a iniciá-lo foi explorar as possibilidades da argila enquanto matéria criativa e a relação entre a pele orgânica e a “pele cerâmica”.

Na verdade, eu queria que as obras de cerâmica fossem leves, que pudesse carregar de um lugar para o outro. E eu já estava afetada por uma coisa chamada contemporaneidade e quem estava me trazendo isso era a própria argila. Minha comunicação com a argila já estava tão íntima que ela já estava me dizendo que eu tinha que jogar meus sentimentos, que eu tinha que tirar de dentro de mim as coisas e mostrar nas obras e isso começou com a pele. Quando eu comecei a fazer esses painéis que eram bem fininhos e que podiam ser práticos a minha ideia era essa, né? E quando eu consegui fazer esse primeiro painel, desse tecido fino, que eu coloquei na parede, eu me assustei porque foi uma atração muito forte entre nós. Então foi aquela relação da pele cerâmica e da pele orgânica. O fogo destrói a pele orgânica e constrói a pele cerâmica, esses opostos que se atraem. E aí o meu trabalho mudou totalmente depois disso. Então assim eu comecei a trabalhar em cima da pele e foi um trabalho intenso e, a partir dele, que não tinha nada assim só feminino, era uma questão mesmo de uma coisa universal.

Tanto faz homem ou mulher, é a pele. E eu fui e gostei dessa história, e fui procurar no meu corpo alguma coisa, algum lugar que eu achasse que fosse bonito, atraente. (Christina, 2020)

E assim, a partir de experiências e experimentações enquanto artista, num processo de autoconhecimento e de diálogo com sua vida e com a própria matéria, no caso o barro, Chris acaba, em trabalhos como este, chegando a temáticas que estão além daquelas que ela estava pensando ao criar o trabalho. Na medida em que seu corpo de mulher é utilizado como plataforma, inevitavelmente temáticas como o corpo feminino na história da arte, ou mesmo das condições diversas da mulher na sociedade, são levantadas.

E aí comecei a colocar o barro no peito, no umbigo, na buceta, na vagina, na pélvis. E, assim, o que ficou melhor pra mim foi a vagina. E aí eu disse: “Vou trabalhar com ela”. E fiz a forma da minha vagina. Então comecei a trabalhar em 2000 isso. [...]E o próximo passo, é, depois da vagina - vagina rolou muitos anos -, trabalhar o corpo todo. (Christina, 2020)

Imagem 26: Vagina - Chris Machado, 2005.



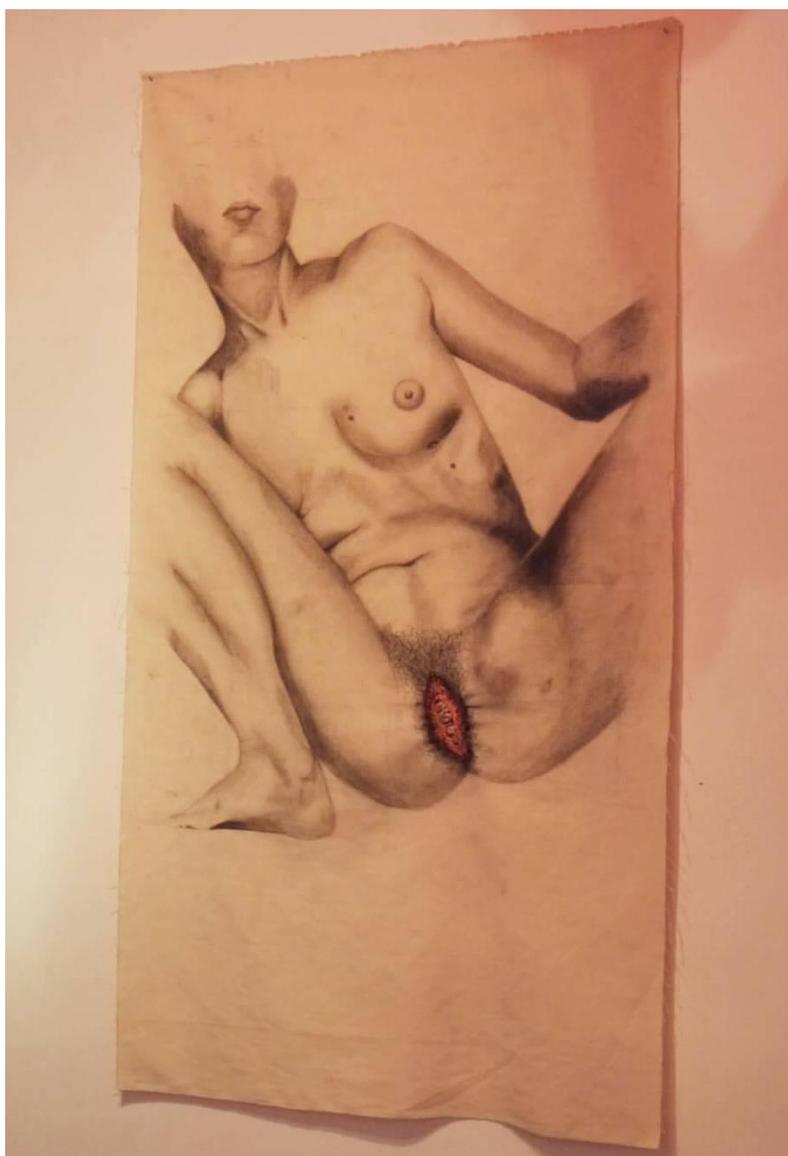
Fonte: Site da artista.

Chris também fala de como esta obra acabou se desdobrando em inúmeras outras, como grande parte de seus trabalhos. A partir da investigação da matéria, surge uma experiência, que leva a outro trabalho e leva a outras temáticas. Neste caso, a exploração do barro, das suas possibilidades de criação, surgiu “A pele é o que separa o corpo do mundo”, 2002), que a levou a testar o barro em seu corpo, fazendo surgir a instalação “Impressões sobre minha vagina”, 2005, e seus desdobramentos. Ou seja, mesmo que não tenha sido criada com este intuito, ao ser colocada no mundo, a obra inevitavelmente vai passar a dialogar com questões sociais que estão no seu entorno. Tanto que na imagem acima (Vagina) vemos já um outro desdobramento, quando Chris usou uma das impressões sobre a vagina numa imagem e trouxe a temática do estupro com o texto, movida por diversas manifestações que iniciaram a partir do caso de uma garota de 16 anos que foi estuprada, teve o vídeo da violência divulgado na internet e relatou que quando acordou, havia 33 homens em cima dela⁵³. Por fim, este mesmo trabalho ainda se desdobrou numa videoperformance “O que você faria se estivesse no meu lugar?”, 2019, em que ela quebra todas as vaginas que havia construído no “Impressões sobre a minha vagina”.

Joana também traz em uma de suas obras o tema da vagina, assim como tantas outras artistas hoje em dia. Mas, diferentemente de Christina, ela já criou este trabalho a partir de uma problemática social mesmo, dos constantes abusos que as mulheres sofrem, e de como a vagina ainda é “temida e desconhecida”, trabalhando isto com um tom irônico ao colocar dentes nos lábios dela.

⁵³ Dados retirados da matéria: “Quando acordei, tinham 33 caras em cima de mim', diz menor estuprada no Rio”, de 27/05/2016, do site Uol Notícias. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2016/05/27/quando-acordei-tinham-33-caras-em-cima-de-mim-diz-menor-estuprada-no-rio.htm> Acesso em 10 dez 2020.

Imagem 27: Vênus Papa-Mosca (Tecido)



Fonte: Site da artista.

Eu fui convidada para uma exposição coletiva de mulheres que teve na Maumau, onde a gente tinha que fazer um prato de artista, tínhamos que fazer uma comida, e depois iam ver nossas obras. Era um projeto que falava muito de agricultura, de hortas urbanas, de comidas saudáveis, e aí eu trouxe as peças de cerâmica junto com um novo trabalho que eu fiz com elementos orgânicos, que é o tecido de algodão, grafite, carvão e linha de algodão também no bordado. Eu quis trazer um pouco dessa referência das plantas carnívoras. Tem uma planta que o nome dela é Vênus Papa Mosca, e aí eu quis trazer esse elemento para a periquita da mulher como se fosse um ato de prevenção ou um ato de proteção. Uma vez eu li uma matéria

que dizia que umas mulheres do oriente usavam um objeto antiestupro, que era como se fosse um copinho que você colocava dentro da sua vagina, e ele tinha espinhos. Então se um homem fosse lhe estuprar ele acabava saindo com o pênis rasgado. E aí eu fiquei muito chocada com isso, porque a prevenção sempre tem que ser da mulher, e não educar os homens a não abusarem nem violarem as mulheres. Então eu trouxe esse ambiente pra essa obra e que traz também essa brincadeirinha de ser uma vagina dentada, que é uma lenda também urbana que assombra as pessoas. (Joana, 2019)

Para além do debate sobre o estupro, que, como mostrei anteriormente, ainda acontece em números alarmantes do país, a própria vagina, apesar de parecer um tema já superado, ainda está longe de deixar de se configurar como um tabu. Uma matéria recente, divulgada em 2020, mostrou que sete em cada dez mulheres não estão em paz com suas vulvas, e nem ao menos a conhecem bem, não sabendo identificar, por exemplo, a diferença entre a vulva e a vagina⁵⁴. Entre as insatisfações, em primeiro lugar surgem os pelos, a cor, a aparência geral e depois o tamanho. Isto mostra que grande parte das mulheres ainda se baseia em imagens vendidas pela mídia e pela pornografia, onde mostram sempre vaginas sem pelos e mais claras, em sua grande maioria, e que o acesso a esse tipo de conhecimento ainda é escasso, silenciado, omitido. Inclusive tem aumentado o número de mulheres recorrendo a depilações definitivas e a procedimentos de clareamento vaginal e anal⁵⁵ com o intuito de se enquadrarem nesses padrões.

Cecília conta, inclusive, que teve a sua série (Imagem 28) de grafite feita com base no livro *Contos D'Escárnio, Textos Grotescos*, de Hilda Hilst, onde retrata o corpo feminino nu ou em momentos de prazer, censurada numa exposição no MAMAM, em 2016. O evento foi "Ocupação Casa do Sol: Um Encontro com Hilda Hilst," produzido por Bruna Leite, que aconteceu durante vários dias e finalizou com esta exposição no MAMAM.

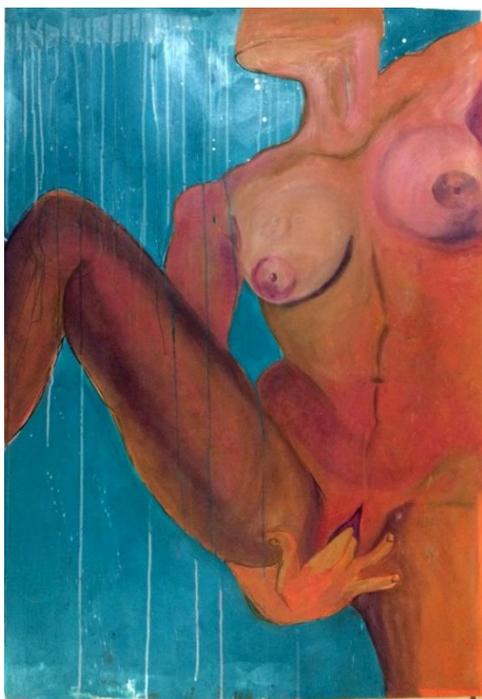
Elas ficariam expostas no museu por duas semanas. No dia do evento elas ficaram em cavaletes. Depois colocaram numa parte escura viradas de costas no pátio externo. Tenho foto disso também, parecia lixo. Eles explicaram que pra ficar lá tinha que atender às demandas de censura, avisando que o teor era erótico. O louco é que a expo de Gil Vicente estava lá na sala

⁵⁴ Matéria: Brasileiras andam insatisfeitas com a própria vagina. Mas por quê? Disponível em: <https://saude.abril.com.br/bem-estar/brasileiras-andam-insatisfeitas-com-a-propria-vagina-mas-por-que/>. Acesso em 10 jan 20.

⁵⁵ Matéria: Clareamento anal e vaginal: procedimentos íntimos viram febre. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/pouca-vergonha/clareamento-anal-e-vaginal-procedimentos-intimos-viram-febre>. Acesso em 10 jan 20.

principal e eram retratos dele matando celebridades. A equipe ficou puta e em respeito a nós, a mim, retiramos os quadros quando completou uma semana. (Cecília, 2021)

Imagem 28: Parte da série de grafite feita com base no livro *Contos D'Escárnio, Textos Grotescos*, de Hilda Hilst – Cecília, 2016.



Fonte: Cecília.

Podemos observar como cenas de corpos femininos em sua multiplicidade sentido prazer, seja ele do tipo que for, ainda são mais censuradas do que cenas em que vemos imagens de um artista usando armas como facas ou revolveres e assassinando políticos, o que nos levar a pensar o quanto a violência é mais naturalizada e aceita do que a nudez. Essas representações

surtem como uma forma de resistência ao pré-estabelecido, e também de existência, trazendo outras possibilidades de vislumbrar a sexualidade feminina, diferente da heteronormativa.

Essa maneira de entender o sexo é uma das bases do sistema patriarcal heteronormativo, em que o homem é percebido como o provedor e receptor central do prazer, enquanto a mulher está num posicionamento de insignificância, de instrumento, de reprodução passível de proporcionar prazer e só. Dessa maneira, a mulher não tem protagonismo nas práticas sexuais nessa composição capitalística e normativa de desejo (JIMENEZ, 2020, p.14).

Ainda hoje a masturbação feminina segue sendo um tabu, sendo reprimida, vetada. Podemos ver, inclusive, que 40% das mulheres no Brasil afirmam não se masturbar, de acordo com uma pesquisa feita pela USP⁵⁶. Assim como, numa época em que a indústria pornográfica só cresce⁵⁷, corpos que desviam de padrões, como os corpos gordos, são tidos como abjetos e pessoas que consomem pornografia com pessoas gordas também são tidas como desviantes, contribuindo assim para manutenção da ideia de exotismo sobre o desejo e a sexualidade de pessoas gordas, como afirma Jimenez:

[...] quando um corpo não está dentro desse padrão, ou seja, corpo magro, tido como belo e saudável, é estigmatizado, sendo considerado feio, assexuado, anormal, doente, nojento, portanto, excluído socialmente [...] Se as pornografias gordas são “procuradas e enaltecidas” nas “telas das redes digitais”, mas “estigmatizada pela sociedade gordofóbica”, me parece que sim, o prazer por essa sexualidade fica confinado às redes, porque existe um extremo preconceito com as pessoas gordas, a gordofobia (2020, p. 15).

Desta forma, retratar o corpo gordo, expressando sua sexualidade surge como ato de desvio do que vemos diante desse padrão, assim como o próprio corpo feminino sentindo prazer sem parceiros.

Joana também levanta a discussão sobre esse tolhimento da sexualidade feminina através da obra “Atributo humano indispensável”. Neste trabalho, feito de ferro por ela, pois Joana faz questão de realizar seus trabalhos mesmo quando envolvem o uso da força ou de materiais tidos como da esfera masculina, ela fez um cinto de castidade masculino com o intuito

⁵⁶ Dados retirados da matéria “40% das mulheres não se masturbam, aponta nova pesquisa da USP”, publicada em 2016. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/sexo-e-a-cidade/40-das-mulheres-nao-se-masturbam-aponta-nova-pesquisa-da-usp/>. Acesso em 11 fev 19.

⁵⁷ Segundo dados divulgados pela Pornhub, no ano de 2019 o site recebeu mais de 42 bilhões de visitas, o que significa uma média de 115 milhões de visitas por dia. E, segundo Jimenez, as mulheres gordas tem despontado nesse mercado. Dados retirados do artigo: Prazeres dissidentes: pornografia gorda nas redes digitais, de Maria Luisa Jimenez Jimenez. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/30592/21357>. Acesso em 11 jan 20.

de questionar porque a sexualidade feminina é tão tolhida enquanto a do homem é tão estimulada.

Imagem 29: Atributo humano indispensável – Joana Liberal, 2016.



Fonte: Site da artista.

Eu fiz um cinto de castidade masculino porque eu acho que a mulher já tem muita castidade, a mulher já é muito tolhida, muito vigiada, muito mutilada. Então eu queria trazer isso pra o homem. Porque o homem sempre se safá? Porque o homem é sempre protegido, sempre colocado num patamar a mais? (Joana, 2019)

Ela também problematiza o quanto as mulheres acabam sempre sendo tidas como culpadas, em casos de assédio, por estarem “sensuais demais”, ou por “terem provocado”, como se a responsabilidade pela violência fosse dela, e não do abusador em questão. Num país em que um em cada três brasileiros considera a mulher culpada em casos de estupro, onde 42% dos

homens acham que mulheres que “se dão ao respeito” não são estupradas, e onde 85% das mulheres temem a violência sexual, esta é uma questão que ainda precisa ser levantada⁵⁸.

E às vezes eu ficava me questionando: será que é minha roupa? Será que é alguma coisa? E depois eu percebi que não, não é isso. É o machismo que está dentro da gente, dessa sociedade. E eu percebia isso, tanto no meu trabalho, que as pessoas ficavam: “nossa, mas você vai fazer um cinto de castidade masculino? Porque é que você tem tanto ódio dos homens?”. Tá eu tenho raiva de homem, tenho, mas assim, eu acho que vocês que tem que falar. Porque é que eu to fazendo isso, sabe? Vamos pensar porque é que eu estou fazendo isso. Cinto de castidade feminino era um acessório que existia e que se brincar existe até hoje. E o homem nunca é reprimido. O homem é cada vez mais acobertado. E me dá muita indignação disso também que eu trato nos meus trabalhos, que eu penso em explorar (Joana, 2019).

Rago aponta como a arte tida como feminista se caracteriza justamente por este tom crítico, muitas vezes se utilizando da ironia, como forma de contestação das formas hegemônicas impostas às mulheres.

Ela faz a crítica da cultura patriarcal, ela denuncia um mundo que é misógino, um mundo que desvaloriza as mulheres, desvaloriza os temas femininos, desqualifica o corpo das mulheres, então ela é uma arte crítica, o que não quer dizer que ela seja uma arte chata e pesada, pelo contrário, eu acho que ela é uma arte muito irônica, muito bem-humorada, ela é engraçada. Então em muitos momentos você vai ver imagens que são inesperadas, então ela produz um efeito de estranhamento. Dos símbolos, dos signos, dos ícones, da cultura (2015).

Este tema da violência masculina sobre as mulheres esteve presente também na obra que Laura realizou recentemente, fruto de um processo com Chris Machado e mais cinco artistas mulheres, o Ocupe Chris #2⁵⁹, onde trabalhou especificamente a questão do feminicídio. Durante os oito meses em que estava no projeto ela pesquisou o número de casos de feminicídios em todos os estados do Brasil e a partir disto fez a instalação “Medo”.

⁵⁸ Dados retirados da matéria “Um em cada 3 brasileiros culpa mulher em casos de estupro, diz Datafolha”, publicada em 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/um-em-cada-3-brasileiros-culpa-vitima-em-casos-de-estupro-diz-datafolha.html>. Acesso em 11 fev 19.

⁵⁹ O Ocupe Chris #2 foi um projeto realizado com apoio do Governo de Estado de Pernambuco, através de recursos oriundos do Funcultura, no qual seis artistas estiveram durante oito meses, junto com Christina Machado, desenvolvendo obras a partir da argila. Além de Laura Mello, participaram Alice Vinagre, Ana Flávia Mendonça, Ana Lisboa, Irma Brown, e Lia Letícia. Os trabalhos culminaram numa exposição “Ocupadas”, no Ateliê das Águas Belas (Madalena, Recife/PE), em 2019. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/exposicao-coletiva-ocupadas-reune-obra-de-sete-mulheres-artistas/>. Acesso em 11 jan 20.

Não sei a partir de que momento eu decidi que ia pegar mulheres que morreram de feminicídio. Na época o tema de Marielle estava polêmico, e tive essa ideia de trazer o crochê e não só trabalhar com o barro, pois queria levar algo meu também para isso. E pensar que poderia ser qualquer uma de nós, e estávamos vivas e trabalhando, enquanto outras mulheres estão morrendo por aí e a partir de mãos que elas confiam, é o que chamamos de feminicídio íntimo. Para o lambe, que tem relação direta com a colcha, eu peguei duas mulheres por Estado, e as outras peças de barro eu fui fazendo e colocando a data como se fosse uma por mês, quando na verdade são várias por dia, mas para dar uma representada de quando junta a quantidade, você ver que tem tantas. (Laura, 2020)

Imagem 30: Medo – Instalação, Laura Mello, 2020.



Fonte: Instagram da artista.

No contato com as outras artistas presentes nesse projeto, assim como com outras mulheres que Laura convivia quando trabalhava num grupo de apoio ao parto humanizado, a temática das relações abusivas sempre surgiu. Seja a partir da sua própria experiência, seja a partir de outros relatos, as queixas sobre o não ter voz dentro das relações, o não poder expressar seus desejos, falar sobre eles ou mesmo vivenciá-los, entre tantas outras, sob o risco de ser violentada, surgiam constantemente. E assim, como ela já trabalhava com o crochê quando promovia debates sobre amamentação, - técnica que aprendeu aos oitos anos de idade-, viu ali uma possibilidade de ampliar sua narrativa.

Quando eu comecei a ver que o crochê podia também trazer suas mensagens, fui instigando de tentar o crochê com as frases e vi que podia ser um viés de narrativa. O crochê é uma arte muito antiga e que estava muito relacionada aquelas mulheres que ficavam em casa com serviços domésticos, era tido como uma arte doméstica, inclusive na escola era ensinado como isso, o crochê e o bordado. E a arte têxtil está vindo com uma nova configuração de passar mensagens a partir dos hábitos mais manuais, que eram tidos como menores. Agora estou usando o crochê para expandir umas mensagens da mulher como dona da sua voz. (Laura, 2020)

Imagem 31: Insubmissa – Laura Melo, 2020.



Fonte: Instagram da artista.

Imagem 32: Siririque-se – Laura Melo, 2020.



Fonte: Instagram da artista.

Dentre as diversas frases e palavras já produzidas, trouxe o *Siririque-se* e o *Insubmissa*. Em ambas podemos identificar desvios em dois âmbitos. O primeiro seria pelo próprio conteúdo das frases. Uma fala sobre a possibilidade da mulher não ter que ser submissa, dócil, como fomos ensinadas, obedecendo à figura masculina, seja ela paterna ou conjugal, como debatido anteriormente. E a outra fala da masturbação feminina, também sempre tão censurada. E numa segunda camada de leitura, podemos ver que é uma mulher que está falando sobre isso. Laura diz que tem buscado falar sobre esse silenciamento a respeito do próprio prazer, por parte das mulheres.

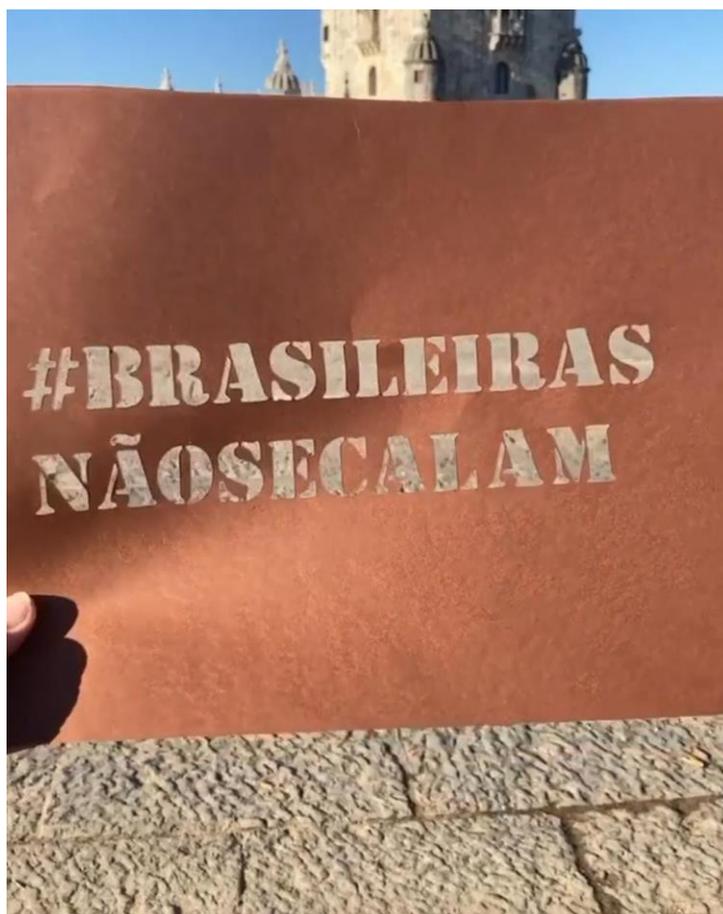
Tem as frases do funk, porque gosto muito de funk e comecei a entrar em histórias de mulher cantando funk e dizer “que temos o nosso lugar e que podemos falar que o nosso corpo também sente prazer e que a gente quer e que é isso”. Comecei a pesquisar essas mulheres do funk e usar essas frases para mostrar isso, que também sentimos prazer, também queremos falar sobre putaria. A partir disso foram surgindo outras falas de coisas que me atravessam, da minha vivência, do que eu estou ligada, nas conversas que eu tenho, como a obra “Claro que pode” e o “Bota Tudo”, por exemplo, também feitas em crochê. (Laura, 2020)

Bella também produz trabalhos onde podemos identificar mensagens com um cunho mais declaradamente ativista, com frases que são colocadas na rua - geralmente em paredes já utilizadas por outros artistas, ou em locais aparentemente abandonados -, como o #brasileirasnaosecalam, em parceria com outras artistas dos coletivos Palavra Voa e Wá Coletivo. Como mora em Portugal, temas como este, ou seja, do estigma que a mulher brasileira carrega no país, da prostituta, do corpo tido como objeto sexual, para além de toda xenofobia e racismo que existem, surgem sempre em debates e notícias. Esta iniciativa deu origem a um perfil no Instagram e Facebook onde já existem centenas de relato de assédio e discriminação sofridas por mulheres em Portugal e em outros países da Europa, e onde mulheres tem conseguido apoio de profissionais, como advogadas e psicólogas.

O trabalho de arte de rua, com o estêncil e os lambes são trabalhos que achamos ser gotas de inspiração e questionamentos. Porquê na rua? Porque é onde o povo está. Temos o cuidado de não destruir nada que já exista e que seja privado. Não é esse nosso foco apesar de respeitar vários trabalhos de artistas de rua que o trabalho deles é questionar esse lugar privado/público. Geralmente nós queremos ocupar aqueles lugares que comportam a nossa arte sem ficar ofensivo, e sim, que traga beleza para aquela rua. Não só beleza, mas também questionamentos e posicionamentos. No caso do #brasileirasnaosecalam é sobre o preconceito

que as brasileiras sofrem ao estarem em outro país, especificamente, aqui em Portugal, e como são tratadas por serem brasileiras. É um trabalho político, de posicionamento claro político. A frase já diz tudo. E procuramos colocar em lugares que tem muitos turistas, propositalmente. (Bella, 2020)

Imagem 33: #brasileirasnaosecalam – Estêncil, Bella Maia (Coletivo Palavra Voa e Wá Coletivo), 2020.



Fonte: Instagram do Coletivo Palavra Voa.

A partir destas obras apresentadas acima e das falas das artistas sobre elas, escolhidas entre tantos outros exemplos similares que eu poderia ter trazido, acredito que é possível observar como essas temáticas continuam sendo parte de seus trabalhos: os incômodos com os padrões e normas que ainda são impostos sobre os corpos femininos, a violência sofrida por ser mulher, ou seja, temas que surgem de vivências enquanto mulheres, que aparecem assim como formas de existências e resistência, e que acabam transbordando nas obras. Como disse Tarkovski: “é errado dizer que o artista ‘procura’ o seu tema. Este, na verdade, amadurece

dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto...” (2002, p. 49).

Podemos ver que nessas obras elas desviam das formas como as mulheres e seus corpos continuam sendo representados nas mídias de massa e nas redes sociais, por exemplo. Ao invés de corpos padronizados, dóceis, infantilizados, objetificados, pertencentes à esfera do privado, vemos corpos múltiplos, singulares, pernas abertas, ocupação da rua, contato com o próprio corpo, exploração do próprio corpo, busca pelo próprio prazer, exposição de partes do corpo que ainda tem que ficar escondidas, que são reprimidas. Ao invés do se calar diante da opressão, mostrar sua voz e sua vivência, mostrar e falar sobre a violência sofrida pelo fato de ser mulher. Foucault aponta como, num contexto social em que o sexo é tão abafado, falar sobre ele já surge como um ato desviante, transgressor, o que, no caso das mulheres, ganha mais força, visto que são ainda mais reprimidas. E mesmo que ele tenha dito isto há mais de meio século, hoje em dia falar sobre sexo ainda segue sendo um tabu⁶⁰.

Existe, talvez, uma outra razão que torna para nós tão gratificante formular em termos de repressão as relações do sexo e do poder: é o que se poderia chamar o benefício do locutor. Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e o mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada (Foucault, 2010, p.12).

Assim como, em alguns casos, o desejo de levar essas imagens para outros espaços, que não artísticos, como o intuito de expandir esse debate para onde ele geralmente não acontece com tanta frequência, surge como um desvio do próprio lugar onde a arte costuma estar. Rago fala de como esta arte mais declaradamente tida como “feminista” se define por uma “atitude crítica da cultura patriarcal, do falocentrismo, da misoginia, da opressão sobre as mulheres, da denúncia da violência sexual, da denúncia dos estereótipos sobre o corpo feminino”, ou seja, que “é uma arte fundamentalmente crítica” e que contribui para dissolver as fronteiras impostas na modernidade (2015).

E eu penso que a gente está assistindo a um momento de expansão de ampliação da arte, a arte saiu dos museus, está nas ruas, nos grafites. [...] A arte ganhou as ruas e eu penso que a arte, de uma maneira muito contundente e direta, consegue quebrar essas demarcações e essas fronteiras instauradas na modernidade. [...] a modernidade durou muitos séculos e ela congelou os espaços, congelou inclusive os espaços subjetivos. Então eu acho que a arte

⁶⁰“Chegamos em 2020 e falar sobre sexualidade ainda é um tabu”. Disponível em: <https://www.retruco.com.br/post/chegamos-em-2020-e-falar-sobre-sexualidade-ainda-%C3%A9-um-tabu>. Acesso em 11 jan 20. “Educação sexual ainda é tabu no Brasil e adolescentes sofrem com a falta de informação”. Disponível em: <https://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2019/06/27/educacao-sexual-ainda-e-tabu-no-brasil-e-adolescentes-sofrem-com-a-falta-de-informacao.ghtml>. Acesso em 11 jan 20

está aparecendo como essa possibilidade de reinvenção de si, de reinvenção da subjetividade e da reinvenção do mundo (RAGO, 2015).

Mas também é importante termos em mente que, apesar desses trabalhos em questão, assim como tantos outros hoje em dia, terem esse cunho mais identitário, mais panfletário e nitidamente ativista no que toca as questões relacionadas as padronizações exigidas às mulheres e consequentes violências decorrentes delas, os mesmos não deveriam ser vistos como um engendramento, como uma padronização, e sim como mais uma possibilidade de criação e da multiplicidade própria ao campo artístico. Ou seja, não deveríamos olhar para essas formas de produção e pensar que “isso é arte de mulheres” ou “arte feminista”, e tentar reduzir os trabalhos que tem um cunho feminista como algo reduzido a um tipo de discurso ou a um tipo de conteúdo específico e redutor.

3.2.2. Apresentações

Esta tentativa de definição e enquadramento torna-se ainda mais complexa em obras em que as artistas usam seu próprio corpo nos trabalhos, pois, como disse Lippard, “No momento em que as mulheres usam o seu próprio corpo na arte, estão usando na verdade o seu próprio ser, fator psicológico da maior relevância, pois assim convertem o seu rosto e o seu corpo de objeto a sujeito” (1985, p. 190). Diante disso, as leituras das obras acabam sendo atravessadas em alguma camada por debates que envolvam o feminino, mesmo que este não tenha sido o intuito da artista.

Gostaria de iniciar este tópico já trazendo um exemplo que é justamente um dos últimos que trouxe na seção anterior, para que possamos ver como esses trabalhos estão longe de serem facilmente colocados em enquadramentos. Os crochês feitos por Laura, enquanto crochês que podem ser expostos num Museu, - como foram, recentemente, no MAMAM⁶¹ -, vão levantar determinadas discussões a partir de suas possíveis significações, das mensagens que são transmitidas. Mas a partir do momento em que ela tira uma foto dela segurando esse trabalho e coloca na rua, a obra já toma outra proporção e já ganha outras camadas de significação.

⁶¹ Participação na Exposição Coletiva “Narrativas em processo – Livros de artista na coleção Itaú Cultural”, com curadoria de Felipe Scovino, em 2019, junto com os artistas Marcelo Silveira, Juliana Notaria, Paulo Bruscky, Milena Travassos, Oriana Duarte, Ana Lira, Rafaela, Bete de Matta, Daniel Santiago, Márcio Almeida, Fernando Peres e Maurício Silva.

As frases, “Mas é claro que pode” ou “Siririque-se”, estão agora claramente colocadas por uma mulher, com seu corpo, seu rosto, com seu nome. Por mais que ainda se trate de uma imagem, não é apenas a representação de um objeto ou uma mensagem. Ela, Laura Mello, está lá presente junto com o trabalho, com seu corpo nu, e ao colocar este trabalho na rua, através do lambe-lambe, está colocando uma mulher, na rua, falando sobre masturbação feminina ou questionando o que a mulher pode ou não pode falar, afirmando que afinal, “mas é claro que pode” falar sobre o que quiser.

Um dos meus trabalhos foi com a frase do funk “Mas é claro que pode” de Tati Quebra Barraco e nisso temos acesso a mulheres que falam de coisas muito foda, coisas que os homens falam e já estamos acostumado e nem ligamos mais e quando uma mulher fala, algumas pessoas se chocam mais. Você vê que a mulher é foda. (Laura, 2020)

Imagem 34: Siririque-se, Laura Mello, 2020. Lambe-lambe, Recife.



Fonte: Instagram da artista.

Imagem 35: Mas é claro que pode – Laura Mello, 2020



Fonte: Instagram da artista.

Esse ano eu consegui expor no Mamam, fui chamada para uma exposição coletiva do Itaú Cultural. A diretora quando viu a história das frases decidiu que queria levar isso para a exposição. E é um lugar consagrado de arte, estar dentro de um museu bem reconhecido em Recife, pensava que ia demorar mais para chegar nesse lugar, mas ao mesmo tempo eu quero essa experiência da rua. Tem por exemplo o lambe do “Siririque-se” que está exposto num bar, e a ideia sempre foi essa, colocar na rua, expor na rua, chocar as pessoas. (Laura, 2020)

Fernández-Cao fala de como o corpo foi sendo utilizado pelas artistas como um lugar de investigação, de experimentação e de luta contra engendramentos:

Muchas creadoras y creadores han subvertido la idea del cuerpo hegemónico, lo han convertido en un lugar de preguntas y experiencia, han trazado cartografías en sus cuerpos a la búsqueda de una identidad imposible, han redibujando sus órganos internos, sus pieles externas, a veces como un lugar de partida, a veces de llegada y otros como lugar de paseo, pérdida y reencuentro (2011, p. 207).

Este reencontro com seu próprio corpo é trazido por Christina Machado em diversos trabalhos. Num deles, chamado Mulher de Ferro, a artista realiza uma foto performance, em que constrói, numa parceria com Fábio Soares, uma armadura de ferro moldada sobre seu corpo, e depois veste-a. As imagens de Christina, nua, dentro de uma armadura de ferro já me levam a pensar em tantas prisões em que somos colocadas, a tantos papéis que são destinados a nós, mulheres, papéis que, ao mesmo tempo que nos trazem a sensação de segurança, de proteção, também nos engendram, criando dificuldade de movimento e de libertação. Mas, novamente, é curioso observar como este trabalho, assim como o *Impressões sobre minha vagina*, citado anteriormente, não surgiram de inquietações ligadas a esta temática diretamente, mas sim a partir do diálogo com a matéria, neste caso, o ferro.

A convite de Maurício Castro, participei do projeto Oficina de Ferro [...] que era para artistas e designers desenvolverem um trabalho com apoio de ferreiros na construção de suas obras. Naquele momento, precisava encontrar o elo com uma matéria tão dura e resistente. Percebi então que a natureza do ferro seria o mote para começar esse trabalho, e saio da argila para o meu próprio corpo. Uma armadura de ferro: fui à procura de elementos para a construção desse objeto. [...] Na busca descobri um ferro maleável como arame, encontrando uma forma de moldar o meu corpo delicadamente. [...] Foram dias provando um objeto tão estranho, que comecei a me familiarizar com a situação criando novos elementos para a vida. O sentimento de estar dentro da armadura e a liberdade de estar fora. Isso me fez perceber que elas, as armaduras, servem para proteger, defender e esconder. Assim descobri minha própria armadura e passei a vive-la⁶². (Christina, 2020)

⁶² Fala retirada do Catálogo de Christina Machado, Fio do Tempo, 2010. Disponível em: https://issuu.com/zoludesign/docs/christina_machado. Acesso em 19 jan 21.

Imagem 36: Mulher de Ferro (objeto) | Resistência, Inexistência (Fotos Performance), Christina Machado, 2005.



Fonte: Site da artista.

Imagem 37: Mulher de Ferro (objeto) | Resistência, Inexistência (Fotos Performance), Christina Machado, 2005.



Fonte: Site da artista.

Juliana Notari, também utiliza bastante seu próprio corpo nas obras, seja em performances, vídeo-performances ou fotografias. No entanto, assim como Christina, em grande parte dos seus trabalhos, as performances são previamente roteirizadas, feitas inteiramente como um filme, ficando disponível para o público o registro deste momento, em vídeos ou fotografias.

Entre as diversas obras, optei por trazer algumas que acabaram tendo grande repercussão e desdobramentos. É o caso de *Sorterro*, trabalho gerado a partir de uma experiência que se propôs, de deixar os pelos do seu corpo crescerem durante dois anos, com o intuito de se conhecer assim, se perceber, visto que poucas mulheres se permitem hoje em dia saber o quanto tem de pelo no corpo.

Eu queria me ver e ver o quanto eu tinha de potência, foi uma experiência como uma curiosidade, não tava ali a questão da obrigação de se depilar, podia estar em outras camadas. Eu me depilava e sei que a questão da depilação tá muito ligada à questão cultural, porque, antes, quem se depilava eram as prostitutas, as mulheres de família eram todas peludas, enfim, é um processo que vai mudando de acordo com a cultura. Óbvio que é uma cultura machista, de imposição, mas não era essa a minha questão naquele momento, era outra história. (Juliana, 2019)

Ao final deste período ela fez uma série de fotografias que compõe a obra *Sorterro*. Nelas podemos ver várias partes do corpo da artista cabeludos, como a vagina, os seios e as pernas. Assim como podemos observar o quanto estas imagens podem nos causar estranhamento, justamente por serem imagens que geralmente não vemos, nem nas representações femininas em obras, nem na mídia e nem mesmo no dia a dia, visto que a maioria das mulheres ainda segue mais essa imposição de que o corpo feminino não deve ter pelos⁶³. No entanto, este aumento de representatividade do corpo feminino com seus pelos tem já operado fraturas nesse modelo imposto e temos visto um movimento de mulheres que tem assumido seus pelos, causando assim até um impacto no mercado de depilação⁶⁴.

⁶³ Pesquisa realizada em 2017 revela que 64% das mulheres prefere depilar totalmente a vagina. Vale pontuar que, não apenas nesta, mas em várias matérias que falam sobre depilação feminina, a preferência dos homens sobre a depilação das mulheres sempre aparece, como se as mulheres devessem definir algo em seu corpo em função de agradar os homens. Um outro ponto interessante é ver que a depilação completa aumenta o risco de infecções na vagina, mostrando, inclusive a importância dos pelos na nossa saúde. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/saude/brasileiros-preferem-depilacao-completa-revela-pesquisa/>. Acesso em 11 jan 21.

⁶⁴ Na matéria “As mulheres estão recusando se depilar e tendência ganha cada vez mais adeptas em todo o mundo”, de 2020, podemos ver que tem crescido o número de mulheres que estão optando por deixar seus pelos crescerem e que isto ocasionou, por exemplo, uma queda de 5% nas vendas de acessórios de depilação entre 2015 e 2016.

Imagem 38: Sorterro - Série fotográfica - Juliana Notari, 2013.



Fonte: Site da artista.

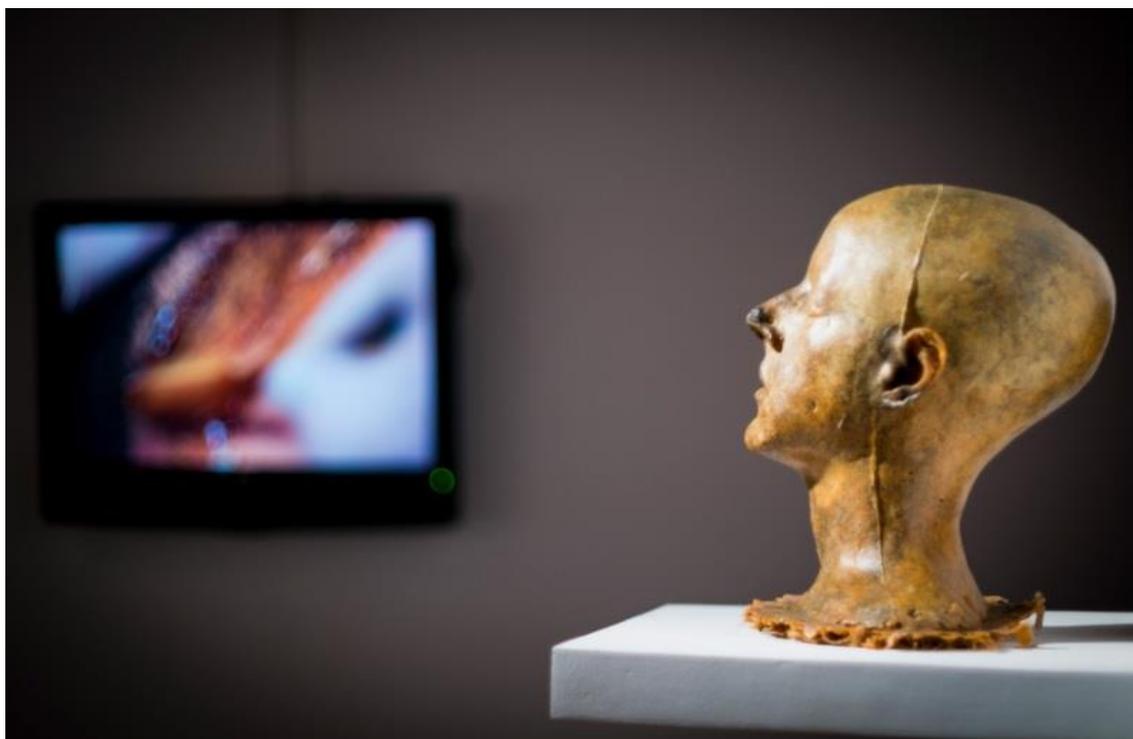
Imagem 39: Montagem na exposição *Desterro: enquanto eles cresciam*, Museu da Cidade do Recife, 2016.



Fonte: Site da artista.

Desta obra, surgiu uma outra, chamada Muda. Nela, Juliana fez uma videoinstalação com a escultura da sua cabeça composta pelo resíduo da sua depilação com cera após passar os dois anos sem se depilar e sem cortar os pelos e cabelos do seu corpo, e o vídeo em que mostra o ato da depilação em si. Os detalhes desse processo expressam a violência presente neste ato ao qual tantas mulheres se submetem mensalmente.

Imagem 40: Muda, Juliana Notari, Videoinstalação, 2016.



Fonte: Site da artista.

Imagem 41: Muda, Juliana Notari, Videoinstalação, 2016.



Fonte: Site da artista.

Essa videoinstalação nos mostra que ela viveu de fato aquela situação. Os pelos são reais, vemos realmente uma vagina com pelos, e não um desenho ou uma pintura dela, o sangue que sai durante o processo depilatório ao qual nos submetemos todos os meses é real na imagem. Isso já traz muito mais indícios de vida para a obra, aproximando o espectador.

Já em *Mimoso*, nos aproximamos um pouco mais da ação, na medida em que vemos a gravação do ato desenvolvido pela artista, através do formato de videoperformance. Na performance, realizada na Ilha do Marajó, no Pará, Juliana é amarrada a um búfalo, chamado *Mimoso*, se permitindo ser arrastada por ele na areia da praia. Depois, ao saber que o búfalo iria ser castrado, incorporou este evento a sua performance, registrando-o e comendo o testículo cru, posteriormente, com garfo e faca, numa espécie de ritual. Na instalação, vemos a projeção do vídeo em três telas, com uma duração de 05:16 minutos.

Imagem 42: Frame da vídeoperformance Mimoso, Juliana Notari, Videoperformance, 2014.



Fonte: Site da artista.

Imagem 43: Frames da vídeoperformance Mimoso, Juliana Notari, Videoperformance, 2014.



Fonte: Site da artista.

Eu acho que traz essa relação que inverte os papéis. Em várias culturas os homens comem os órgãos sexuais pra terem mais virilidade, as mulheres geralmente não, que eu conheça não tem nenhuma que traz essa questão viril, geralmente quem faz isso é homem. Inclusive têm espécies que estão em extinção por conta disso. E aí, eu inverte isso numa mulher fazendo esse ritual de busca de virilidade. [...] Então é uma questão feminista que tá ali, não tem como não ter isso, mas tá para além, tá ligada a uma questão maior de erotismo, morte e vida. Então é uma

das camadas, é uma das possibilidades de leitura de alguns trabalhos meus, sem sombra de dúvidas. (Juliana, 2019)

Nesses quatro exemplos, apesar de ainda serem registros, já não se trata apenas da representação de algo. Elas vivenciaram aquela situação nem que seja por um determinado momento e seu corpo surge como signo e como prova disso. Aqueles corpos, singulares, com suas vivências, falas e ações singulares, são mostrados através de fotografias e filmes, - se utilizando assim de linguagens que geralmente são usadas para promover e disseminar modelos padronizados -, com o intuito de apresentar possibilidades outras de existir.

Da mesma forma que a mídia "cria realidades", na arte de *performance* vão se recriar realidades através de outro ponto de vista. Resistente. Vai se jogar, sensivelmente, com as armas do sistema. A linguagem da *performance* é uma *reversão da mídia*. A mídia manipula o real (artificialmente se criam padrões, mitos, imagens etc. que passam a ser aceitos como verdade). O que se faz na *performance* é, utilizando-se essas mesmas "armas" (incluindo-se tecnologia e eletrônica), manipular também o real para se efetuar uma leitura sob outro ponto de vista (COHEN, 2002, p.88).

Mesmo que possa estar representando, ou que tudo aquilo tenha sido roteirizado, prezando mais pela simbolização do que pela espontaneidade e pelo improvisado, ela está, ainda que durante um momento, vivenciado aquela situação. No caso de Mimoso, Juliana presenciou o processo de castração do búfalo, teve seu corpo arrastado por aquele animal, nua, em frente às pessoas que participaram da produção ou que estiveram perto, comeu aquele testículo cru.

Greiner aponta como, por mais que a performance possa ser programada e ensaiada, no momento em que ela acontece, num determinado tempo e em frente a uma "audiência" abre-se margem à uma troca real, na medida em que a artista se permite transitar "pelos aspectos referenciais singulares da experiência em processo, em tempo presente" (2005, p. 113). Ligia Clark falou certa vez de como essa experiência pode surgir, inclusive, como um momento possível de auto elaboração, ao dizer que mais importante do que a obra em si era o "recriar-se através dela" (1996, p. 56).

Por isso tantos artistas insistem no fato de que a performance não representa nada, mas apenas "apresenta" algumas possíveis relações. É porque no instante em que acontece, ocorre uma ambivalência entre a pesquisa de toda uma vida e o modo como o fenômeno se dá a ver naquele instante. Como se fosse uma fricção entre a operação instantânea e o nexos com passado e futuro que se apresenta logo depois (GREINER, 2005, p.115).

Consentino fala, enquanto pesquisadora e artista, de como colocar seu próprio ser em questão é já estar em deslocamento, em um caminho de consciência de si, principalmente no caso da performance feita ao vivo e em relação direta com os “espectadores”.

A arte é um recurso que permite o retorno do sujeito a si mesmo, e isso é uma condição de cura. Colocar-se em questão é já estar em deslocamento. Nesse sentido, a imaginação abre um mundo de possibilidades virtuais que podem ser atualizadas na vida prática, sendo a criação artística um possível recurso para essa atualização. Especificamente a performance, que é atravessada pela ação, pela gestualidade do corpo, pelas interações com os outros e com o mundo, pode ser considerada a própria atualização da vida do sujeito que a realiza e de todos que dela participam. Performances também são imagens mentais/imaginadas que podem ser experimentadas na vida prática (CONSENTINO, 2018, p.204).

Joana disse, inclusive, numa de nossas conversas, que apesar de aparecer em imagens e mesmo de expor parte da sua intimidade em redes sociais, com o intuito também de mostrar outras formas de existências, não consegue realizar performances justamente por esta questão do ser afetada por ela profundamente.

Eu não consigo fazer performance hoje em dia porque eu me acho uma pessoa muito aberta pra isso. Das vezes que eu fiz performance eu fiquei muito sentida. Eu tinha aquela ideia que estava pulsando e precisava sair, mas na hora que as pessoas estavam lá me afetava de uma forma e aquilo reverberava muito tempo em mim. Eu tenho algumas ideias que são pra performance e hoje eu não consigo colocar pra fora porque eu ainda não estou me sentindo preparada. Me afeta bastante. Por mais que eu queira dizer uma mensagem, por mais que eu queira ouvir o que as pessoas tem a falar sobre aquilo, ainda assim me trava. Ainda fica repercutindo muito tempo em mim, no meu corpo. (Joana, 2019)

Ou seja, a forma como este corpo vai ser utilizado na obra também vai trazer diferentes camadas de significação ou mesmo de potência. Cohen fala de como essa aproximação ou distanciamento do “objeto” na obra, vai afetar diretamente a recepção. Assim ele aponta duas formas de relação com a obra. A primeira é a estética, que é quando o espectador apenas observa a obra, através da fruição, mas mantém com ela uma clara separação, e um conseqüente distanciamento crítico. Isto vale também para a artista, ou seja, fica claro para ela que está a representar uma personagem. Já na relação mítica, este distanciamento não é claro, “eu entro na obra, eu faço parte dela, isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de participante do rito [...] quanto para o atuante que “vive” o papel e não “representa”. “Podemos dizer que na relação estética existe uma representação do real e na relação mítica uma vivência do real” (COHEN, 2002, p.122). Apesar de compreendermos que esta diferenciação se dá muito

mais a nível teórico do que prático, visto que sempre vão existir nuances e possíveis gradações, elas nos interessam para que possamos perceber como, na medida em que essas fronteiras entre arte e vida vão se tornando mais tênues, a obra tende a criar mais aproximação com quem participa dela, mais envolvimento e conseqüentemente mais afetação, no sentido mesmo de se deixar afetar e transformar, seja a artista ou o “espectador”. Ou seja, na medida em que vamos caminhando em direção a uma “apresentação” em detrimento de uma “representação”, aumenta-se o que Cohen chamou de “índice de vida” (2002, p.128).

Além dessa dificuldade de distinção entre representação e vivência, existe um outro fator delicado ao se falar de performances, que acredito ser importante relembrar neste momento, que é a dificuldade de se “analisar” ou mesmo descrever o ato⁶⁵. Marina Abramovic, que realizou diversos trabalhos tidos como vanguardistas no meio, fala de como a performance é uma arte imaterial, pois, mesmo que seja registrada, não é algo que pode ser tocado, pendurado numa parede, podendo ser somente sentida: “O que é performance: é uma construção mental e física, que o performer organiza em frente a uma audiência, num tempo e espaço específicos. E tudo acontece. É realmente um diálogo de energias (...) Em performance tudo é real. A situação é real, o sangue é real, a vida é real” (ABRAMOVIC, 2011)⁶⁶.

A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura *emocional*. Muitas vezes o espectador não “entende” (porque a emissão é cifrada) mas “sente” o que está acontecendo. [...] Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como “aquilo” está sendo feito. Essa intenção reforça uma das características principais da arte de *performance* e de toda a *live art*, que é o de *reforçar o instante e romper com a representação* (COHEN, 2002, p.66).

Flávia Pinheiro realiza diversos trabalhos de performances ao vivo, tanto em espaços artísticos institucionais quanto em espaços públicos. Na performance *Utopias to every day*

⁶⁵ Um exemplo em que isso ficou bastante claro para mim foi quando estive presente na re-performance de Cut Piece - originalmente feita por Yoko Ono - com a artista Carolina Consentino. Ela realizou a ação durante uma aula de artes na UFPE, e, mesmo que eu já conhecesse a performance, só pude sentir as reverberações dela quando a vivenciei. A presença daquele corpo em meio a tantas pessoas, entregue, disponível para o imprevisível. Os riscos do imprevisível. Lembro da minha agonia com a minha ação diante daquilo também. Ir lá? Não ir? Fazer o que? Porque iria? Lembro do incômodo de várias mulheres ao ver um dos homens tapar o rosto dela com um pano preto. Lembro da tensão que se criou no ambiente. Após a ação pudemos ouvir de cada um como foi afetado por aquele momento e a turma toda se mostrou afetada de alguma forma.

⁶⁶ “What is performance: is mental and physical construction, that the performer organizes in specific time and space in front of an audience. And everything happens. It’s really a dialogue of energy (...) In performance everything is real. It’s real situation, real blood, real life” (ABRAMOVIC, 2011). Disponível em: <https://hirshhorn.si.edu/collection/resource-centre/#detail=/bio/2011-james-t-demetrion-lecture-marina-abramovic/>. Acesso em 11 jan 20.

life, ela e Carolina Bianchi (SP) se propõe a estar num “estado de dança, na tentativa de agarrar a imaterialidade do presente, que desvanece no espaço-tempo”. Elas utilizaram um formato de instalação performática, que aconteceu tanto em espaços não convencionais, como espaços de passagem e galpões, quanto em salas de museu, mas sem estabelecer uma divisão de território entre público e as performers, apostando assim numa interação com o espaço e com os espectadores, que estão livres para transitar pelo espaço durante o tempo que desejar, entre as três horas de duração da ação. Como elas dizem na descrição do vídeo no Vimeo, “sua vivência com a performance se configura de forma semelhante à relação que estabelecemos com as obras em um museu. Há o tempo de cada visitante diante do que vê- tempo de permanência-, há o tempo de duração total da obra, e o tempo de cada nova ação realizada pelas performers no espaço”⁶⁷.

Imagem 44: Frame de *Utopias to every day life*, Flávia Pinheiro e Carolina Bianchi, Instalação performática, MAMAM-Recife, 2017.



Fonte: Site da artista.

⁶⁷ Informação retirada da descrição do vídeo no Vimeo, onde pode-se ver parte da performance filmada. Disponível em: <https://vimeo.com/218483048>. Acesso em 22 jan 20.

Imagem 45: Frame de *Utopias to every day life*, Flávia Pinheiro e Carolina Bianchi, Instalação performática, MAMAM-Recife, 2017.



Fonte: Site da artista.

Apesar de não ter estado presente, o que impossibilita fazer uma análise mais completa da obra, através das imagens do vídeo que vi, da descrição e da própria fala da artista, podemos ver corpos vivos, de mulheres, que em determinado momento ficam nus, propondo relações com o espaço e as pessoas ao redor que vão além da simples ocupação ou de um transitar, como Flávia falou, e elas acabaram recebendo sanções por conta disso.

Nesse trabalho nós passamos 3 horas no espaço transpirando, “transando/trepano com espaço” como a gente falava, fazendo sexo com as coisas e com as pessoas e esse trabalho foi super complicado de realizar porque nessa instituição as pessoas falavam “elas estavam esfregando a buceta no patrimônio do Estado de Pernambuco”. Essas questões acabam aparecendo quando o corpo feminino também emerge como algo que não está subjugado às relações desse poder. [...] não foi apenas lá, aconteceu no Santa Isabel também, uma série de sanções às vezes acontecem por essa “condição feminina”. (Flávia, 2019)

Mesmo num trabalho como este, que não tem fala, nem texto, nem nenhuma mensagem explícita, o fato de serem corpos femininos nesse lugar de proposição e de desvio com o que se espera de um corpo feminino, - que fique coberto, fechado, passivo- já surge como um ato de

rompimento, e que, mesmo em um espaço “artístico”, como o MAMAM, levou assim a represálias⁶⁸.

Já na intervenção urbana “A permanência do invisível”, também de Flávia, podemos ver um outro grau de interação, na medida em que acontece na rua, o que já traz pessoas que muitas vezes não iriam a uma ação como esta num museu, por exemplo, e sem marcação nem aviso prévio. Além de que “espaços livres reforçam a tridimensionalidade e eliminam uma separação clara entre área do público e área do atuante” (COHEN, 2002, p.59). As performances feitas para o público, seja onde for, trazem o que Cohen chamou da “situação do aqui-agora”. Ou seja, “existe o corpo a corpo entre o atuante e o espectador. [...] O atuante pode estar representando um signo, mas seu corpo, função transporte do signo, sempre estará presente” (2002, p. 117). Ao que eu acrescentaria, no caso desta intervenção, corpo de mulher, e mais disponível a possíveis situações imprevisíveis. Cohen fala de como “os *happenings* e as *performances*, em que as cenas nunca são previsíveis”, teremos um aumento do índice de vida (2002, p. 119).

Na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo "real)". Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (e para isto acontecer não é absolutamente necessário suprimir a separação palco-platéia e a participação do mesmo, como nos espetáculos dos anos 60). A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador (COHEN, 2002, p.97).

Neste trabalho, em que Flávia diz questionar também a ‘não-utilização dos espaços urbanos enquanto espaços coletivos’, vemos a artista ocupar um espaço público, e, numa interação com as pessoas que ficam ao redor, passar a realizar ações. Apesar de não ser possível descrever a ação inteira, pois foram cerca de trinta minutos, optei por elencar algumas partes dessa intervenção que são mais passíveis de serem descritas. Minha descrição é feita com base no registro do vídeo, disponibilizado no Vimeo, e algumas partes como as que ela faz movimentos aleatórios com seu corpo, não tem como ser descritas com precisão e clareza.

⁶⁸ A artista não se sentiu confortável em dar mais detalhes sobre este fato.

Imagem 46: Frame de “A permanência de invisível” - Intervenção urbana, Flávia Pinheiro, 2013.



Fonte: Vimeo.

A ação foi desenvolvida numa praça, na Várzea. Num primeiro momento, Flávia conta com a ajuda de uma mulher que assistia para demarcar o chão com fita, se colocando assim num quadrado, e na borda desse quadrado podemos ver a placa, colocada por ela, onde pode-se ler: Cuidado, Homens Trabalhando, o que traz um tom irônico à obra. Durante o ato vamos vendo outros elementos que acabam remetendo ao feminino e às clausuras impostas por uma cultura patriarcal e machista. Vemos movimentos inquietos, incômodos, feitos por Flávia. Em alguns momentos dentro dessa marcação, tentando se mover em cima de algumas placas de grama falsa que colocou no chão, o que nos transmite uma sensação de que aquele corpo não cabe ali e nem sabe como existir dentro daquela demarcação, seja da fita, seja da grama que protege ela de se arranhar no asfalto. Em outros Flávia rompe essa barreira, sai dela e vai até alguns homens que assistem, fala algo, e chupa o dedo deles, encarando-os, num ato transgressor e imprevisível para aquele momento e mais ainda para uma mulher. No desenrolar ela entrega uma garrafa de leite a uma mulher que assistia. A cada vez que Flávia, se movendo rápido e repetidamente como uma máquina, fala “toda mulher é mãe, primeiro da boneca, depois do irmãozinho. Casada, é mãe do Marido. Toda mulher é mãe”, a mulher derrama o leite

sobre uma bacia branca que está no chão. Numa de suas últimas ações, Flávia calça dois frangos crus, enfiando os pés no peito deles, e amarrando com uma fita em seus tornozelos, enquanto se movimenta. Podemos identificar assim diversos elementos que são comumente associados às mulheres e ao espaço privado, sendo explorados pela artista nesta ação realizada na rua.

. Imagem 47: Frame de “A permanência de invisível” - Intervenção urbana, Flávia Pinheiro, 2013



Fonte: Vimeo.

A vida privada difusa na decadência política do trabalho e a mulher como sujeito residual neste projeto de sociedade pós-industrial, afastadas culturalmente da tecnologia, destinadas a espaços tais como a casa, família e trabalho, todavia tem seu simulacro intimamente associados a ela, por exemplo através da pornografia ou das intervenções cirúrgicas A herança genética, que explica uma hierarquia social. A discussão perpassa sobre a desfaçatez do mundo publicitário, da mídia de massa, da promoção do terror pelas empresas. Esta história é escrita e reescrita no e pelo próprio corpo. A revalorização do feminino. A história de sua avó, bisavó, da sua filha em seus próprios gestos. Inicialmente relegadas, retalhadas, escravas, putas,

domesticas, gostosas, uma mulher agora múltipla e paralela que retoma também o espaço público. (Flávia⁶⁹)

Nestas ações propostas por Flávia, mesmo que possamos dizer que ela não estivesse então “representando”, podemos identificar que os atos realizados por ela estavam “revestidos de um caráter simbólico”, e “podemos falar então em “níveis de simbolização” e “níveis de realidade” (COHEN, 2002, p. 67). Cohen fala de como, numa performance, é justamente a imprevisibilidade que traz a aproximação com a vida:

A situação de *imprevisto* (na *performance* quase nunca o espectador sabe o que vai acontecer a seguir. Não existe um texto, em geral de domínio público, como no teatro, a partir do qual já se pressupõe o que vai acontecer) reforça essa condição de participante do espectador, que, se vê colocado numa observação que não é apenas estética. O espectador tem que se locomover tanto para observar quanto para se “defender” dos avanços da “criatura”. É justamente essa situação de *imprevisto* para o espectador (e *imprevisto* para o *performer*) que proporciona a quebra com a representação e a aproximação com as situações de vida (que pressupõe o inesperado) (2002, p. 84).

Carolina Consentino realizou a re-performance de Pânico Genital, de VALIE EXPORT, e trouxe reflexões interessantes acerca do risco e do inesperado numa performance. Antes da realização ela visitou diversos cinemas pornôs em Recife, e ficou impressionada por só ver mulheres em situação de trabalho, como limpeza ou bilheteria, mas não como consumidoras das salas ou dos bares, nem em lugares de socialização. Já nas telas disse ter visto apenas o corpo feminino em questão, através de imagens estereotipadas. Ela fala assim sobre a visibilidade virtual das mulheres nas telas de cinema versus a invisibilidade real.

Durante a pesquisa ela foi sozinha aos cinemas, e numa das noites foi acompanhada pelo artista Edson Barros. No dia da ação, ela foi acompanhada de dois amigos, o artista Edson Barros e o fotógrafo Pedro Vasconcelos, que foi registrar a ação, mas ambos compraram seus bilhetes sozinhos, entraram e sentaram, para não demonstrarem estar acompanhando Carolina. Ela entrou depois sozinha e se sentou em cima de um tablado que existia embaixo e à frente da tela, com as pernas abertas, vestida com uma calça que era rasgada na parte da vagina, deixando-a assim exposta, e ficou lá por cerca de 10 minutos. Carolina fala como foi a reação dos homens presentes:

Esse ato gerou muita inquietude por parte das pessoas, apesar de que ninguém se levantou, ninguém falou comigo e nem nada foi pronunciado contra mim.

⁶⁹ Fala retirada do site da artista. Disponível em: <https://cargocollective.com/flaviapinheiro/A-permanencia-do-invisivel>. Acesso em 22 jan 21.

Não houve nenhum desrespeito, mas tudo isso podia ter acontecido. Todos passaram a se remexer nas suas cadeiras, a olhar uns para os outros, olhar para os espaços do cinema procurando por algo que estivesse vinculado àquilo. Qualquer coisa poderia ter acontecido, até um homem chegar ali e me pegar assim de qualquer forma, sexualmente, mesmo que fosse rapidamente, mesmo que fosse tirado pelos demais, podia ter acontecido, mas não aconteceu. Os riscos estavam presentes, mas não se efetivaram” (CONSENTINO⁷⁰, 2021).

Ela percebeu que para que a performance pudesse ser de fato um encontro radical consigo e com o outro precisava vivenciar o risco da ação, e não apenas fazer uma encenação.

Na ação Pânico Genital, por exemplo, me perguntaram se eu não queria avisar ao Cinema antes, combinar a realização do trabalho com a administração. Depois responderam que não poderiam ir comigo, devido às suas ocupações, mas que eu levasse muitos amigos homens para me proteger. Ouvi repetidas vezes: “você vai fazer mesmo essa ação? É muito arriscada!”. Ocorre que transgressão e limite estão em dinamismo constante, associados, um precisando do outro para existir. Eu precisava do risco da vida acontecendo, não podia ser encenação (CONSENTINO, 2018, p. 187).

Imagem 48: Pânico genital, Performance – Carolina Consentinho, 2018.



Fonte: Dissertação da artista.

⁷⁰ Fala retirada de entrevista realizada por mim através do Whatsapp. Acesso em 30 jan 21.

Ao colocar um corpo vivo, uma vagina real e não a representação da vagina, num local onde só é esperado se ver imagens de mulheres, ainda por cima estereotipadas, surge como um ato de desvio e mesmo de protesto.

Nestas duas últimas ações, podemos ver como estas artistas acabam rompendo as barreiras do “espaço da mulher”, ocupando áreas públicas para suas apresentações e ações, como a calçada, a rua, com ações propositivas, imprevisíveis, ocupando o cinema pornô, geralmente ocupado por homens, e onde as mulheres só existem numa virtualidade também construída por homens. Essas performances também acabam desviando novamente do próprio lugar da arte, visto que, “como arte de vanguarda, a *performance* acaba sendo assistida por um público restrito e específico, um público de iniciados, [...] grande parte desse público é composta também por artistas e os chamados "formadores de opinião". Na medida em que a arte é colocada na rua, tirada de lugares sacralizados como museus e galerias, se tenta romper com “essa corrente elitista, e colocar ela numa posição “viva”, que movimente o seu entorno” (COHEN, 2002, p. 82). A performance, colocada desta forma, brinca, assim com os conceitos de convenção, de representação, atuação, nos confundido.

Ao dialogar com essas artistas e passar a acompanhar mais de perto suas proposições nestes anos de pesquisa, pude identificar também que nesse processo de investigação de si e das temáticas sociais, na medida em que elas utilizam seus corpos como lugar de experimentações e questionamentos, diversas dicotomias estruturais vão sendo rompidas.

Muchas mujeres nunca han negado su propio cuerpo. Su cuerpo como elemento inseparable de su ser, imposible de sustraerse a las dicotomías patriarcales que escindirán conocimientos públicos y privados, cotidianidad y excepcionalidad, mente y cuerpo. Las mujeres, muchas mujeres han sabido del cuerpo y sus avatares, de la relación a veces difícil de vivir un cuerpo (FERNÁNDEZ-CAO, 2011, p. 211).

E nessa estreita passagem entre viver e representar este corpo, surgem ações que abrem ainda mais espaço para o improvisado, para a espontaneidade. “É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco” (COHEN, 2002, p.97).

Imagem 49: Pintura da Série “A Tristeza segundo Liz”, Lizandra, 2018.



Fonte: Lizandra.

Poucas coisas me fazem chorar hoje em dia. Desde que pari Nalu, eu, que sempre fui chorona, passei a sentir imensa dificuldade de chorar. Acho que vesti a ideia de que a partir de então tinha que ser uma rocha: dura, firme e inquebrável, aguentando o que viesse pela frente. Ontem, andando pelas ruas do Porto, indo buscar Nalu na escola depois de um dia estressante entre cálculos pra fechar as contas do mês, a escrita da tese e os planos daqui pra frente, em meio a tantas incertezas, começou a tocar Maria, Maria, de Milton, no Spotify. Essa música, assim como tantas de Milton, é uma das poucas coisas me levam ao choro. Ela me lembra de onde vim, da minha infância, e me traz tanto sentimento que sempre transborda.

Me lembrei da minha força, da minha gana, da minha raça, dos meus sonhos, mas me lembrei também de todas as mulheres que conheci aqui, de tudo o que vivi, e de como aqui em Portugal, mais do nunca, eu pude entender e vivenciar o real sentido da sororidade. Me lembrei de todas as mulheres que me salvaram de alguma forma quando eu precisei. Me lembrei de Filó e Monica, que literalmente alimentaram a mim e a Nalu de tantas formas, num momento em que eu sentia imensa dificuldade por não poder trabalhar o tanto que precisava, já que não tinha com quem deixar Nalu. Lembrei de Inês, que acolheu a mim e a Nalu para morar no mesmo quarto que ela, sem nem me conhecer, quando ninguém me aceitava para dividir casa por ter uma filha bebe, quando eu estava separada de Bruno. Lembrei do grupo Cíclicas, que é um grupo de Facebook, criado pela maravilhosa Nicole, que mostra o lado mais legal e transformador das redes sociais, e da importância fundamental da união entre as mulheres. Lá a gente se ajuda, a gente indica os trabalhos umas das outras, a gente indica as mulheres para vagas de emprego, a gente se apoia, se escuta, se ajuda com roupa, com comida, com o que for preciso. Lembrei de Isabel, que me deu meu primeiro trabalho aqui no Porto e me apresentou ao querido Bruno, uma pessoa extremamente generosa, sabendo que ele me acolheria, e abriria espaço para minhas massagens, que é o que hoje me mantém. Me lembrei de Joana, que tem um projeto educacional lindo, onde hoje eu posso deixar minha filha com paz no coração, por saber do amor que ela tem pelo ensino e pelo respeito à infância, e pelo acolhimento com que nos recebeu. Lembrei de Ju, que abriu as portas para mim e para Nalu nas suas maravilhosas aulas de yoga, e, mais do que isso, nos apresentou a amigos lindos, que até hoje seguem nas nossas vidas, assim como sempre apoiou o meu trabalho, abrindo seu espaço para que eu pudesse desenvolver minhas práticas. Lembrei de Ana e Valda, que me acolheram em suas casas em momentos em que nem me segurava em pé direito. Lembrei de todas as mulheres que acreditaram no meu trabalho e confiaram o cuidado dos seus corpos a mim. Me lembrei de Najla, que me deu o presente da sua amizade, que me deu os melhores conselhos e e que me deu força com Nalu em tantos momentos. Lembrei de Angela, de Patrícia, de Núria, de Mariana, de Maria, de Cinthia, de Carol, de Catarina, de Tania, de Fabi, e de tantas mulheres lindas que me ajudaram da forma que puderam e que nem caberia citar aqui (cito algumas em homenagem a tantas outras)

Hoje, lembrando de tudo isso, me pego pensando no tanto que aprendi nesses dois anos aqui em outro país. Foi e tem sido difícil demais. Já quis muito voltar pra minha terra, para os colos dos meus, para o acolhimento de casa. Já chorei demais cantando “minha casa não é minha e nem é meu este lugar; estou só e não desisto, muito tenho pra falar”, também do meu querido Milton. Mas hoje afirmo com toda certeza que não me sinto só. Aprendi a aceitar ajuda, aprendi a força da união e aprendi que o dinheiro é apenas uma das inúmeras moedas de troca que temos na vida. Infelizmente ainda necessária pra muita coisa, mas sem dúvida é a menos preciosa. As trocas mais lindas que vivi aqui não passaram por ele. Tanto quando ajudei como quando fui ajudada, as recompensas foram outras e são muito maiores do que o valor do euro. Hoje afirmo mais uma vez que o amor salva, que ele é revolucionário e que a sororidade é mesmo poderosa. Sigo levando isso comigo aonde for e agradeço, agradeço e agradeço. Agradeço a todas essas mulheres maravilhosas, e agradeço o aprendizado e o crescimento. (Marina, Dez/2020)

3.3 ARTE E VIDA: QUANDO AS FRONTEIRAS FICAM TURVAS

A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo (Félix Guattari, 1992).

Neste momento trago ações em que se torna ainda mais difícil distinguir obra e vida, em que as margens entre um e outro ficam tênues, se aproximando da ideia da construção de um modo de vida outro. Estes “trabalhos” criam narrativas que são múltiplas e que desafiam assim as próprias categorizações. Me coloco aqui em busca mais de fragmentos e de situações variáveis, do que de modelos e de uniformidade, caminhando junto com Foucault ao pensar que para nos aproximarmos de modos de vida não fascistas e não conformados, precisamos considerar o produtivo como nômade e não como sedentário. E precisamos também nos desprender dos moldes enrijecidos e categóricos do pensamento ocidental, libertando assim a “ação política de toda forma de paranoia unitária e totalizante” (FOUCAULT, 1977, p.4).

Em seu livro sobre a arte moderna, Bourriaud propõe que façamos uma análise da noção construída de obra para que possamos criticar essa “forma-modelo na cultura ocidental”, que é a ideia de monumento e de materialização.

Edifício, estela, estátua, socos e pedestais, bronze, mármore, o pensamento ocidental é uma ordem hierárquica cujo ápice é o monumento (não só arquitetônico, como também literário, filosófico ou artístico). O pensamento só adquire uma real ressonância ao harmonizar-se com a ordem arquitetônica, ao transformar-se num objeto sólido, capaz de celebrá-lo de modo duradouro (2011, p.115).

Apesar de afirmar que “alguns gestos, alguns relatos, alguns modos de existência” lhe “parecem dignos da mesma atenção que uma escultura ou um quadro” e nos lembrar como, na arte moderna, pudemos acompanhar diversos exemplos em que o comportamento do artista também estava sendo levado em consideração, o autor aponta que “a história da arte não considera a criação de si como uma categoria estética”. Como exemplo, ele lembra de como os surrealistas acabaram tendo mais visibilidade e prestígio do que os dadaístas, por produzirem mais materiais duradouros, enquanto o movimento dadaísta encarnava de forma mais veemente o “desprezo pelas marcas e pelo monumento”, e queria libertar a arte da obrigação de significar, de comunicar. A ideia não era necessariamente produzir sentido ou formas, materializar, mas “celebrar a existência através do evento, o qual permite a partilha” (2011, p.73).

Ainda assim, Bourriaud mostra também como algumas figuras marcantes da modernidade, como Brummell e Arthur Cravan, embora tenham produzido e deixado poucos vestígios materiais duradouros, permanecem na história, e ainda hoje tem seus modos de vida, suas ações e eventos sendo estudados e debatidos, assim como os pensadores cínicos gregos, que deixaram seus legados em pequenas anotações ou mesmo através de falas (2011, p. 117).

No entanto, ao se referir a “esses heróis sem herança, silenciosos ou desertores, que resistem em deixar marcas”, mas que nos “legam, porém, uma considerável matéria para reflexão”, Bourriaud levanta a questão de onde, afinal, esse material poderia ser estudado. Não existe campo de estudo para essas vivências singulares. A história da arte relega o relato de atitudes para a sociologia, e esta, por sua vez, só se interessa por atitudes que se repetem, não estudando atos isolados.

Esses estados singulares da cultura (estetização de si, conformações e ritualizações do cotidiano, gestos objetivando uma presença artística do mundo) não constituem o corpus de nenhuma ciência, porque remetem a um projeto individual e não a uma atuação coletiva (BOURRIAUD, 2011, p. 118).

Para que possamos pensar o alcance estético desses atos, o autor nos convida a revisitar o conceito desenvolvido pelos pré-socráticos, do *exemplum*, ou seja, do ato exemplar. O que os antigos apontavam era que, mais do que escrever sobre algo, seria fundamental vivenciar aquilo, pois para eles “a marca deixada é periférica em relação à anedota vivida, que é o núcleo vivo da filosofia”: “No projeto filosófico desses pensadores-artistas, a ação exemplar, longe de ser o resíduo desprezível do pensamento, constitui sua confirmação e conclusão” (2011, p. 119). No entanto, para o nosso “sistema classificatório da racionalidade ocidental”, o gesto perderia seu valor de significação, sendo considerado pouco analítico para os pensadores da atualidade.

Ora, esses biografemas desdenhados pela filosofia ocidental iriam, após percorrer um longo caminho, se refugiar no domínio da arte. Pois o gesto, dentro da hierarquia filosófica, passa a ocupar um lugar duplamente subalterno em relação ao discurso. Por detrás da posição secundária que esses *exempla* ocupam em nossa cultura, encontramos o desprezo ocidental pelo efêmero, noção tão ativa, pelo contrário, no pensamento oriental. Para nosso espírito europeu, não pode haver nenhum sentido sem o intermédio de uma marca material e duradoura: só o monumento detém o poder de significar (BOURRIAUD, 2011, p.120).

Por isso pudemos acompanhar diversos exemplos de artistas modernos que recorreram ao pensamento oriental, o que permitiu a eles valorizarem em suas práticas “noções relativas à impermanência e à estética de si, radicalmente alheias ao desejo ocidental de monumentalidade”. Bourriaud aponta que para que essa cultura do comportamento passasse a

existir no campo da arte foi necessário que a figura do artista se distanciasse da figura do artesão, saísse das artes mecânicas para as artes liberais e se tornasse respeitável (2011, p.121).

A modernidade é uma tentativa de reencontrar essa unidade perdida. Assim como para os pensadores pré-socráticos, é extremamente importante para o artista moderno conformar seus atos aos seus pensamentos e inscrever seu trabalho dentro de um modo de vida e de um habitat. Duchamp, [...] não considera a obra-monumento como o valor absoluto do pensamento. [...] Ele é um filósofo em atos, um criador de atos exemplares mais do que um fabricante de objetos ou imagens (2011, p.125).

Esses casos nos “levam a pensar que uma certa atitude filosófica, ao desertar as margens da filosofia ‘profissional’, refugiou-se de fato no mundo da arte. Desde então é comum nos depararmos com “equivalências do *exemplum* antigo nas ações e nos gestos fundadores que acompanham as grandes aventuras artísticas” (BOURRIAUD, 2011, p.126).

No entanto, vale pontuar que a ideia aqui não é “espreitar a biografia por baixo da superfície da obra, tampouco explicar a existência do criador em função das circunstâncias da sua vida privada”, mas tentar elencar momentos onde “obra e existência se imbricam em processos de produção de ‘possibilidades de vida’ individuais” (BOURRIAUD, 2011, p.126). Atenho-me aqui às falas das artistas estudadas sobre os seus posicionamentos, ao que acompanhei de suas vidas nos momentos partilhados e às ações que ficaram registradas, e que de alguma forma contribuem para o desvio e rompimento de papéis e hábitos de gênero, onde obra e vida se confundem.

Bella foi uma das artistas com quem conversei que me transmitiu essa ideia de estar buscando a construção de uma “estética da existência”. Como já era bailarina e participou de um reality show há alguns anos, ficou nacionalmente conhecida e virou uma “figura pública”, o que contribui também para que suas ações acabem tendo maior repercussão. Não só suas atitudes, como a forma como se porta, seu cabelo, vestimenta, tatuagens, as reflexões que partilha nas suas redes sociais, acabam afetando pessoas ao seu redor e as vezes levantando até debates, como é o caso da tatuagem que ela fez no seu colo, onde podemos ler “foda-me com amor”. Em 2020 uma foto desta tatuagem foi divulgada na internet sem sua autorização, e houve uma polêmica sobre ela. Como fica num lugar muito exposto do corpo, qualquer pessoa que cruzar com ela pode se deparar com esta frase, que é transgressora. Uma mulher falar uma frase como essa sem ser dentro de um ambiente privado já é considerado impróprio, mesmo hoje em dia. Penso quantas mulheres teriam coragem de falar sobre algo assim ou de ter uma frase como essa tatuada no colo, encarando os tios, o pai, a mãe, um chefe no trabalho, por receio do julgamento. Essa atitude se mostra um ato de coragem e de enfrentamento de padrões.

E, apesar de não ter tido contato com o conceito de “estética da existência”, de Foucault, e nem trazer nenhuma referência à arte moderna, nos seus posicionamentos e nas suas falas podemos identificar diversas características que tocam esses pensamentos. Bella fala abertamente com sua família e mesmo nas redes sociais sobre ser usuária de cannabis, posta fotos do seu corpo sem filtro e sem constrangimentos, inclusive sem o constrangimento de parecer “metida”. Diz se achar bonita mesmo e não ter problemas em se mostrar, que gosta de se ver assim. Recentemente falou abertamente sobre um caso de abuso sexual que sofreu e recebeu inúmeras represálias por isso. Ou seja, ações que geralmente, principalmente nós mulheres, somos ensinadas a não fazer, ela faz. Fala sobre assuntos que não são bem quistos, se mostra, se acha linda, fala sem medo de ser inconveniente, demonstra seu desejo e fala sobre ele. Sempre que ela se sente afetada ou movida de alguma forma, ela dança, fala, escreve, seja num caderno, num muro, num evento de arte, para amigos ou para desconhecidos, numa praça pública ou numa Igreja. Bella fala também de como luta contra seus excessos, cientes de que eles não lhe fazem bem. Podemos ver alguns posicionamentos que a meu ver tocam a busca por uma consciência ética de si, a coragem da verdade, e a crença na partilha e na troca como algo que tende a ser duradouro, mais do que na materialização e no monumento. E assim, ela afirma que mais do que as obras, suas posturas, seu modo de ser e seus questionamentos acerca da vida, contribuem para gerar ruídos e abrir brechas a outros modos de existência.

Imagem 50: Bella Maia



Fonte: Fotografia do acervo pessoal da artista.

Eu acho assim, respondendo sua pergunta, não sei se é uma obra, mas é o que estou ali insistindo “o outro é você”. Essa é uma das coisas que venho há muito tempo levantando, e o “me ame-te”. São duas frases que já fiz de tudo com elas. Saio deste lugar que é meu porto seguro e falo com o mundo sobre o que acredito, sobre o dançar livremente em espaços públicos, sobre o questionar aquele museu naquela coisa que parece que está tudo morto, e a vida somos nós que damos quando a gente interage, quando a gente conversa, quando a gente está presente. O se colocar no lugar do outro é muito mais a minha arte, tem muito a ver com existência, o fator existencial, o porque nós estamos aqui. Qual a razão, qual o propósito? É viver cada dia e passar e fazer o que a gente tem que fazer e pronto? E chegar em algum lugar e está tudo certo? Não. Acho que é mais, e venho questionando e querendo deixar coisas para que se tornem eternas e que não sejam só passageiras e acho que o eterno é justamente quando

há o encontro entre eu e você, quando a gente se toca verdadeiramente e quando a gente se reconhece. (Bella, 2020)

E assim, mesmo em termos de nomenclatura já fica difícil definir. Como nomear uma ação, por exemplo, em que Bella resolve dançar em cima de um chafariz numa praça pública de forma totalmente espontânea, sem agendamento, definição ou roteiro? Para além de ser uma ação desvinculada do campo artístico, ela não teve nenhuma autorização para realizá-la, o que a transforma numa infração, trazendo o risco de receber uma punição. De toda forma, ela afirma que se sente bem ao fazer isto, pois, cada vez que faz algo do gênero, que rompe e desafia estruturas, sente como afeta alguém no seu entorno e dá uma espécie de curto-circuito na cabeça das pessoas presentes naquele tempo e espaço onde a ação acontece.

Eu me sinto muito confortável porque acho que quando a gente age conforme aquilo que a gente crê, a gente tem paz mesmo sabendo do perigo. O que recebo em troca é muito maior do que qualquer medo que possa vir a ter. As coisas que acontecem em torno são tão fortes, tão grandes, que me fazem ter mais força, então vejo que impacta as vidas, vejo que é uma forma de inspiração, é uma forma de dar coragem, sopro, fôlego para pessoas e isso para mim é o primordial. Se quando saio da minha casa, decido fazer o meu melhor e se uma única pessoa já foi modificada com minha presença, isso já valeu a pena o dia. É por isso que ajo e, inspirar, movimentar vidas é o que mais amo fazer. Sei que isso acontece porque escuto, ouço, tenho esse feedback, as pessoas fazem questão de me dizer, e é isso que me faz continuar com certeza sem dar vazão ao medo, porque não é que não tenho medo, não é que não sinta medo. Eu entendo que ele existe, mas não dou força a ele, dou força a outras coisas que me fazem continuar, seguir e ir. (Bella, 2020)

Imagem 51: Frame de vídeo feito com celular por uma amiga, enquanto dançava numa fonte na rua, 2020.



Fonte: Registro da artista.

Ainda assim, como na maior parte dessas realizações ela faz ações que são proibidas ou tidas como desviantes, geralmente sozinha ou acompanhada de uma amiga apenas, quando se coloca contra poderes instituídos, em algum momento podem haver denúncias, como já aconteceu.

Eu danço dentro dos museus e não pode, assim como não pode filmar. Geralmente tudo que faço na rua não pode, então faço quebrando a regra. Já corri de policial aqui no Porto porque estava fazendo uma arte na rua e o cara veio dizendo que era a porta do avô dele, e era uma casa abandonada, ele chamou a polícia. Então assim, é isso, é a minha vida, se danço no banheiro sozinha, danço na praça. (Bella, 2020)

Foucault fala que uma “vida artista” passa por essa coragem de questionamento e rompimento com o socialmente estabelecido, a partir da criação de um modo de vida que seja “incansavelmente criativo”, na medida em que “nos fazemos e nos desfazemos sempre que algo

nos impulsiona, a partir de um cuidado de si que na verdade é um descuido de si”, o que indica que “uma vida autônoma vem do rompimento com os grupos de poder e com as instituições hegemônicas de uma estrutura social determinada” (CASTELO BRANCO, 2009, p.151).

Imagem 52: Frame de vídeo-performance “Liberterra”, 2020.



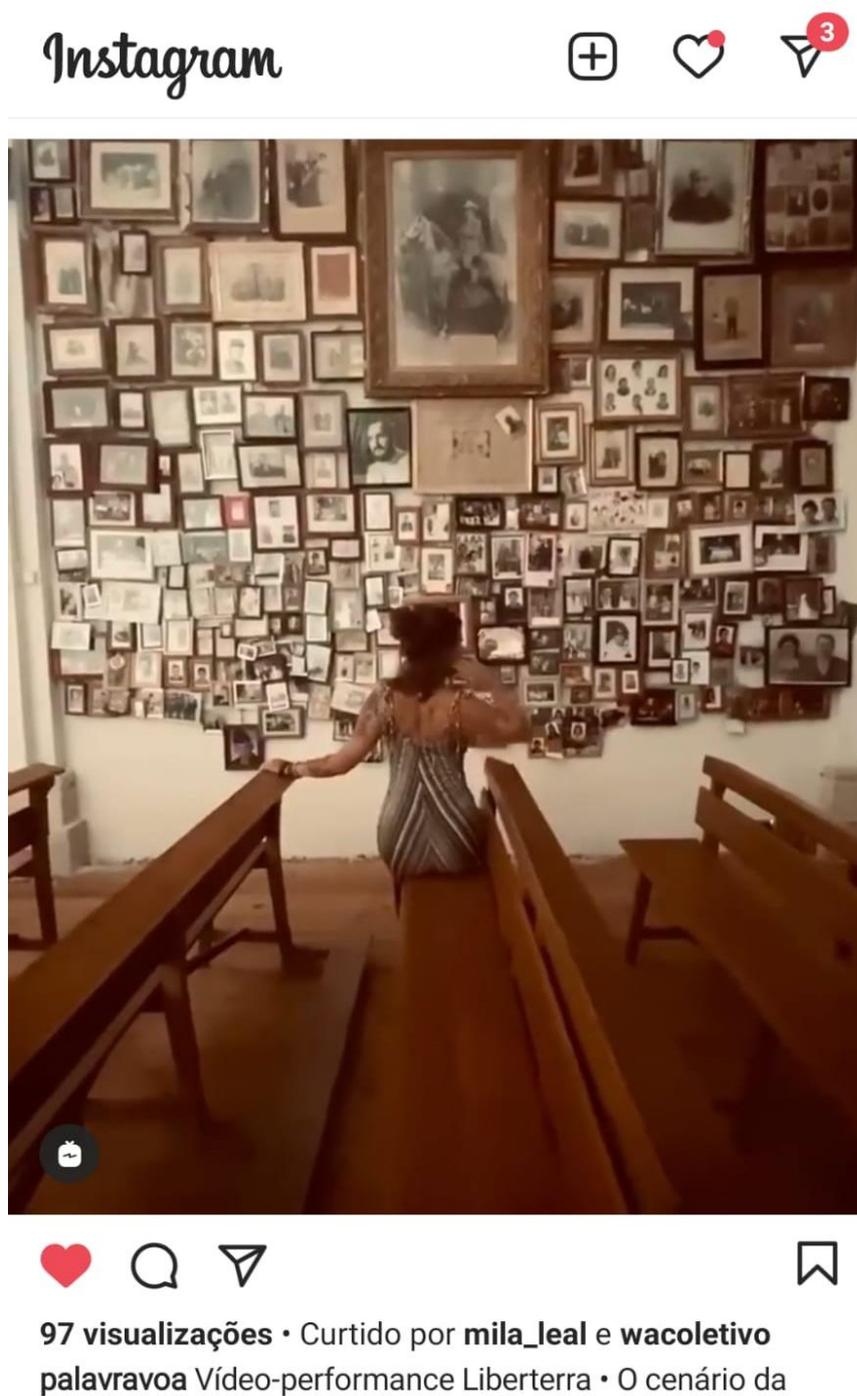
Fonte: Instagram.

Numa outra ação, podemos ver Bella dançando dentro da antiga capela de Nossa Senhora de Tiedra Velha, na vila de Tiedra, que fica na Espanha. Posteriormente ela divulgou o vídeo no Instagram do Coletivo Palavra Voa, na qual é integrante, definindo então como uma vídeo-performance, chamada Liberterra, e com o seguinte texto:

O cenário da vídeo-performance é a antiga capela de Nossa Senhora de Tiedra, na vila de Tiedra (em Valladolid, na região de Castella e Leon, Espanha), que em meados do século XVI foi povoada pelos romanos. A religiosidade e o apego à terra fizeram a população local criar uma curiosa tradição de pendurar, no interior da capela, fotos em memória aos seus entes queridos que emigraram em grande parte para Cuba e Argentina a partir do início do século XX. Alguns nunca regressaram, mas sempre estiveram simbolicamente ligados às suas origens. Estrangeiras, mas nem tanto, fomos profundamente tocadas pela atmosfera histórica local e inspiradas por Piazzola, na música Libertango, que expressa o desejo de abrir a bússola da tradição para se acomodarem os ecos sonoros da sociedade em transformação na segunda metade do século XX. A espontaneidade da improvisação coreográfica se

apresenta como uma aclamação pela liberdade e criatividade performativa contrapondo ao que a rigidez da velha capela representa, mesmo com tantas histórias e afetos contidos na memória social (Coletivo Palavra Voa, 2021).

Imagem 53: Printscreen do vídeo no Instagram, publicação de 05 de março de 2021.



Fonte: Instagram.

É importante pontuar que além dos rompimentos e dos aspectos potencialmente desviantes, também podemos perceber possíveis convencionalismos, como a própria escolha da música, que é considerada um clássico quando pensamos no tango, o modo como gravou, com celular, como divulgou, através das redes sociais, e até mesmo a escolha da dança enquanto linguagem, que também é uma linguagem consolidada. Enfim, vão sempre existir divergências e permanências.

Numa outra ação, ao dançar dentro de um museu, Bella disse se sentir movida pela ausência de vida e de troca nesses espaços, ainda tão pouco acessíveis, e que, mesmo aos que frequentam, é um local onde pode se expressar tão pouco: tem que fazer silêncio, não pode tocar na obra, nem se aproximar muito, não pode dançar, nem filmar.

Imagem 54: Frame de vídeo feito em celular por uma amiga da artista, que registou o momento em que ela dançava dentro de um museu, 2020.



Fonte: Acervo da artista.

Um lugar muito específico e curioso porque reúne obras de arte consideradas importantes para a história e a humanidade. Pensamos em como essa arte, quando não disponibilizada para todos, ou com fácil acesso, independentemente de ser considerada importante, morre. Morre no sentido da fruição. Dentro do que traz vida à arte, que é a troca. Neste lugar tão importante não podemos falar, não podemos cantar, não podemos dançar, não podemos reagir aquilo que está ali, na nossa frente. Essa intervenção foi e é algo espontâneo de alguém que vive a vida e a arte sem separação: ali foi registrado um momento espontâneo de alguém que queria e quer fruir, trocar, e ser impactada com a obra presente. (Bella, 2020)

Cohen fala de como, em situações como esta, que se aproximam mais do que poderíamos chamar de live art, esse questionamento sobre a existência e o desenvolvimento pessoal surgem como principais motivações.

A busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte de *performance* e da *live art*. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida (COHEN, 2002, p.104).

Inclusive, ao questionar se Bella identifica obras suas que desviam de padrões de gênero e ou que servem como forma de combate a este discurso, ela afirmou, num primeiro momento, que não se trata das obras em si, mas da maneira como ela se coloca no mundo, como ela vive seus dias.

Se for pensar “as minhas fotografias são um espetáculo, o livro que eu escrevi é maravilhoso”, não é isso. É a forma que escolho viver, é o que escolho fazer com meu dia mesmo tendo muitas coisas que preciso fazer. É como faço essas coisas. Acho que é isso, essa linha entre vida e arte que não se separam, para mim elas estão ali juntas, a minha vida expressa a forma de como acredito e de como acho que as coisas precisam ser feitas com amor. E que a gente precisa definir o que é o amor, o auto amor, o amor liberdade, o amor que expande, o amor que quebra as fronteiras, acho que é isso. Não consigo eleger uma única obra, sou minha própria obra, a minha vida, a minha forma de viver é minha própria obra, como é meu próprio espetáculo, e a vida é meu palco. (Bella, 2020)

Numa outra situação, podemos elencar uma ação realizada por Irma, na qual ela entrou na Igreja Matriz da Boa Vista, em Recife, com os seios à mostra, durante uma missa, em 2016, após ter participado da Marcha das Vadias⁷¹.

Imagem 55: Frame do vídeo “Vadia”, disponível no Vimeo.



Fonte: Vimeo.

⁷¹ Evento realizado no ano de 2016, em Recife Pernambuco. A marcha das vadias surgiu no Canadá, em 2011, como um protesto ao posicionamento de um policial que, diante de diversos casos de abuso sexual a mulheres na Universidade de Toronto, pediu as mesmas que evitassem se vestir como “vadias” para não serem vítimas, o que transfere a culpa da agressão sexual para a vítima. Aos poucos o movimento ganhou força e desde então vem sendo realizado em diversos países. Informação retirada de: <https://marchadasvadiascwb.wordpress.com/conheca-a-marcha/porquevadias/>. Acesso em 01 mar 2021.

Imagem 56: Frame do vídeo “Vadia”, disponível no Vimeo.



Fonte: Vimeo.

Imagem 57: Frame do vídeo “Vadia”, disponível no Vimeo.



Fonte: Vimeo.

No vídeo, gravado todo com celular por um amigo de Irma que estava presente, vemos num primeiro momento Irma de costas, sem blusa, no meio da Marcha das Vadias, enquanto alguém escreve “Vadia” nas suas costas, com um batom. De fundo podemos ouvir o coro das pessoas a falarem “quando acordei havia 30 homens em cima de mim”, numa referência ao

estupro de uma jovem⁷², citado anteriormente. Depois há um corte, e vemos que já está de noite quando Irma se dirige até a porta de uma Igreja, no centro da cidade do Recife, de braços abertos. Sem blusa, ela se vira novamente para a rua, ainda de braços abertos, enquanto podemos ouvir pessoas que estavam por perto tocando pandeiros, como se estivessem “rufando os tambores”. Depois entra e se dirige até o altar. Ao chegar lá, vira-se de frente para as pessoas que estão sentadas, ainda com os braços abertos. Neste momento uma senhora se levanta, vai até Irma, a abraça, cobrindo assim os seus seios, vira-a para a saída e vem trazendo o corpo de Irma, que não reage, para a porta da Igreja. Durante este trajeto até a saída, Irma brada: eu sou apenas uma mulher! Ao chegar na porta, ambas se abraçam e trocam algumas palavras e Irma sai, junto com um grupo de mulheres que estavam na porta. Enquanto elas caminham para ir embora, podemos ouvir alguns comentários. Um rapaz falou: se garante! Mas os vários outros homens que estavam por perto xingaram Irma e quem estava gravando. “Falta de respeito; filha de rapariga; Não quer liberdade? Então respeita os outros; Vai fazer desrespeito na casa de vocês, filho de rapariga. Não respeita a casa do Senhor.” E mais alguns burburinhos que não dá para identificar exatamente no vídeo.

Podemos ver como, neste caso, Irma estava completamente entregue e como a ação foi totalmente espontânea. Nada daquilo foi combinado com a Igreja, nem com as pessoas que estavam ao redor e nem mesmo havia sido pensado por ela anteriormente. A obra foi uma consequência da ação dela, e não era objetivo final. Não houve agendamento, nem hora marcada. Ela ali se expôs a riscos: podia ser agredida, podia ser xingada, como foi, podia ter tido problemas com a polícia.

Foi completamente espontânea. Eu estava nesse processo de criação do trabalho do Obscuro Fichário, e eu estava com isso na cabeça, nesse processo de criação, mas eu fui pra Marcha das Vadias sem a menor intenção de produzir algo pra o Obscuro Fichário, eu fui pra Marcha. E aí foi tudo muito forte. Imagina. Não sei quantas mulheres andando na Av. Conde da Boa Vista, num momento muito forte, muito emocionante, e algumas mulheres de topless. E aí quando acabou a marcha, todas as mulheres rapidamente colocaram a camisa, e aquela nóia. E aí eu disse: Oxe, vou colocar a camisa não. E a gente foi andando pela cidade, pelo centro. Nessa época estava rolando o Lesbian Bar ali na rua do Mercado da Boa Vista, e aí eu fiquei

⁷² Referente ao caso de estupro de uma jovem de 16 anos que teve as imagens do ato divulgada na internet depois de ter sido vítima de um estupro coletivo feito por 33 homens armados com fuzis e pistolas. Retirado da matéria “Quando acordei, tinham 33 caras em cima de mim”, diz menor estuprada no Rio”... Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2016/05/27/quando-acordei-tinham-33-caras-em-cima-de-mim-diz-menor-estuprada-no-rio.htm?cmpid=copiaecola> <http://obscurofichario.com.br/>. Acesso em 11 fev 21.

andando de topless pelo centro e foi uma experiência bem massa. Por coincidência, quando a gente estava nesse caminho, entre a Praça do Diário e a Rua do Mercado da Boa Vista, estava tendo uma missa na Igreja e eu entrei. Foi realmente bem espontâneo mesmo. Com certeza a marcha das vadias me empoderou nesse processo. A força das mulheres juntas naquele momento, eu tava energizada, tinha “baixado o santo”. (Irma, 2021)

Esta ação foi incorporada posteriormente ao projeto ‘Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos⁷³’, para o qual Irma foi selecionada e onde tinha que criar obras que, de alguma forma se relacionassem com a época do DOPS, porque esse projeto teve início a partir das fichas de artistas que foram fichados por serem artistas, entre os anos de 1930 e 1950. Junto ao vídeo, Irma colocou o seguinte texto:

Apenas uma mulher! Só estou sendo livre... A ação aqui não se destina contra a religião católica e nenhuma outra. Cada um que creia no que queira! Mas questiono aqui a imposição de regras e comportamentos sociais há tempos ditados pelas igrejas. Em pleno ano 2016, ainda brigamos pela separação entre Estado e Religião. Bendito seja Joaquim Nabuco! Desejo um país de fato laico. Quero a legalização do aborto e nossa liberdade sexual. As igrejas no Brasil se tornaram um âmbito livre para burlar e manipular a população com patrocínio irrestrito do Estado. Donos também de meios de comunicação, as igrejas continuam a ser inimigos da nossa liberdade. Além disso, há o conflito entre religiões, onde a liberdade de credo se coloca em risco por imposições de igrejas mais poderosas, como a evangélica, por exemplo. (Irma⁷⁴)

Irma critica assim justamente a Igreja enquanto instituição, enquanto “empreendedora moral”, que, como vimos na primeira seção, contribuiu para a construção desta sociedade patriarcal da qual fazemos parte, colocando a mulher neste lugar de subordinação e negação, e

⁷³ Fala retirada de: <https://vimeo.com/171475043>. Acesso em 11 fev 21.

⁷⁴ “O Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos é um projeto cultural motivado pela existência de um conjunto de fichas produzido pela Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS/PE) entre os anos de 1934 e 1958, com registros da passagem pelo estado daqueles indivíduos vistos e nomeados como artistas”. No site, além das fichas dessas pessoas, ainda tem textos de pesquisadores que refletiram sobre estes documentos, cartografias criadas a partir de territórios apontados nos documentos e obras inéditas de artistas que se inspiraram nessas reflexões geradas pelo projeto, como foi o caso de Irma. Disponível em <http://obscurofichario.com.br/>. Acesso em 11 fev 21.

que permanece sendo tida por muitos como uma instituição respeitável e que prega o amor, quando na verdade criou uma série de repressões moralistas e violentas⁷⁵.

Esse vídeo teve uma repercussão de algumas pessoas achando um absurdo, que eu estava agredindo a igreja. A igreja agrediu primeiro. A minha agressão era entrar de topless e eu queria levantar essa discussão, se isso é uma agressão ou não é uma agressão, e o que é agressão? Era justamente isso que eu queria levantar, porque a igreja é uma das maiores agressoras do meu ponto de vista, e de qualquer pessoa que estudou a história e vê como a igreja chegou aqui, a dizimar os índios e toda a cultura da América Latina passando por cima como um trator. Isso para mim é a maior agressão, então era isso que eu queria dizer. Eu acho que nosso corpo, nossa arte, é uma forma de combate e acho que se a gente conseguir usar isso bem, ela é bem potente. (Irma, 2020)

Becker fala do quanto, onde quer que regras sejam criadas e aplicadas, deveríamos estar atentos quanto à possível presença de um “indivíduo ou grupo empreendedor”: “Suas atividades podem ser propriamente chamadas de *empreendimento moral*, pois o que empreendem é a criação de um novo fragmento da constituição moral da sociedade, seu código de certo e errado” (2008, p.151), como a Igreja faz há tantos anos. Os valores, como igualdade e liberdade, por exemplo, são tidos como base desses empreendimentos, mas são termos genéricos e que não definem as ações para sua realização, pois existe uma grande dificuldade em “relacionar as generalidades de uma declaração de valor com os detalhes complexos e específicos de situações cotidianas” (2008, p.137). Desta forma, “os valores fornecem as premissas maiores das quais se deduzem regras específicas”. As leis costumam ser mais específicas e claras, mas ainda há margem para interpretações, como exemplificado no caso do topless. “Em sua maioria, as regras não são tão precisas e seguras; embora sejam muito menos ambíguas que os valores, elas também podem nos causar dificuldades quando temos que decidir quanto aos cursos de ação” (2008, p.138).

Podemos pensar, inclusive, que o ato de deixar os seios à mostra, permitido aos homens, e proibido às mulheres, não é nomeadamente proibido, e costuma ser repreendido com base na lei que proíbe atos obscenos de uma forma genérica, não o topless em si, o que ainda deixa margem para interpretações⁷⁶. De toda forma, por mais que muitas feministas sejam a favor do

⁷⁵ Para mais informações sobre o tema sugiro a leitura do artigo: “A Igreja Católica e a violência doméstica contra as mulheres”. Disponível em <http://anais.est.edu.br/index.php/congresso/article/viewFile/221/197>. Acesso em 11 fev 21.

⁷⁶ Apesar de o topless não ser nomeadamente proibido por lei no Brasil, a praticante pode ser detida, porque a definição de ato obsceno, punida pelo artigo 233 do Código Penal, está aberta a interpretações e o topless acaba

topless, são poucas as que tem coragem de realizar o ato, seja pelo receio de ser recriminada e punida, ou mesmo pelo receio de assédio. E ter a coragem de enfrentar o controle social e as consequências desse enfrentamento torna a ação de Irma extremamente potente, na medida em que ela se propõe a “ lutar ainda com as poderosas forças de controle social que fazem o ato parecer inconveniente, imoral ou ambos” (BECKER, 2008, p.69).

Os controles sociais afetam o comportamento individual, em primeiro lugar, pelo uso do poder, a aplicação de sanções. O comportamento valorizado é recompensado, e o comportamento negativamente valorizado é punido. Como seria difícil manter o controle caso a imposição se tornasse sempre necessária, surgem mecanismos mais sutis que desempenham a mesma função (BECKER, 2008, p. 69).

E assim esses mecanismos mais sutis passam a ser realizados muitas vezes por cidadãos comuns, e não apenas por agentes da lei, como nesta ação onde ela foi xingada, ou na de Bella, onde um homem denunciou. De toda forma, apesar de em todas as ações citadas até agora as artistas terem cometido algum tipo de ato “impróprio” ou proibido, ninguém tentou detê-las no momento, seja por estarem acompanhadas por amigos, porque geralmente as pessoas só cobram a aplicação das regras quando aquilo afeta a sua vida, como afirmou Becker, ou porque sentem que aquilo não é sua “função”. O autor fala que posicionamentos como esses podem se dar por conta da ideia de “reserva urbana”, que é muito presente principalmente em grandes cidades, mais especificamente em áreas públicas anônimas, que consiste em pensar que nada do que acontece ali é responsabilidade sua e que existem agentes da lei presentes para lidar com isso. “O acordo de ignorar infrações de regras repousa em parte no conhecimento de que a imposição pode ser deixada a cargo desses profissionais” (2008, p.131).

Em termos de alcance essas ações acabam atingindo mais as pessoas que estão presentes, que por acaso conseguiram ter acesso a elas. Nestes casos específicos, amigos que estavam presentes filmaram de forma amadora com o celular e ambas publicaram posteriormente. Bella publicou em suas redes sociais, que são abertas, ou seja, qualquer pessoa pode ver e não apenas aquelas que ela aceita como amigos, mas não divulgou ou expos em nenhum circuito de arte. Já Irma, como dito anteriormente, utilizou essa filmagem como parte de um projeto artístico e divulgou também no Vimeo. Vale ressaltar que, apesar de possibilitar um maior alcance, um vídeo nunca vai reproduzir o que foi a ação, pois se trata de outra linguagem, como pontuou Cohen, e não traz a potência do *aqui-agora* (2002, p.118).

sendo “incluído” dentro desses atos obscenos. CP - Decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940. Art. 233 - Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público: Pena - detenção, de três meses a um ano, ou multa.. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10608816/artigo-233-do-decreto-lei-n-2848-de-07-de-dezembro-de-1940>. Acesso em 11 fev 21.

Ainda assim, o fato de terem sido realizadas de forma espontânea, trazendo consigo, em seus corpos, toda a emoção do momento presente, a coragem que moveu o ato, o medo, que estava presente de alguma forma, os riscos, tudo isso aumenta muito o “índice de vida” daquele momento. Ou seja, se esses atos tivessem sido planejados, ensaiados, realizados com uma equipe, em acordo com as instituições dos espaços, eles teriam sido totalmente diferentes.

[...] as formas só encerram valor porque são produzidas, no sentido próprio, por comportamentos. Esculpir um cubo na argila ou comprar um cubo de plástico num supermercado são dois gestos que remetem a dois tipos de comportamento e dois universos de valores diferentes, resultando, portanto, fatalmente, em dois objetos de exposição radicalmente distintos. Pintar com aquarela, tatuar signos no corpo ou modelar goma de mascar induz a distintos universos de valores éticos. Na arte, o universo do valor começa muito antes da exposição, precede amplamente o objeto (BOURRIAUD, 2011, p.130).

Essas ações dialogam assim de alguma forma com o estado de espírito do movimento Fluxus, onde “a forma não é um fim em si, é o desencadeamento de um processo que visa abolir, por todos os meios possíveis, a distância que separa a arte da vida” (BOURRIAUD, 2011, p. 134).

Numa outra situação, trago mais uma vez a obra *Sorterro*, de Juliana Notari, para mostrar como nesses trabalhos, feitos a partir de experiências a que as artistas vivenciaram, surgem situações em que essas fronteiras ficam confusas. Juliana fala de como essa obra, que surgiu a partir de um processo de autoconhecimento, de querer conhecer seu corpo com toda a potência que tinha, incluindo aí os pelos, acabou, inevitavelmente, tocando em questões relacionados ao machismo e aos ideais de beleza impostos ao corpo feminino, não só na exposição, mas desde o momento em que decidiu se propor a realizá-la.

Na verdade, essa obra que é Sorterro, porque a pessoa parece que tá soterrando, os pelos estavam me soterrando, um calor danado, foi um trabalho que eu criei no Rio de Janeiro, mas eu tava num processo muito de clausura, e logo quando eu cheguei no Rio, algumas pessoas até me alertaram sobre isso, que o trabalho surgia como uma resposta àquela beleza toda, como uma resposta àqueles padrões do corpo, então, ao deixar os pelos crescerem, esta foi, talvez, uma das camadas, essa questão da imposição ao corpo feminino. (Juliana, 2019)

Imagem 58: Fotografia da série Sorterro, Série Fotografias, 2013.



Fonte: Site da artista.

E como ela ficou dois anos sem se depilar, por mais que a obra, enquanto produto final, tenha sido uma série de fotografias a serem expostas em espaços de arte, como museus e galerias, na qual vemos ao menos um fragmento da sua vida, no decorrer desse processo, era ela, Juliana, que vivia aquele corpo cabeludo. Seja na praia, nos seus encontros, ao encontrar sua família, amigos, na rua. E ela fala de como, principalmente fora da “bolha” em que vive, onde muitos dos seus amigos são artistas ou são do meio, ela sentiu fortemente o preconceito por estar com o corpo coberto de pelos.

Houve muitas situações que eu vivi. Quando eu levantava o braço no ônibus, por exemplo. Foi ótimo, porque eu percebi que eu sou artista, vivo no meio de um monte de artista, mas ainda assim, tinha artista que ia pra praia e tinha vergonha de mim, e aí eu botava um paninho nos pelos púbicos. E a perna era uma coisa, o braço era normal até, mas a perna era uma coisa que incomodava as pessoas, criava uma reação, e os pelos da virilha também. Então, eu

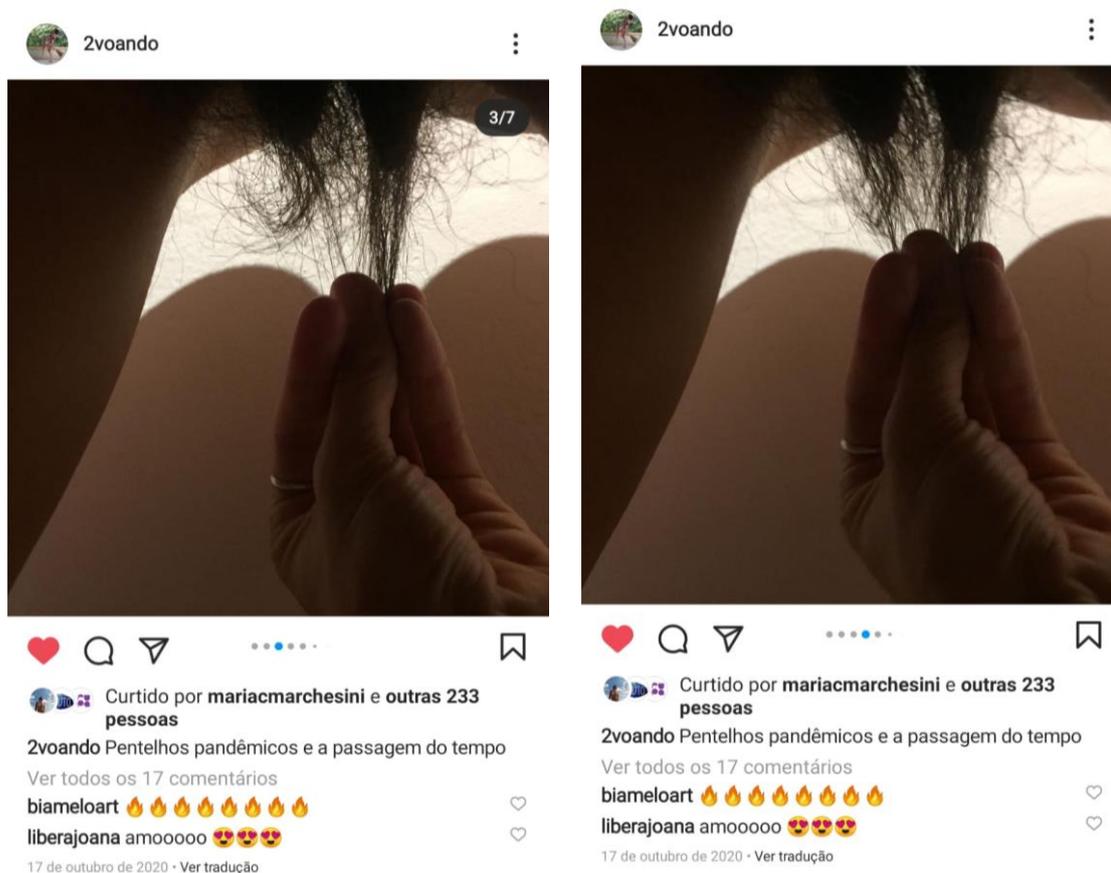
percebia que eu me tapava por conta do constrangimento dos amigos, entendeu, para os outros não ficarem olhando aquela coisa, então não era fácil, não, eu senti mesmo um preconceito gritando. Então, é uma experiência, aí você sente a pressão masculina nos padrões femininos. E eu que optei por viver isso para uma experiência de querer trazer vibratibilidade pro meu corpo, eu tava me sentindo muito anestesiada num processo de auto descoberta, conhecimento, mas você tá numa sociedade e, claro, vai esbarrar com os padrões sociais, embora essa não tenha sido a minha primeira intenção, mas faz parte. Esse é um trabalho altamente feminista, nesse sentido, porque você tá rompendo com um padrão que é a norma, e é imposta, ainda mais. (Juliana, 2019)

Em exemplos como esses, podemos ver como “pessoas que se envolvem em atividades consideradas desviantes enfrentam tipicamente o problema de que sua concepção a respeito do que fazem não é partilhada por outros membros da sociedade” (BECKER, 2008, p.90). Ou seja, durante os dois anos em que se dispôs a viver com os pelos grandes, ela se deparou com situações constrangedoras, onde foi recriminada. Becker fala de como essas concepções de modelos ideais a serem seguidos são geralmente comunicadas e disseminadas por entidades e órgãos considerados respeitáveis e validadas, de tal forma que quem decide desviar delas acaba sendo tido como inconveniente: “Tais situações podem ser ordenadas de tal maneira que os indivíduos passam a conceber a atividade como desagradável, inconveniente ou imoral, não devendo, portanto, ser praticada” (2008, p. 70). Os pelos da mulher são condenados e mesmo vetados na maioria das publicações e veículos midiáticos de massa, por exemplo. Assim, ela gerou fissuras nos locais por onde passou. Foi tida como outsider em vários contextos. E nada disso ficou registrado na materialização da obra. As imagens são uma representação, um fragmento, o que virou a obra. Mas e essas vivências? Onde se enquadram? É tanto que nem temos registros desses momentos que Juliana relata, e eu trouxe apenas uma fotografia da obra para identificar a que obra estou me referindo.

Num outro tipo de situação, podemos pensar as publicações feitas nas contas de Instagram dessas mulheres. Trago como exemplo uma série de fotos em que vemos a vagina cabeluda de Irma no seu Instagram, com a legenda “pentelhos pandêmicos e a passagem do tempo”. É uma obra? Nem Irma mesmo sabe dizer se pode ser considerada uma obra ou não, já que percebe que a arte está muito “diluída na vida pessoal”. Para ela é parte de um processo que pode vir a se materializar numa obra, assim definida como tal. Essas imagens são alguns dos registros que Irma fez desde que se propôs a “contar o tempo” da pandemia a partir do crescimento dos seus pentelhos. Ou seja, desde que começou a pandemia que ela não corta seus

pelos, com o intuito também de olhar para si, de se experimentar, num momento em que o mundo está “em colapso”. Por outro lado, enquanto pesquisadora e mesmo enquanto “espectadora”, posso ver como uma obra. É uma imagem, com um título irônico, e um conceito, produzido por uma artista. Ao mesmo tempo questiono: é a conta pessoal dela do Instagram. Se fosse uma obra provavelmente estaria no seu site ou de alguma instituição, junto com outras obras, ou ao menos estaria nomeada como tal. Mas é comum vermos pessoas colocando fotos de suas bucetas no Instagram? Não só não é comum, como não é permitido. E é até curioso ver que essas imagens ainda não foram censuradas. Neste sentido Irma já é considerada desviante no que tocam as regras impostas pelo Instagram. Mesmo que este tipo de atitude possa já ser esperada de uma artista, Irma faz isso não num local próprio ao campo da arte, mas numa rede de comunicação de massa utilizada largamente pela sociedade. Mesmo que as redes venham sendo maciçamente utilizadas por artistas para divulgar seus trabalhos, neste caso a imagem não está definida como tal para quem vê. E mesmo que a conta de Irma seja fechada e de certa forma as pessoas que vejam este conteúdo sejam do seu ciclo de amigos, nem todos são do meio da arte, assim como devem ter pessoas da sua família, amigos de amigos, enfim, pessoas que podem considerar esta atitude um tanto quanto transgressora.

Imagem 59: Printscreens do Instagram de Irma, publicação de 17/10/2020.



Fonte: Instagram.

Assim como podemos ver outras imagens de Irma na sua conta pessoal, onde vemos seu corpo nu, em momentos descontraídos, com a família ou amigas, como esta (Figura 60), em que ela aparece nua, numa banheira, amamentando seu filho. Dentro da política do Instagram, o corpo feminino nu é proibido. Mesmo os seios já são proibidos, diferentemente do masculino. Inclusive este assunto já foi pauta de muitos debates nos últimos anos. Após a pressão feita por usuárias que protestavam pelo fato de terem fotos que, mesmo que só parte do seio aparecesse, foram censuradas e apagadas, o Instagram colocou em prática uma nova política, desde outubro de 2020, que permite que os seios possam aparecer desde que a mulher esteja abraçando, segurando ou acariciando as suas mamas. Ainda assim, se as mesmas aparecerem sendo apertadas, segundo a empresa, elas vão ser censuradas de toda forma porque os algoritmos

entendem que a imagem é associada ao conteúdo pornográfico⁷⁷, o que mostra o quanto o corpo feminino continua sendo extremamente sexualizado.

Imagem 60: Printscreen do Instagram de Irma, publicação de 04/08/2018.



Fonte: Instagram.

⁷⁷ Dados retirados da matéria “Mamilos. De homens, pode. De mulher, não. Um debate no Instagram”. Disponível em <https://www.uol.com.br/universa/amp-stories/seios-e-mamilos-censurados-no-instagram-por-que-o-corpo-da-mulher-ofende/index.htm>. Acesso em 11 fev 21.

Essas fotos de Irma me lembram os trabalhos de Nan Goldin, não em termos estéticos, mas no sentido de funcionarem como um “diário visual público”, como registros crus da vida, sem muitos floreios ou disfarces, feitos a partir de relações vividas com as pessoas registradas, de momentos de intimidade e espontaneidade, e não como alguém que olha de fora e produz uma imagem.

Laura também utiliza suas redes como forma de ampliar o alcance dos seus trabalhos e mesmo de gerar mais fissuras nos padrões sociais. No entanto, diferente de Irma, são fotos produzidas, e ela diz considerar essas imagens em que segura os crochês, geralmente nua, como fotoperformances. Inclusive já tem um projeto em desenvolvimento, onde faz serigrafias e lambes com essas imagens divulgadas em suas redes pessoais para colocar nas ruas da cidade do Recife.

Imagem 61: Printscreen do Instagram de Laura Mello, Publicação de 20/07/2019.



Na imagem 61, podemos ler a frase “bota tudo”, que faz referência ao funk “mamãe da putaria”, de MC Carol e Tati Quebra-Barraco, feita por Laura em crochê. No entanto, ao segurá-la, nua, e postar na sua conta pessoal do Instagram, que, diferentemente da de Irma é aberta, ou seja, qualquer pessoa pode ter acesso ao conteúdo, amplia ainda mais o alcance e a exposição da artista. Assim ela fica mais vulnerável, inclusive, a receber qualquer recriminação por conta dessa atitude também transgressora, na medida em que vemos uma mulher nua falando “putaria”, como Laura mesma pontuou. Neste caso, a obra em si era apenas o crochê, mas, novamente, o ato de coragem de expor essa frase como dita por ela, numa rede onde as pessoas mais diversas vão ver, já traz uma outra camada de exposição e significação. Inclusive ela pontua que já recebeu mensagens invasivas, pedindo nudes, falando de “xoxota”, assim como comentários, mas que ela geralmente bloqueia a pessoa que fez, apaga o comentário e ignora, até porque, como ela mesma falou “essas fotos não são um convite a nada”.

Bourriaud fala de como os artistas agem sobre sua própria atualidade, sobre o que funciona naquele momento, o que está acontecendo, de que forma isso lhe atinge e como pode intervir. E acredito que as redes hoje estão de fato sendo parte desse processo de produção, disseminação e diálogo com a arte, trazendo outras nuances, como pudemos ver nos três casos acima. Mas nesses casos, além da disseminação dos seus trabalhos, penso que o compartilhamento dessas imagens contribui para a possibilidade de construção de singularidades nas produções de imagens de si, compreendendo aqui a singularidade como uma quebra no padrão de repetição na fabricação das identidades. Utilizo o termo “construções de imagens de si” para me referir a forma como as pessoas acabam construindo personas a partir dessas modelizações com as quais nos deparamos de forma incessante, tanto na mídia, quanto agora mais fortemente nas redes sociais. E assim, ao postar essas imagens que fogem ao padrão do que é esperado de uma mulher, essas mulheres estão operando fraturas nesse sistema, questionando assim padrões da identidade feminina.

Diante de todas essas variedades de ações apresentadas até aqui, podemos pensar que hoje esta ainda é uma das questões que tem causado debates no campo artístico: não mais pensar apenas se algo é de qualidade ou não, se é bom ou é ruim, mas sim o que pode ser considerado arte ou não. Ou seja, problematizações ligadas mais a questões ontológicas ou de classificação. (HEINICH, 2008, p.180 in BUENO, 2010, p.41). Como Bourriaud (2011, p.17) aponta, pudemos ver um maior rompimento com o sentido de unidade, com a padronização no campo artístico de maneira mais abrupta com a modernidade. Um exemplo clássico e que sempre é levantado é o de Duchamp. A questão não era se ele tinha feito uma pintura ruim, como em outros momentos já foram acusados tantos pintores a partir do impressionismo, principalmente,

quando se rompeu com os cânones estéticos, mas sim que aquilo que ele estava fazendo não era pintura, nem escultura, e nem mesmo feito por ele, muitas vezes, e que pretendia ser arte. (HEINICH, 2008, p.180 in BUENO, 2010, p.41). Na medida em que o fator da vivência, da experiência, ou seja que esse “índice de vida” vai sendo inserido e absorvido nas criações, aumenta a chance de podermos ver ações singulares, que nos surpreendem, fugindo assim das categorizações (COHEN, 2002, p.128).

O que me leva a dialogar com Foucault, quando ele alerta para a importância de pensarmos a ética, a estética e a política como partes de uma rede complexa e indissociável. O que Foucault apontava era que a luta por esses processos singulares não condiz com um retorno ao individualismo, pelo contrário, se trata de um posicionamento, em parte pessoal, em parte coletiva: “o indivíduo é produto do poder. O que é preciso é ‘desindividualizar’, pela multiplicação, deslocamento, e pelos diversos agenciamentos. O grupo não deve ser o laço orgânico que une os indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de ‘desindividualização’”(FOUCAULT, 1977, p.4).

Isso nos mostra que uma vida não-fascista e não conformada está associada assim à luta de resistência aos procedimentos e as técnicas da sociedade de controle.

Entre as estéticas da existência e as lutas contra as variadas formas de fascismo e assujeitamento existe uma cumplicidade inegável: elas só podem acontecer num efetivo campo de confronto entre forças distintas, no interior das relações de poder, onde a agonística comparece a todo instante, inclusive no mundo pessoal e subjetivo de todos nós, pelo menos o dos mais inquietos (CASTELO-BRANCO, 2009, p.151).

É importante frisar aqui também que me referi ao que estas artistas buscaram comunicar, mas temos que lembrar que um enunciado nunca é uma coisa só ou apenas o que o emissor quis dizer. Em certos casos ele pode ser até ser convertido e lido no seu contrário, a depender do contexto em que é colocado ou da forma que é recebido. Assim como trouxe aqui as falas delas sobre suas ações e obras, e minha leitura sobre esses momentos pontuais e sobre o que ouvi delas, mas é importante observar que as “características” desviantes ou mesmo as motivações para os desvios podem ser muito diversas entre si e complexas, e até mesmo contrárias às que apontei aqui. Podem ser motivadas pelo medo de se mostrar, por fugas de problemas pessoais, por uma busca de uma monumentalização de si mesma, entre outras, talvez até sem que nem elas mesmas se deem conta.

Por fim, podemos ver que as diferenças e a multiplicidade estão presentes tanto no projeto estético quanto político feminista. Esses encontros entre os feminismos e as artes visuais

se dão de diversas formas, por vezes borrando a fronteira entre um e outro, como podemos perceber nos exemplos assim. Seja consciente ou inconscientemente, sabendo-se herdeiras ou não dessa linhagem crítica feminista, seja nas obras ou nos seus modos de vida, essas ações contribuem assim para o rompimento dessa suposta identidade feminina e para que outras possibilidades de existência possam ser vislumbradas, mesmo que isso implique (e implica) enfrentar as forças de controle que tentam a todo custo marginalizar e excluir comportamentos desviantes e singulares.

Imagem 62: A vida de uma Bactéria, Flávia Pinheiro, 2019.



Fonte: Instagram.

Hoje de tarde Nalu encontrou os cocos no chão da sala. Procurou me mostrar que queria um de todas as formas que podia: apontou, gritou, pegou neles e olhou pra mim rindo, abrindo a boca e dizendo "té, té". A essa altura eu já havia entendido e chamado Bruno pra abrir um. Como ele demorou, ela não satisfeita pegou o coco com as duas mãos, levou até a boca e tentou morder, me encarando.

No meio dessa agonia toda percebi que ela me perguntava porque eu não abria, e aí eu me senti levemente envergonhada. Por qual motivo eu não abro um coco? E como vou justificar isso pra ela? Claro que poderia explicar que vivemos num sistema patriarcal e machista que tenta nos vetar de fazer um bocado de coisa (abrir um coco é um exemplo até pequeno, porém não menos significativo, diante de tantos absurdos) sob a falácia de que não somos capazes. E sempre que dá já falo sobre, pois acredito que ela me entende. Mas como explicaria o fato de compactuar com esse sistema se não acredito e nem concordo com ele? Não teria justificativa que não caminhasse junto com a hipocrisia.

Esperei Bruno. Vi ele abrir um, pedi explicações, e não tive dúvidas. Peguei outro, segurei o facão, e aos 31 anos abri meu primeiro coco sozinha. A sensação foi maravilhosa e libertadora. Claro que vou continuar mostrando a Nalu como tentam nos impor tantas limitações, algumas sutis e aparentemente inocentes, como essa. Mas mais do que isso, vou seguir lutando e enfrentando meus medos e meus monstros pra que ela compreenda que sempre que der podemos e devemos mostrar como essas limitações não fazem o menor sentido. (Marina, Dez/2018)

3.4 ARTE E FEMINISMO

Não há um discurso monolítico e inabalável sobre a arte, imune a fraturas, resistências, deslocamentos (Loponte, 2002).

3.4.1 Arte identitária?

Esta relação entre a arte e o feminismo se construiu de uma forma complexa, e envolveu, desde o seu início, uma relação imbricada entre conteúdos, materiais, posicionamentos políticos e relações sociais, como pudemos ir observando nas discussões trazidas até então. No que se refere a arte produzida por mulheres contemporaneamente no Brasil me questiono se ainda existe uma espécie de cobrança por parte do sistema da arte e mesmo por uma expectativa social para que ela comunique mensagens através do conteúdo, sendo combativa, falando do feminino, ou seja, que deva ser “identitária”. É tanto que não é difícil nos depararmos com exemplos de artistas que se consideram feministas e acreditam que o seu trabalho tenha um forte cunho político e ético neste sentido, mas não são denominadas como tal porque ainda hoje instâncias de legitimação, como críticos e curadores, “classificam” como arte feminista aquela que produz uma imagem do feminino bem reduzida, ligada a discursos mais claro e diretos, como as que reproduzem imagens de partes do corpo da mulher, que envolvem temas que façam parte do que se entende por “universo feminino”, como a questão da reprodução, por exemplo. Ou mesmo que surjam como uma arte mais panfletária, mais ativista, com mensagens claras contra a cultura patriarcal, a misoginia, o falocentrismo, as diversas formas de opressão sobre as mulheres, a denúncia da violência sexual e dos estereótipos sobre o corpo feminino.

Um exemplo que toca nesta questão e que pode ser apresentado é o da exposição *Delas – A mostra das mulheres*, realizada durante dois anos pela Casa do Cachorro Preto (2015 e 2016), em Olinda. Com o intuito dar visibilidade a artistas mulheres e de apresentar trabalhos que buscassem contribuir para o rompimento da desigualdade de gênero, nas suas duas edições todas as artistas participantes apresentavam trabalhos que traziam representações da mulher, dos seus órgãos, ou de temáticas como maternidade e prazer sexual, por exemplo. Na altura, ao conversar com outras artistas, como Ana Lira, que é feminista, negra e que participa de diversos projetos em prol das questões de gênero e relações raciais, ela afirmou que dificilmente era convidada para este tipo de exposição porque seus trabalhos não falam de temáticas como estas, diretamente, apesar de ser artista e da sua luta constante nestas causas. A maior parte dos trabalhos que realiza falam de política, por exemplo, e são uma crítica severa a esse sistema

capitalista, machista, de supremacia branca que vivemos, mas por não possuírem um conteúdo explicitamente ligado a essa noção reduzida do “feminino”, não se enquadram nesse tipo de projeto.

Ou seja, é como se a arte feminista estivesse muito mais ligada ao conteúdo, e a um tipo de conteúdo muito específico e delimitado, estereotipado, como citei acima, do que a uma atitude crítica mais ampla das artistas diante dessas exclusões, padronizações e violências, geradas pelo sistema capitalista de supremacia branca, que age sobre as mulheres e sobre outras minorias, e que incita uma forma opressora e hierárquica de agirmos uns sobre os outros.

Gutierrez nos traz alguns questionamentos com o intuito de percebermos como é complexa essa definição ou essa tentativa de enquadramento do que seria considerada uma poética feminista:

¿un modo específico de las intervenciones artísticas? ¿Una identidad sexo-genérica específica de quien la realiza o de quien la estudia? ¿Se trata, acaso, de representaciones diversas de experiencias de la identidad genérico-sexual? ¿De un modo de intervención político artístico? ¿De un anclaje diverso desde la crítica que analiza esos discursos? ¿De qué manera el debate sobre los dispositivos reguladores de la sexualidad y el género se trasforman en políticos desde una crítica artística? ¿Bajo qué lógicas del debate de «lo político» en el arte subsumimos las intervenciones feministas? (2015)

Até porque, se pensarmos nessa definição da arte feminista como uma arte que traz uma representação crítica a respeito do feminino, de que feminino estaremos falando? Corremos o risco de cair novamente num discurso redutor do que seria o “universo feminino”, visto que as mulheres vivem realidades completamente diferentes a depender de questões como classe social, etnia, corporalidade, idade, entre outras. Temos que ter em mente que o essencialismo pode, inclusive, não ser conservador, pode ter um viés progressista, mas na medida em que delimita, não vai conseguir ser um ponto de articulação entre as muitas lutas ligadas a diferentes formas de opressão, como apontou a Mouffe: “Considero que el esencialismo conduce a una visión de la identidad que no concuerda con una concepción de democracia plural y radical y que no nos permite construir la nueva visión de la ciudadanía que hace falta para aplicar tal política” (1992, p.4).

Além disso, continuamos trabalhando com uma visão reduzida do próprio feminismo, quando o feminismo é uma ação política para acabar sim com o sexismo, com a exploração sexista, mas não só. Hooks aponta como é importante pensar o feminino enquanto um movimento que luta contra as diversas formas de opressão e contra esse tipo de poder que é adquirido de forma hierárquica e através da exploração e opressão de outras pessoas. Assim,

precisamos de uma desconstrução radical desse tipo de fala delimitadora sobre os próprios corpos, a sexualidade, sobre o feminino e sobre os feminismos. Da mesma forma, é necessário romper com esse discurso hegemônico na história da arte, que tenta categorizar e pormenorizar os trabalhos produzidos por mulheres, visto que isso acaba criando uma espécie de classificação e domesticação das produções que trazem conteúdos ligados ao feminino.

O estereótipo feminino, sugerimos, opera como um termo necessário de diferença, pelo qual o privilégio masculino, nunca reconhecido pela arte, se mantém. Nunca dizemos homem artista ou arte de homens; simplesmente dizemos arte e artista. Essa prerrogativa sexual escondida se encontra assegurada pela asserção de uma negativa, um “outro”, o feminino como um ponto necessário de diferenciação. A arte feita por mulheres tem que ser mencionada e logo depreciada, precisamente para assegurar essa hierarquia (POLLOCK, 2007 apud. TVARDOVSKAS, 2011, p. 5)

Podemos pensar numa obra produzida por uma mulher em que se veja, por exemplo, uma vagina ou algo vermelho, entre outras imagens. Muito provavelmente quem olhar já vai pensar: é arte feminista, e assim já enquadra, classifica, tira sua potencialidade de significação. Chklovski apontava já em 1917, na teoria da literatura, que, segundo leis gerais de percepção, quando algo se torna habitual, acaba gerando um processo de automatização, levando nossos hábitos para o inconsciente e enfraquecendo nossa percepção. O autor afirma que dessa forma, automatizada, agindo de maneira inconsciente, “a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (1917, p.44). A obra perde assim suas múltiplas possibilidades de diálogo e de reflexão. Coutinho fala de como é comum haver esse tipo de discurso onde a obra acaba sendo reduzida a uma temática só, enquadrada num assunto, sendo assim facilmente digerida e perdendo sua potencialidade de desdobramentos e novas significações:

Isso me remete ao que tenho chamado de “rebaixamento da metáfora”. Recordo da frase sintética de minha professora Sandra Rey: a obra de arte deve ter sua espessura teórica. Esta dimensão teórica é imanente a obra e ela enquanto imagem não se reduz a um conceito filosófico. Se assim fosse, seria ilustração de algo. A arte não pode ser a ilustração de um conceito ou de uma teoria. Muito menos pode ser rebaixada a um panfleto político (Marcelo Coutinho, 2018).

Assim como podemos pensar que a própria noção de feminismo acabou sendo engolida pelo capital e de como hoje é utilizada como mais uma moeda de consumo, como pontuou Swain:

Esta é talvez a razão de sua aceitação na academia, já que perdeu sua força de indisciplina, de indignação e se tornou uma categoria domesticada, que não representa nenhuma ameaça para o patriarcado e sua história dita “universal”, da qual as mulheres são apagadas. O gênero assim utilizado afasta o perigo dos feminismos, de sua insubmissão, de seu desejo de transformação. O gênero, que não problematiza, apenas descreve, submete-se às garras do patriarcado que renasce sem cessar e se agarram sobre novas superfícies para reproduzir os esquemas de poder (NAVARRO-SWAIN, 2012).

É como se a ideia do que entendemos por arte feminista, e mesmo por “feminino”, fosse dada de antemão, e assim não fosse mais constantemente um lugar de debate e de surgimento de múltiplas possibilidades desviantes desse padrão estabelecido. Bella demonstrou sentir um certo incômodo com relação a isto, e, por conta dessa espécie de padronização também do que se entende por feminismo, diz que tem certa dificuldade em lidar com ele enquanto discurso.

Então é isso, não vou entrar em uma fórmula, para mim não existe fórmula de arte, essa questão mesmo do feminismo já me abusou demais porque parece que todo mundo sabe o que dizer, o que fazer, como se portar, como se vestir, como gozar, como transar, como se relacionar. Pra você é você, o seu jeito é sua forma, para mim é outra, isso não existe fórmula, isso é muito individual. E a arte é assim, ela é a possibilidade, a multiplicidade, a pluralidade e é isso que vejo. (Bella, 2020)

Roberta Barros nos traz uma reflexão neste sentido, questionando se de fato é necessário colocarmos o termo ‘feminista’ ao nos referirmos a obras ou mesmo a artistas que se consideram ou são consideradas pelo meio artístico como tal, pensando no que poderíamos perder de desdobramentos ao manter eles juntos, afinal, nomear contribui para esse engendramento:

A aproximação entre arte e feminismo sugere a relação entre as demandas das políticas feministas, os debates da teoria feminista e as elaborações (estéticas) de artistas influenciadas por tais preocupações. Entretanto, quando se suprime a conjunção entre as duas palavras, o que mais é excluído desse espaço entre os dois termos? Seria feminista uma categoria conceitual ou estética significativamente relevante quando aplicada a obras de arte? E se adjetivada para se associar a palavra artista? (2016, p. 24).

A artista e pesquisadora Mariana Matos⁷⁸ (2020) traz um bom ponto de partida para pensar essas problemáticas, que é questionar porque quando os homens produzem arte com o

⁷⁸ A artista Mariana Matos, falou recentemente numa live no Instagram, em 16 de julho de 2020, dentro do projeto O Artista Pesquisador, no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCuIRd9ljNN/>. Acesso em 11 fev 21.

conteúdo que quiserem, é simplesmente arte, ou é tida como uma produção universal, seja falando sobre o tema que for. Porque quando artistas homens brancos realizam trabalhos em que representam homens brancos esses trabalhos não são considerados arte identitária, mas quando as mulheres produzem algo a respeito de si mesmas é tida como arte identitária?

Essa tentativa de enquadramento surge como uma forma de categorizar e de tratar esses trabalhos como uma produção pormenorizada. Assim, os trabalhos produzidos por mulheres, assim como por pessoas negras, assim como por pessoas trans, são vistas como arte identitária, como um nicho, um tipo de produção específica, como uma produção “desviante”, que rompe com a “grande arte”, com a “arte universal” produzida por homens brancos.

Podemos pensar que a construção do que entendemos por identidade feminina que - vale ressaltar - permeia todo o nosso imaginário, foi produzida majoritariamente por homens, que definitivamente não vivenciaram aquilo que representavam., de como deveríamos questionar também porque a masculinidade não é igualmente tratada como identidade construída, porque a branquitude não é tratada como identidade construída? Porque a heteronormatividade não é tida como identidade construída? Construídas e, como pudemos ver até aqui, impostas enquanto normal, enquanto universal, fazendo com que tudo o que esteja fora disso seja tratado como algo marginal, desviante, fora do padrão, e, conseqüentemente pormenorizado (Matos, 2020).

Como pontuei anteriormente ao falar da imposição de regras, de acordo com Becker (2008, p. 30), ao falarmos de como as majorias (não numéricas) acabam se impondo como a regra, como o universal, estamos necessariamente falando do poder, afinal: “diferenças na capacidade de fazer regras e aplica-las a outras pessoas são essencialmente diferenciais de poder (seja legal ou extralegal). Aqueles grupos cuja posição social lhes dá armas e poder”, como os homens, tem mais facilidade de impor suas regras e seus modos de pensar como o dominante.

Matos também fala de como é cansativo, por ela ser uma artista poeta visual, mulher e negra, ter que estar sempre no front, bem como questiona o que seria uma arte identitária.

Não existe um lugar que é universal sobre tudo no mundo. Os artistas muitas vezes escorregam no sabão da universalidade, não artistas negros, porque artistas negros produzem arte identitárias (ironia). Artistas brancos escorregam no sabão da universalidade e acham que podem representar a tudo e a todos à revelia. Isso constrói o mundo em ruínas que a gente está tendo que enfrentar hoje (MATOS, 2020).

E temos que ter em mente a importância dessa construção de imaginários e do impacto dessas construções na vida de todos. Porque só as mulheres tem que falar sobre o machismo, o sexismo, sobre a violência causada por tudo isso? Mariana pontua a importância fundamental

de dividirmos a responsabilidade e de pensarmos a oportunidade da ruína para construir coisas diferentes. Ela fala de como as pessoas que também constroem esse imaginário, como os produtores de imagem, escritores, enfim, deveriam se responsabilizar e pensar no conteúdo que produzem, ou seja, se estigmatiza alguém ou se é preconceituoso, até para que artistas negros, artistas mulheres, enfim, as pessoas que de alguma forma ainda são minorias, possam falar sobre o que quiserem falar, possam escrever poesia, e não ter que ficar apenas consertando e combatendo essas produções que ainda disseminam preconceitos e estigmas (2020).

Por ser artista visual poeta, trabalho muito com a palavra e fico constrangida de ter que dedicar tanto tempo da minha vida para falar sobre sistema de dominação. Eu penso muito enquanto artista: nossa, eu estou gastando tanto tempo de vida para desestigmatizar coisas, reescrever coisas, pra falar de outras referências, mas eu estou tendo que encarar tanto a construção dessa ruína que acho que a gente deveria caminhar dividindo responsabilidade nesse mundo de agora em diante. (MATOS, 2021).

Inclusive esta foi uma das questões que surgiu numa de minhas conversas com Lizandra. No entanto, ela falou que, apesar de ser uma mulher artista negra, vinda de uma família simples do interior do estado, e que não tem um corpo dentro do padrão, essas temáticas não se apresentam como tema principal no surgimento dos seus trabalhos. Lizandra entende a importância e a necessidade de trabalhos que sirvam como combate neste sentido, através de críticas ao sistema sexista, racista de supremacia branca, e gordofóbico, propondo outros modos de ser, mas assume que a sua produção caminha por outros lugares e temáticas.

A discussão sobre minha cor ou classe social não é exatamente o que baseia meu trabalho. Pode ser que isso tenha alguma ligação inconsciente ou intrínseca, por eu ser uma artista não branca e que não é rica. O fato de eu ser uma pessoa com esse perfil implica dizer que falo sobre isso? Bom, não é algo que eu busco mostrar intencionalmente ou colocar o foco, como uma militância. Considero importante que haja trabalhos que se estruturam e partam essencialmente dessas discussões, pois é necessário e legítimo. No meu caso, eu não tenho o foco nesse tema como uma identidade para o meu trabalho. Eu costumo dizer que o foco do meu processo é a memória, e ela pode trazer várias nuances, situações, histórias, temas, interpretações. Então pode ser que, no momento em que falo sobre minhas narrativas autobiográficas, essas questões de cor de pele ou situação social estejam entremeadas, mas não como um cerne. (Lizandra, 2021)

De todas as artistas com que conversei, não houve uma que não se afirmasse feminista. Algumas falam de como de fato lutam pelo movimento, e são extremamente ativistas e outras

colocaram mais como algo que “não tem como não ser”, mas que não é algo que levantam enquanto bandeira constantemente em suas falas e posicionamentos, como Chris.

Não sou atuante porque não participo de grupos, mas estou em um espaço de estar defendendo esse lugar de mulher, de fêmea, na sociedade. Meu trabalho, de uma certa forma, fala sobre isso, mas me sinto muito suave. Talvez tivesse sido mais brava na minha adolescência e agora existe uma maturidade da minha parte em enfrentar os problemas sociais de uma outra forma, de um outro ângulo. O meu trabalho tem a ver, mas não preciso estar gritando, brigando com as instituições, com os lugares, com os homens que não entendem ainda (Christina, 2020).

No entanto, em contato com elas percebi que são mulheres que lutam de alguma forma contra características relacionadas ao feminino que foram instituídas e naturalizadas na nossa sociedade e mesmo no meio artístico. Rago traz essa noção de feminismo como algo que vai além do movimento em si:

[...] considero os feminismos como linguagens que não se restringem aos movimentos organizados que se autodenominam feministas, mas que referem a práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas, que atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória (2013, p.28).

Juliana fala que se considera feminista, mas também afirma não se sentir bem com este “enquadramento” e que pensa o feminismo muito mais neste sentido ampliado, além do movimento político, englobando suas ações e posicionamentos.

Sem sombra de dúvida, eu me considero feminista, porque a própria maneira de estar no mundo, de agir, de fazer o que eu faço, por si só, é um ato feminista. Acho que a questão de ser feminista tem que ser, porque a gente é um outro que tá sendo subjugado, então, a gente tem que reivindicar nossos direitos, senão, vamos ficar à margem. É muito complicado pra uma artista ser colocada numa caixinha, então, é uma coisa que qualquer artista vai tentar evitar. Às vezes não dá. Eu vejo isso muito no mercado fonográfico, se você não entrar naquela prateleira, você não vai vender, você não vai ter público, e é complicado se colocar, mas o feminino transcende, ele é uma camada que tá naquele trabalho, um trabalho pode se chamar feminista, ele tem um viés feminista, mas ele passa essa camada, ele vai lidar com forças que estão para além, e isso é muito perceptível. Eu vejo muito em Mimoso, aquela força, a mulher que come o testículo, inverte os papéis com o testículo de um animal viril como o búfalo. Então é uma questão feminista que tá ali, não tem como não ter isso, mas tá para além, tá ligada a

uma questão maior de erotismo, morte e vida, então é uma das camadas, é uma das possibilidades de leitura de alguns trabalhos meus, sem sombra de dúvidas. (Juliana, 2019)

E ao se referir a arte, ela pontua que vê a mesma como uma maneira de existir, como um campo de experiências, onde pode tratar e se aprofundar em qualquer tema, através de linguagens e processos diversos, procurando assim não se encaixar em nenhum enquadramento temático nem material.

É o campo que eu posso me conhecer, conhecer o outro, conhecer os animais, conhecer as plantas, conhecer o entorno com outras linguagens, não só a linguagem que a gente tem, fala e intelecto, mas outras camadas que a gente pode acessar pela arte, que são cruciais, então, pelo próprio trabalho artístico, eu vou atingindo camadas que eu não chegaria se não fosse por meio da arte. Porque a arte é um campo aberto, e você pode colocar qualquer disciplina no campo da arte, tudo ali é possível, e é o campo da investigação, é o campo da experiência, no sentido da curiosidade, do processo do fazer, de estar em eterna busca, eterna descoberta de caminhos, e esses caminhos vão dar em experiências estéticas, e isso, às vezes, é o que menos importa, mas o que eu tenho sentido é que a arte é uma maneira de viver, de existir. (Juliana, 2019)

No entanto, algumas de suas obras, como por exemplo as que compunham a exposição individual chamada ‘Desterro: enquanto eles cresciam’, são frequentemente relacionadas com a questão do feminismo. Neste trabalho Juliana apresenta fotografias, desenhos, esculturas e vídeos-performances realizados por ela como um registro do período em que passou dois anos sem se depilar, durante seu mestrado no Rio de Janeiro. Juliana diz que o que a instigou foi “a questão da morte e da sexualidade”, de experienciar essas mudanças no seu corpo a partir da relação com os pelos, a partir de reflexões que partem da ideia de que “o cabelo só é vivo na raiz”.

Ele persiste e tem pulsão e instinto, é algo que você não tem controle sobre. E apesar de admitir que essas questões relacionadas ao feminismo e a pressão que as mulheres sofrem para lidar com seus pelos, que acabam sendo sempre reprimidos, podem tangenciar a discussão da obra, não foi com esta intenção que ela foi feita, nem a partir diretamente desta problemática. (Juliana, 2019)

E apesar de parecer uma afirmação óbvia, é importante ainda pontuar que o fato de algumas artistas negarem a associação do seu nome ou da sua obra ao feminismo, não se deve ao fato de não haver influências das questões feministas em seus trabalhos e em suas ações,

mas sim de não querer justamente ver isto como uma limitação e um enquadramento, como pontua Juliana ao se referir ao trabalho que estava desenvolvendo na altura em que conversamos, onde passou nove meses coletando o seu sangue menstrual.

Eu sou uma mulher, óbvio que essas camadas vão estar sempre no meu trabalho, mesmo nesse trabalho, que eu lido literalmente com isso, menstruação, e tudo é uma questão feminina, mas não é consciente, eu faço isso porque meu corpo é de mulher e eu uso minhas potencialidades femininas, eu tenho ovário, eu tenho todo um aparelho. Mas eu não tenho essa coisa do feminino, de ser um trabalho feminino. Ele tende a ser feminino porque eu sou mulher, primeiro de tudo, mas não é essa bandeira que vai levar o trabalho, entendeu, essa é uma camada, porque é óbvio, as questões saem, porque, enquanto uma mulher, eu tô lidando com as questões femininas também, mas não é intencional, no sentido de ser feminista no sentido prático mesmo, de expor daquela forma, mas, com certeza, tá ali, são camadas (Juliana, 2019)

Tvardovskas (2015) fala de como a arte produzida por mulheres no Brasil é menos identitária, no sentido de poucas artistas se afirmarem feministas, mas não por isso menos feminista na sua prática e produção, pois trazem consigo posturas de resistências e outras possibilidades de vivenciar o feminino, seus corpos e suas subjetividades.

Além e aquém de uma identidade feminista, falamos, pois, de um posicionamento crítico-inventivo diante do mundo. Crítico posto que se opõe à lógica de controle biopolítico que opera sobre nossos corpos, desejos e subjetividade afim de docilizá-los. Inventivo posto que resiste a essa lógica criando outros modos de ser e estar no mundo, outros modos de viver a relação que estabelecemos com nossos corpos, práticas e desejos (STUBS, 2018).

Mesmo tendo sempre levantado a bandeira do feminismo, e de, em suas obras ser comum essa temática surgir direta ou indiretamente, Laura demonstra compactuar com esta fala de Tvardovskas, ao comentar sobre o que seria uma narrativa feminista.

Nós tivemos um roda de debate no IFPE, em Olinda, e perguntaram isso “o que é uma narrativa feminista?” e eu acho que o fato de sermos mulheres e estarmos tendo espaço para mostrar nossa arte, que já é uma arte muito diferente do que é feito por um homem, porque a referência e a vivência da gente é outra, já é alguma coisa. Não necessariamente ter que estar falando e brigando por feminismo, mas estarmos fazendo nossa parte, ter esse espaço e nos mantermos ali já representa algo. (Laura, 2020)

Apesar de não levantar uma bandeira, e de procurar não se enquadrar em rótulos, Bella também afirma que não tem como essas problemáticas todas não estarem presentes, afinal, a obra surge da vida do artista.

Não tenho um tema, não tenho uma bandeira, não sou uma artista feminista, não sou uma artista nordestina, não sou uma artista mulher e sou! Sou feminista, sou mulher, sou nordestina, sou porque isso faz parte de mim, mas não é a bandeira que levanto. A bandeira que levanto sou eu e a partir dessa bandeira consigo falar sobre todas as outras. (Bella, 2020)

Diante disto, podemos pensar as produções feministas muito além de uma visão redutora de conteúdo, e sim como um lugar onde as singularidades de cada ser podem ser levantadas, expressadas nas suas mais diversas formas. Roberta propõe assim:

abrir espaço a uma perspectiva feminista de interpretação atenta ao uso da delicadeza como um mecanismo de enfrentamento e ao uso das abordagens mais poéticas das questões femininas como uma forma de sublinhar as especificidades das diferenças entre as mulheres e de ressaltar a pluralidade político-cultural de suas demandas, de suas necessidades objetivas e de suas formas de expressão (BARROS, 2016, p. 24).

Mas apesar de buscarmos pensar o corpo feminino como um local de múltiplas possibilidades de experiências e de diferentes diálogos, não há como negar que existem vivências comum, experiências que tocam a maioria de nós de uma forma mais ampla, no tempo-espaço que vivemos, diante de toda a construção social em torno das mulheres e não só, e não é estranho que elas também apareçam em trabalhos. Laura fala, ao comentar sobre um projeto realizado por Christina Machado, o Ocupe Chris (segunda edição) - onde seis artistas mulheres se juntaram à Christina para vivenciar coletivamente seus processos de criação, tendo a argila como matéria-prima -, de como essas vivências partilhadas por muitas mulheres na nossa sociedade acabam surgindo em seus processos criativos.

Nas conversas éramos 6 mulheres juntas. Eu ficava observando enquanto fazíamos as coisas e tinha muito em comum por sermos mulheres. Muitas tinham filhos e trazíamos as relações com os pais das crianças, da relação da gente como mulher, mãe e artista, que estavam ali se virando para ter aquele momento só para nós e para fazer o que queríamos. (Laura, 2020)

E assim surgiram obras que podiam fazer alusão a diversas temáticas, como relacionados a questões políticas e do meio ambiente, mas surgiram muitos trabalhos que

acabavam tangenciando temas como o das relações tóxicas e violentas, do aborto, do pecado, da sexualidade, que traziam partes do corpo feminino, por exemplo.

Já Cecília fala de um caso emblemático no seu percurso, no que toca o debate de questões relacionadas mais explicitamente à militância. Uma de suas obras que mais teve repercussão foi a “Tanta Banana”. A imagem de uma banana com a cabeça, que tem o formato da cabeça de um pênis, cortada, foi espalhada pelas ruas de Olinda e Recife e teve sua origem a partir de um caso de feminicídio que havia acontecido pouco tempo antes.

Imagem 63: Quanta Banana, Cecília, 2017.



Fonte: Acervo da artista.

Eu estava no começo da minha consciência como mulher artista, entendendo o quanto a minha ação feminista contra os valores patriarcais era necessária, valores esses que nunca consegui aceitar. A banana surgiu nesse cenário: a princípio, um protesto contra o feminicídio. É isso e muito mais, acentua minha vontade de destruir esses valores opressores impostos por homens de educação eurocentrada-cristã-medieval.(Cecília, 2021)

Ela conta que a repercussão foi grande e que, como toda obra, não era possível controlar as diversas interpretações que surgiram do trabalho. Chegou a ser chamada de “decretora da morte ao pênis” ou “aquela que odeia os homens”.

Obviamente isso não é verdade, ao contrário, me considero uma pessoa muito paciente para a didática e sempre fui mais cercada por homens do que por mulheres. Isso também me trouxe o termo "hipócrita". A arte da banana é radical e eu escolhi deixar livre qualquer tipo de entendimento. Continuo na minha luta querendo cortar a cabeça do capitalismo, do patriarcado, dos agressores, dos abusadores, dos homens que não amam as mulheres. Em alguns dói na vista, em outros causa revolta. (Cecília, 2021)

E assim ela fala de como acabou sendo colocada como uma referência em diversos discursos com os quais ela nem compactuava. Ou seja, a partir das diversas leituras desta obra, muitas pessoas já fizeram uma “leitura” da própria artista.

Foi pesado! No começo fui ovacionada pelas mulheres e comunidade LGBTQI. Tem muita gente que odeia mesmo os homens. Eu não tinha ideia da dimensão. Percebi que o negócio estava complicado, que uma hora essas interpretações iam me expor a controvérsias quando encontrava pessoas que apenas me conheciam através das redes e das artes me colocando como voz principal de movimentos. Nunca fui essa pessoa e também nunca consegui permanecer muito tempo em lugares com regras e leis. Ficou cada dia mais difícil de errar. Ser colocado como referência de algo é não poder errar e isso me amedrontou. (Cecília, 2021)

Depois dessa situação, Cecília diz estar repensando e entendendo de que forma pode trazer essa militância para seus trabalhos, sem ter que carregar esse peso de se enquadrar num discurso e conseqüentemente ser colocada num lugar específico e receber inclusive cobranças neste sentido.

Virou uma marca minha. E na verdade eu peguei até um certo abuso da questão da militância porque isso aqui rolou um sensacionalismo que não é o que eu quero, não é o que eu gosto, sabe, fiz até umas camisetas, rolou um negócio massa tanto entre as manas, quanto entre a comunidade tgbtq+. Tenho conquistado e eu tenho respeito dessa galera pela identificação, mas saiu do controle. Porra, é cobrança mesmo... Chegou uma época que a galera me via assim nos cantos e “precisa de uma banana pra isso, ou tu precisa colocar aquela banana lá não sei onde”. E eu pensei: quer saber? Não é assim não, eu faço quando eu quero. Eu sei que precisa e sempre vai precisar, mas tem muita gente trabalhando também e eu não pego esse peso mais não, não pego mesmo. (Cecília, 2021)

Algumas das artistas com que dialoguei já não demonstraram se incomodar em se referir as suas obras como feministas, vendo isso não como uma perda de potência e de desdobramento, e cientes de que inúmeras outras questões e temas podem entrar em pauta, mas sim como uma forma de combate ainda necessária neste momento que vivemos, como pontuou Irma:

Eu acho que todas elas de alguma forma falam do feminino, quando crio, vejo muito e considero minha produção feminista. [...] A arte ela é política, então para mim meu trabalho não é só feminista, é político acima de tudo, porque não tem outra forma de criar arte do meu ponto de vista. (Irma, 2020)

No decorrer da sua busca por uma poética, Joana fala como foi questionada por um artista que sugeriu que ela focasse em um material específico para aprofundar, ou ao menos num tema. Como ela sempre quis trabalhar com materiais diversos, começou então a pensar sobre os temas que vinha trabalhando.

E aí eu fui percebendo que nos meus trabalhos da faculdade sempre surgiu a questão dos seios femininos, que eu achava que era um elemento tão importante e tão cheio de significados e ao mesmo tempo tão tolhido. [...] depois foram se desdobrando, e aí eu percebi que já estava trabalhando questões do corpo, questões das mulheres e a questão da identidade. Porque eu sempre gostei muito de perceber a singularidade de cada corpo. Por causa da minha vivência também. Eu sou uma pessoa que talvez não esteja nos padrões de feminilidade, mas ao mesmo tempo eu me encaixo também e eu acho que de alguma forma houveram questões na minha vivência que me trouxeram pra essas indagações no meu trabalho, então eu comecei a focar nisso, a me direcionar e a me aprofundar nisso, à sexualidade, ao corpo, às questões das mulheres, seja ter pelo ou não ter pelo, seja sangue, que o sangue é tão vetado, escondido, mascarado, seja o corpo da mulher, que já tem assunto bastante pra gente discutir. (Joana, 2019)

E a partir dessa percepção de que de fato esses temas surgiam em suas criações, não por demandas externas, mas porque vinham a partir de experiências que ela vivia ou ouvia de outras mulheres a sua volta, de que são temas que precisam ser debatidos, e de que a arte pode ser uma forma de falar sobre isso, Joana passou a não se sentir incomodada em ser conhecida como a artista que trabalha com temas relacionados ao feminino, ao corpo e foi, inclusive, passando a aceitar encomendas dentro desta temática.

E aí vão surgindo trabalhos diversos, e tipo, trabalho com pelos, trabalho com vaginas, trabalho com mulheres, que aí eu acho massa ver quais são as vertentes que as pessoas lembram de mim e acabam me chamando pra aquilo. (Joana, 2019)

A teórica chilena Nelly Richard fala de como podemos trazer esses conteúdos como estratégias para discutir e subverter esses valores trazidos pelo androcentrismo e pela heterossexualidade compulsória, e também como uma possibilidade de explorarmos novas formas de estar no mundo:

[...] ni lo femenino ni lo feminista son concebidos como contenidos predeterminados, sino como estrategias de enunciación y puntos de vista que usan la diferencia genérica-sexual para deconstruir valores y reconstruir significados en torno a las constelaciones fluctuantes de la identidad, la diferencia y la alteridad (2008, p.8).

Ou seja, pensar o “feminino” e o “feminismo” não como conteúdo definidos, redutores, mas sim como estratégias, como posicionamentos que acolhem e celebram as diferenças e as singularidades. Podemos ver que os estudos feministas e as obras tidas como tal são realmente fundamentais e sem elas não teríamos tantos avanços, mas temos que ter em mente que precisamos seguir vislumbrando abrir espaço para outras possibilidades, para a expansão, para a dissolução das narrativas históricas masculinas, binárias e universalistas. Para que possamos propor, como disse Navarro-Swain,

a construção de uma nova memória social, de um novo sujeito feminino, político, filosófico, artístico, que não é mais o “outro”, nem o “diferente” mas que esboça no espaço exterior, um espaço de movimento e criatividade. De fato, para as feministas, o corpo das mulheres não é mais uma prisão identitária mas uma superfície de transformações do pensamento e da apreensão do mundo, fora do esquema binário sexuado. Quando se recusa a “natureza” dos seres se lhes confere uma plasticidade “impossível” nas condições de imaginação patriarcais (NAVARRO-SWAIN, 2012).

Temos que buscar uma mudança de paradigma, não apenas lutar por um espaço neste mesmo modelo de olhar e viver a arte. A arte produzida por mulheres ser ocasionalmente acolhida em espaços marginais não vai substituir o paradigma dominante. É necessário mostrar que isso reflete algo maior que está em jogo e que vai além de falar sobre mulheres. As intervenções feministas devem reconhecer as relações de poder de gênero, tornando visíveis os mecanismos de poder masculino, a construção social da diferença sexual e o papel das representações culturais nessa construção, até mesmo o confronto com as noções de arte e artista e com as metodologias já aceitas, como expos Pollock (1987).

Temos que ter em mente que não é a toa que essas produções são colocadas neste lugar. As imagens constroem nosso imaginário fortemente. Pollock aponta como é um grave erro para qualquer estudo partir de percepções separadas de cada campo, como quando separamos totalmente, por exemplo, instituições e convenções políticas de instituições e convenções artística, quando ela aponta que é fundamental lembrarmos que a política e a arte, bem como a ciência, a religião, a vida familiar e outras categorias, pertencem a um todo de relações que se afetam e interagem. (1987, p.6) A autora também pontua que precisamos destruir essa ideia burguesa do artista como um homem, que representa o universal, e que não tem classe social.

Se fôssemos tomar a arte como nosso ponto de partida, isso seria uma concepção caótica, um pesado termo genérico para uma gama diversificada de práticas e complexos fatores sociais, econômicos e ideológicos. Assim, podemos dividi-lo em produção, crítica, patrocínio, influências estilísticas, fontes iconográficas, exposições, comércio, treinamento, publicação, sistemas de sinalização, públicos, etc. Existem muitos livros de história da arte que deixam o assunto dessa forma fragmentada e colocam juntos como um todo apenas compilando capítulos que tratam desses componentes separadamente. Mas isso é para deixar a questão no nível analítico das finas abstrações - ou seja, elementos abstraídos de suas interações concretas. Portanto, refazemos os passos tentando ver a arte como uma prática social, como uma totalidade de muitas relações e determinações. (POLLOCK, 1987, p.7 – tradução minha)

79

Flávia conta como acha uma pena ainda termos que fazer exposições e colocar que são exposições de mulheres, ou feministas, ou exposição de mulheres de determinado século, e vislumbra outras possibilidades, mas também entende que por enquanto essas denominações ainda são necessárias.

Politicamente me reconheço com essa categoria do ser mulher e dessas artistas mulheres e com essa construção do discurso de gênero, porque também acho que ele fortifica ou alcança essa relação jurídica com esse ser mulher, já que estamos totalmente desprotegidas enquanto categoria. Mas ainda acho que se pudesse imaginar outro futuro possível, não acredito nessa denominação. Hoje temos a possibilidade de não precisar ser mulher, mas poder ser não binária, monstra, não humana, pós-humana, transgênero, pode ser tudo. Mas acredito que essas categorias fixas da palavra ou da linguagem ainda servem como denominação,

⁷⁹ If we were to take art as our starting point, it would be a chaotic conception, an unwieldy blanket term for a diversified range of complex social, economic and ideological practices and factors. Thus we might break it down to production, criticism, patronage, stylistic influences, iconographic sources, exhibitions, trade, training, publishing, sign systems, publics, etc. There are many art history books which leave the issue in that fragmented way and put it together as a whole only by compiling chapters which deal with these components separately. But this is to leave the issue at the analytical level of the thin abstractions - i.e. elements abstracted from their concrete interactions. So we retrace the steps attempting to see art as a social practice, as a totality of many relations and determinations, i.e. pressures and limits. (p.7)

politicamente falando. (Flávia, 2020)

Ou seja, mesmo procurando fugir desse enquadramento, entende sua importância, e acredita que ainda é necessário utilizarmos determinados papéis identitários para conseguir lutar por direitos e espaços nesse embate diário contra o sistema patriarcal e do capital, através de políticas públicas e afins. Gutierrez reconhece a importância desta luta e dessas políticas, mas acredita que temos que ir além:

Como punto de partida, cabe aclarar que no negamos que se hayan realizado acciones, reconocimientos y difusiones específicas e importantes a través de este tipo de trabajos que, como es sabido, fue y es una parte fundamental del reconocimiento y del desmantelamiento de la historia del arte androcéntrica. Sin embargo, el devenir histórico parece anclar el arte feminista, y gran parte de la crítica político-sexual que estos cuerpos y prácticas artísticas inauguraron y contienen, en cierta cristalización del «arte hecho por mujeres» que no da cuenta ni de sus postulados. Entre las intervenciones iniciales ni de sus luchas y litigios contra la propia lógica de la institución arte. Por el contrario, parece conformarse con un pedacito de galería, allí, al final de la sala (GUTIERREZ, 2015).

Por questões como essas é fundamental também olharmos para as produções dessas artistas mulheres feministas e vermos que existem diversas outras temáticas levantadas por elas, assim como ver esses posicionamentos feministas nas suas vivências e nos seus modos de existir. Na segunda seção eu trouxe um questionamento feito por Djamila que é importante de ser lembrado neste momento: é dado a uma mulher a mesma legitimidade e espaço para falar sobre outros temas que não seja a sua própria vivência? Ou às mulheres só cabe falar sobre o “universo feminino”? (2017, p.77). Eu acredito que o fato das mulheres, artistas ou não, falarem sobre temas diversos, como política, representatividade, sobre a mente humana, sobre a própria matéria da arte, é um ato feminista e é um ato ainda desviante, visto que é esperado que diante de temáticas outras, as mulheres não emitam sua opinião, não saibam falar sobre, ou que, se falem, não sejam levadas a sério.

Por isto, neste momento trago alguns trabalhos com temáticas outras dessas artistas que, como pudemos ver até agora, caminham na luta contra o sistema patriarcal em diversos âmbitos, seja na sua vida, seja através de suas obras, seja pelo fato de seguir sendo artista e ocupando lugares na arte ainda majoritariamente ocupados por homens.

3.4.2. Temáticas outras

Neste momento me proponho a olhar para diversos trabalhos dessas artistas que dialogam com temas diversos, com o intuito de mostrar a multiplicidade presente nas produções dessas mulheres, que, mesmo se definindo como artistas, e em muitos casos, definindo suas obras como feministas, não se reduzem a trabalhos que falem apenas de temas que de alguma forma dialoguem com políticas identitárias ou com temas relacionados a uma imagem reducionista do feminino e do feminismo.

Essas práticas de des-identificação se dão não só na representação que são feitas das mulheres, na medida em que elas criam e apresentam outros modos de ser que não os impostos, mas também na própria escolha dos temas.

As práticas de “des-identificação” reportam-se a estratégias que se destinam a impedir o espectador de se identificar com os mundos ficcionais ou ilusórios oferecidos pela arte, pela literatura ou pelo cinema, deste modo provocando uma ruptura na “dança da ideologia” de que somos reféns, em nome dos sistemas opressivos de classe, sexismo, heterossexismo compulsivo ou outros posicionamentos e classificações racistas (POLLOCK, 1988, p. 158 in MACEDO, 2011)

Mesmo que as obras surjam das suas experiências enquanto mulheres, não necessariamente vai levar a temáticas identitárias ou panfletárias. Isto pode surgir, e em algumas até surge, mas outras temáticas também vão ser levantadas. Um exemplo que pode ser trazido é a obra Autorretrato, feita por Lizandra. Apesar do título, não se trata de uma fotografia ou representação da sua imagem, diretamente. Além de elementos da sua memória familiar, assim como de objetos recolhidos, como ex-votos e roupas, Lizandra produziu bordados, objetos em barro, relicários, trazendo elementos do interior do estado de Pernambuco, sejam religiosos ou familiares.

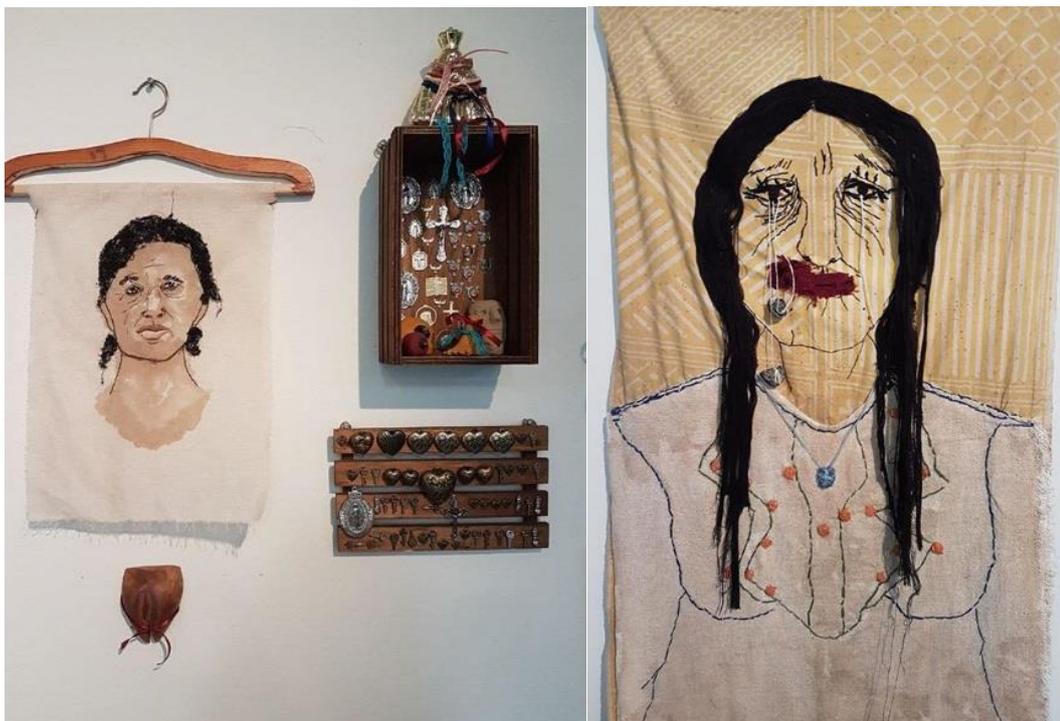
Imagem 64: Autorretrato, Instalação, Lizandra Santos, 2018.



Fonte: Acervo da artista.

Então, essa série é chamada “Autorretrato”, em que eu conto um pouco da minha história junto com a história da minha família. E aí, essa ideia, esse interesse pelas histórias da minha família surgiu com um problema de saúde que eu tive. Eu precisei saber se tinha alguém na minha família que sofria disso, que era um problema de tireóide, e aí eu descobri que era um problema que vinha das minhas duas avós, a materna e a paterna. Aí eu fiquei pensando assim “como é que essas histórias se entrelaçam com a minha?”. Não só a questão do DNA, da herança genética, mas quais as outras heranças que pesam mais na minha existência?” (Lizandra, 2019)

Imagem 65: Detalhes da Série Autorretrato



Fonte: Acervo da artista.

Imagem 66: Detalhes da Série Autorretrato



Fonte: Acervo da artista.

O apreço por esses trabalhos manuais e por esses elementos típicos do interior sempre estiveram presentes na família de Lizandra, tanto através das práticas da sua mãe e das suas avós, quanto através do seu pai.

Eu não sei dizer exatamente como isso começou, mas eu sempre tive estímulos, ainda que despreziosos, em casa. Minha avó e minha mãe sempre gostaram de bordar, fazer crochê, minha avó materna tinha vários lençóis e esses paninhos de utilidade da casa, cheios de bordados que ela fazia. Minha mãe herdou isso dela, sempre mexia com essas coisas em casa, até pouco tempo atrás ela tinha algumas peças do enxoval de casamento dela, que ela mesma fez e bordou, e essas peças eram meio que retiradas de uma mala que a gente tinha, de tempos em tempos quando ia arrumar o quarto, sabe aquela faxina geral? Aí ela contava umas histórias que eu gostava, e ficava me ensinando os pontos. E tem meu pai. Meu pai é muito fã de cultura popular, cavalo marinho, pastoril, literatura de cordel. Ele é encantado por literatura de cordel, tenho pra mim que ele tem uns versos de cordel pra qualquer assunto que a gente for conversar com ele. Ele gosta muito de música também, eu tinha um tio que era poeta popular, fazia repente. Eu cresci ouvindo e vendo essas histórias e acho que isso foi me movendo, até que eu comecei a querer produzir também. (Lizandra)

Imagem 67: Detalhes da Série Autorretrato



Fonte: Acervo da artista.

Claro que podemos sempre olhar para esse trabalho de Lizandra por uma ótica feminista. Todas as artes manuais que ela aprendeu com as avós e a mãe, as presenças de elementos domésticos na instalação, o seu olhar sobre todas essas coisas. Inclusive essa obra foi parte de uma exposição chamada Tramações II: Cultura Visual, Gênero e Sexualidades, em 2018. Mas um trabalho como este, tão poético, pode trazer tantas outras reflexões e discussões. Podemos pensar também no que esses elementos trazem de representatividade para esse modo de vida. Todos os elementos característicos do interior, que falam de devoção, de fé, que trazem memórias de um modo de vida tão característico, cheio de miudezas, como Lizandra também pontuou numa de nossas conversas.

Eu sou muito atraída pela estética dita "pobre", sabe. Essa coisa do interior do Nordeste, cortina de pano amarelado, santos de gesso e barro, aqueles rádios vermelhos que tinham o som meio roco. Eu incluo também as histórias. Pra mim a estética engloba tudo, as imagens, as roupas, os acessórios, os objetos religiosos, a religião em si, que é algo muito forte, a literatura de boca. Sabe gente que confia na fala? Por muito tempo essa estética e essas histórias me moveram. Todos os meus trabalhos contam alguma história. Seja de tristeza, de angústia, de saudade. (Lizandra, 2019)

E na medida em que a gente encaixa um trabalho como esse numa categoria, perdemos tantas camadas de significação. Lizandra fala de outros ambientes e sutilezas que alimentam sua criatividade e instigam sua produção.

Eu gosto muito das imagens de cenários gastos. Sabe cores sujas, que vem de sujo mesmo, de cor desbotada, de lugares abandonados, essas coisas? Isso me dá sempre a ideia de coisas escondidas na memória, perdidas no tempo, e esse tipo de coisa me atrai, me alimenta criativamente (Lizandra, 2019)

Podemos perceber esses elementos em outros trabalhos de Lizandra, como a série Retratos de Gente, na qual ela fez retratos moldados no barro de pessoas que ela observava nas cidades do interior.

Inicialmente eram retratos de pessoas que eu fazia, de pessoas que eu encontrava na feira de Caruaru. Eu sou apaixonada por feira e como Caruaru é uma cidade pequena e muito parecida com Surubim, que é a minha cidade, quando eu estudava lá eu costumava andar muito na feira e tinha uma galera muito incrível assim, com relação a fisionomia mesmo. E aí eu comecei a fazer uns esboços de desenho. Eu estava experimentando ainda a argila. Aí eu pensei: eu estou

em Caruaru e aqui o barro é muito comum, muito famoso pelos bonecos de barro. E eu pensei em unir essas duas coisas e foi quando eu comecei esse experimento. Foi assim que começou meu contato com a argila. E comecei a experimentar modelagens e a fazer retratos em argila de pessoas e surgiu essa nova série Retratos de Gente. (Lizandra, 2019)

Imagem 68: Fotografia de parte da série “Retratos de gente”.



Fonte: Acervo da artista.

Imagem 69: Fotografia de detalhe da série “Retratos de gente”.



Fonte: Acervo da artista.

Imagem 70: Fotografias de detalhe da série “Retratos de gente”.



Fonte: Acervo da artista.

Nestas imagens feitas por Lizandra, vemos rostos diversos, com suas singularidades, totalmente diferentes entre si e diferente das imagens padronizadas que costumamos ver na mídia. Dentes tortos, cabelos brancos, uma orelha maior que a outra, nariz grande, pequeno, olheiras, expressões faciais diversas. Uma verdadeira ode a multiplicidade da vida. Numa época em que as pessoas estão cada vez mais dependentes dos filtros do Instagram, em que procedimentos estéticos como a assustadora “harmonização facial⁸⁰”, tem crescido absurdamente, falarmos sobre a beleza que existe na singularidade de cada um e celebrarmos a diferença é tão importante e é também um ato político de rompimento com a imposição de padrões.

Por mais que não seja uma obra, pensando no conteúdo, que possa ser claramente chamada de feminista, podemos ter em mente que traz um posicionamento crítico diante da sociedade em que vivemos, do machismo que impõe formas e modos de ser não só a mulheres, mas também a homens, da imposição de um modo padronizado de beleza, que tenta criar uma unificação nociva, que procura marginalizar singularidades, de uma sociedade de supremacia branca, que apresenta pouquíssima representatividade das pessoas negras, onde o popular é

⁸⁰ A harmonização facial é um conjunto de procedimentos estéticos feitos com o intuito de dar proporções equilibradas ao rosto, sem cortes. Segundo o cirurgião plástico Marco Cassol, “a harmonização facial trabalha com a divina beleza, com as proporcionalidades da face, ou seja, quando a gente aumenta a projeção de determinado lugar, como por exemplo a maçã do rosto na região malar ou no queixo, a gente proporcionalmente diminui em outros lugares”. Além de termos como “divina beleza”, que coloca padrões “divinos” de harmonia e beleza, outros médicos, como a Dra. Luciana Pepino falam de “alinhamento e correção de ângulos da face”, como se existisse um padrão que todos os rostos deveriam ter, e como se aqueles que não seguissem estivessem precisando de “correção”. Informações retiradas de: <https://www.lucianapepino.com.br/procedimentos-esteticos/harmonizacao-facial/>. Acesso em 26/03/2021.

desvalorizado. Então em algum nível podemos encontrar esse posicionamento crítico e inventivo diante das imposições sociais do status quo.

Num outro viés podemos pensar alguns trabalhos realizados por Bete Gouveia. Vemos que ela, desde o início do seu percurso apresenta uma verdadeira fascinação pela pintura, pela matéria em si, pelas técnicas. Na sua tese de doutorado, defendida em Lisboa, em 2020, onde estudou a presença da “penumbra” na obra de alguns artistas e em seus próprios trabalhos, ela discorre um pouco sobre o que a instiga e sobre o seu processo criativo, mas não sem antes apontar a ‘autonomia da pintura’ nesse meio.

Sem duvidar da integridade do artista como agente revelador de sua obra, entendemos que seus depoimentos devem ser acatados com reservas, uma vez que, na gênese da criação, não raro o processo escapa ao controle do artista e a pintura ganha autonomia, como se nos apontasse o seu próprio caminho. [...] Por isso é temerário qualquer juízo de valor estabelecido a partir de seus relatos, pois mesmo acometidos do desejo sincero de se revelarem, esbarram na própria incapacidade de interpretação desse momento “à deriva” (Bete Gouveia, citação retirada da sua tese de doutoramento, 2020, p.129).

Na série Claroescuro ela diz ter se sentido movida a estudar a penumbra não só por identificar este elemento em alguns de seus trabalhos, mas também por ter percebido essa presença da penumbra como uma forma de retratar algo que sentia quando teve de se mudar pra Recife. No entanto, em diversas falas de Bete, não é difícil vermos, seja declaradamente, seja nas entrelinhas, que a pintura em si sempre foi o seu maior “tema”.

Imagem 71 - Pintura da série Claroescuro, Bete Gouveia, 2008.



Fonte: Facebook.

Imagem 72 - Pintura da série Claroescuro com luz artificial no ambiente da primeira, e com blackout na segunda imagem.



21 Bete Gouveia. Claroescuro, 2008



22 Pintura anterior (fig. 21) sob blackout

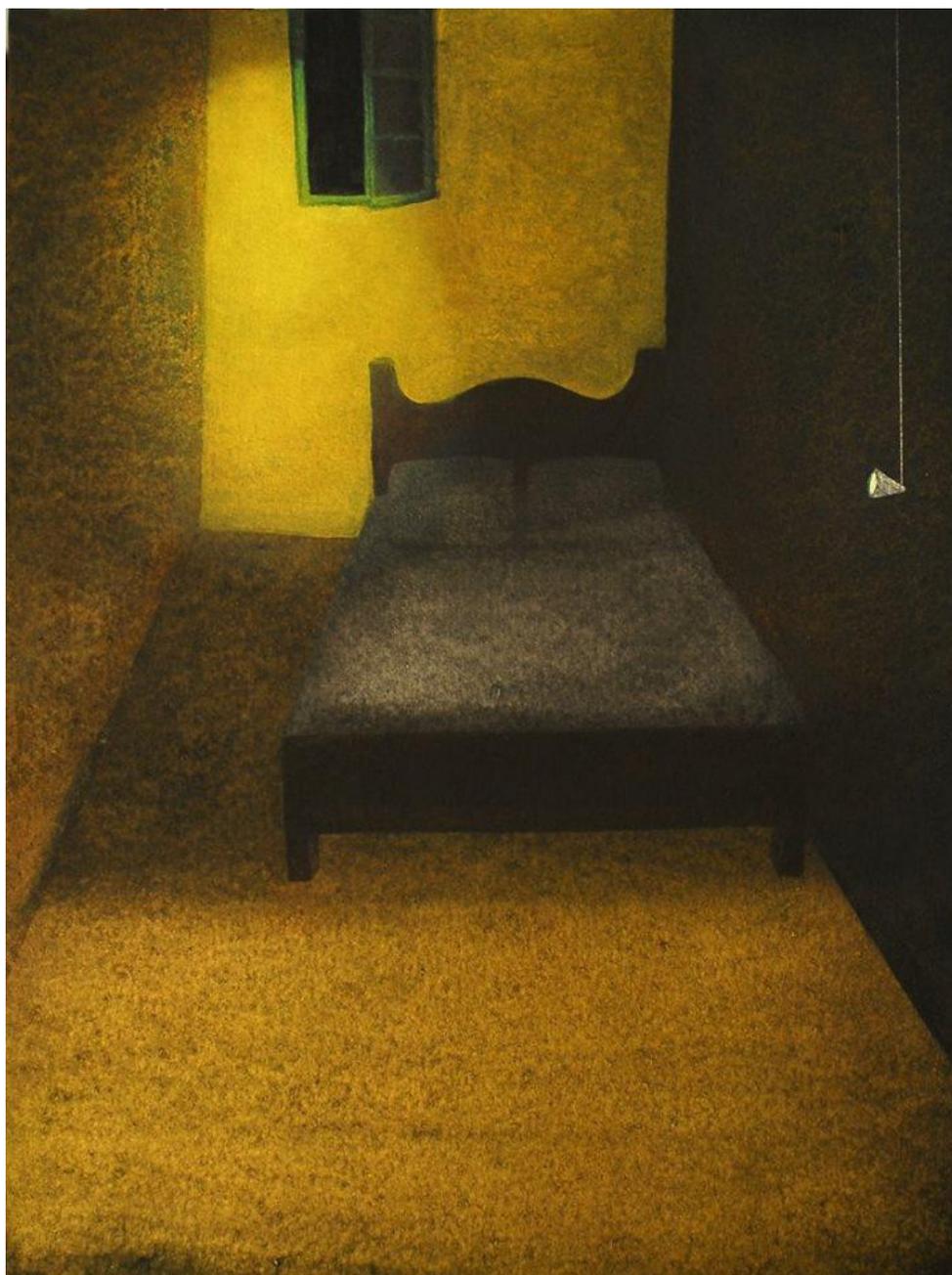
137

Fonte: Tese da artista.

Eu tenho vários momentos, inclusive, às vezes eu olho para trás e acho que eu não tenho muita coerência estilística, já fiz abstrações grandes, já fiz trabalhos bem limpos, sem nada, sem matéria, sem nada, já fiz trabalhos de paisagens também, de tudo, quer dizer, pra mim, o tema do que eu faço não me importa. O que me levou a estudar penumbra é que meu trabalho sempre foi muito escuro, a luz sempre muito rebaixada e até na minha tese eu aludi à penumbra a questão do aconchego que eu tinha nos meus primeiros anos de vida, é como se fosse um útero e quando eu saio desse mundo, quando eu vim pra Recife, Recife, pra mim, tem um simbolismo muito negativo porque eu fui jogada aqui, então, essa cidade tem um lado de amá-la, mas tem um lado de odiá-la. Sinceramente, pra mim, é uma cidade inóspita, sempre foi. Recife é uma

cidade linda, é uma cidade que poderia ser bela, é bela, mas poderia ser bem tratada, o que não é, né, mas não é isso que eu to falando, eu to falando do simbolismo do Recife pra mim.
(Bete Gouveia, 2019)

Imagem 73 – Pintura da série Claroescuro, Bete Gouveia, 2008.



Fonte: Facebook.

E também podemos pensar no quanto esses trabalhos podem levantar debates acerca de temas mais filosóficos, como a solidão, a vida fragmentada das grandes cidades, os isolamentos

sociais, enfim, temas que vão além de uma experiência apenas “feminina”. Por outro lado, vemos Bete, enquanto artista mulher, trabalhando ainda com pintura, pensando a matéria em si, utilizando telas de grandes formatos e temas como estes. Ou seja, uma linguagem e um modo de trabalho dentro daquilo que ficou conhecido por “grande arte”, sendo feitos por uma mulher.

Num outro momento podemos pensar algumas das obras feitas por Irma Brown, em que ela traz críticas ao momento político que temos vivido no Brasil, de 2016 até então. Neste primeiro, chamado “Serigrafia Greve Geral”, que nasceu durante as manifestações de 2016, que foi o ano em que aconteceu o impeachment da presidenta Dilma Rousseff⁸¹, ela, mais do que propor realmente uma paralisação real dxs artistas, nos convida a uma reflexão acerca do lugar que a arte ocupa na nossa sociedade, bem como de que forma ela “pode e deve interferir nas questões políticas e sociais”.

Imagem 74 - Serigrafia Greve Geral, Irma Brown, 2016



Fonte: Acervo da artista.

⁸¹ O golpe contra Dilma Rousseff. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/31/opinion/1472650538_750062.html . Acesso em 26/03/2021.

Qual o nosso papel enquanto artista? A serigrafia é uma crítica a esse lugar da arte como sendo algo “supérfluo”. E também à nossa incapacidade de nos organizar enquanto “classe artística”. Como seria uma greve de artistas??! É uma utopia? Muito já se produziu...como ficaríamos se a partir de agora nenhum artista criasse mais nada??! E mesmo que não consiga produzir, será uma artista? Na minha concepção, a arte para o/a artista é como respirar, é uma forma de vida, que vai além do trabalho monetário. O/A artista pode deixar de vender ou expor o seu trabalho. Pode ter o seu trabalho desvalorizado, ser impedido de viver da sua arte. Mas pior do que ser artista e não ter seu trabalho reconhecido é não poder ser artista quando se é. (Irma, 2021)

Irma propõe, enquanto artista e mulher, além de uma paralização, uma reflexão crítica e totalmente política acerca da importância e do papel da arte, principalmente num contexto como o que vivemos atualmente no Brasil, com o golpe, com o fortalecimento da bancada evangélica⁸², que tem reforçado posicionamentos moralistas e de censura, e com o desmanche das áreas da cultura e da educação, entre outras, como pontuado anteriormente, pelo governo de Jair Bolsonaro.

E seguindo nesta mesma linha de um posicionamento crítico e irônico acerca dos paradigmas que tem sido mantidos em nossa sociedade, ela trouxe um outro trabalho, o “Chora Brasil”, em alusão ao ano de 2018, que foi o ano em que o ex-presidente da república, Lula, foi preso através de um processo jurídico duvidoso⁸³, e em que Jair Bolsonaro foi eleito, através de uma campanha baseada em fake news⁸⁴, como Irma pontuou.

Foi um ano de choro. Lula foi preso. Bolsonaro foi eleito. Foi um ano de forças exauridas...É preciso chorar! Reconhecer que perdemos...É preciso entender nossa fraqueza, de ver o buraco em que estamos... buscar outras formas de nos fortalecer. Pois há uma ferida grande e aberta que precisamos chorar. A arte do Chora Brasil foi "usurpada" do colírio Moura Brasil (não sei de quem é o design original). (Irma, 2021)

⁸²Bancada evangélica triplicou. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/ conteudo/colunas/reporter_brasilia/2019/09/703324-bancada-evangelica-triplicou.html . Acesso em 26/03/2021.

⁸³6 fatos que mostram as ilegalidades da condenação de Lula. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/01/25/6-fatos-que-mostram-as-ilegalidades-da-condenacao-de-lula> . Acesso em 26/03/2021.

⁸⁴Cinco ‘fake news’ que beneficiaram a candidatura de Bolsonaro. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/actualidad/1539847547_146583.html . Acesso em 26/03/2021.

Imagem 75 - Chora Brasil, Serigrafia, Irma Brown, 2018.



Fonte: Acervo da artista.

Além desse posicionamento crítico acerca da arte e do contexto político do país, Irma “usurpa” a arte da marca do colírio Moura Brasil, cometendo assim um ato de infração.

Bella também comete algumas infrações, além de dançar em lugares que são proibidos e filmar, como ao colar lambes nas ruas da cidade do Porto. O lambe-lambe é uma manifestação artística, feitas nas ruas, e que geralmente tem conteúdos que procuram instigar a reflexão ou criticar aspectos culturais e sociais. No Brasil não é considerado crime, pois consiste numa maneira pacífica de expressão, mas a depender do local onde for colocado, pode se transformar numa infração, e, além disso, muitas vezes não é bem quisto pela população em geral, que pode considerar um ato de vandalismo.

Imagem 76 - Registro de Bella colando um lambe-lambe 'o outro é você', Portugal, 2020.



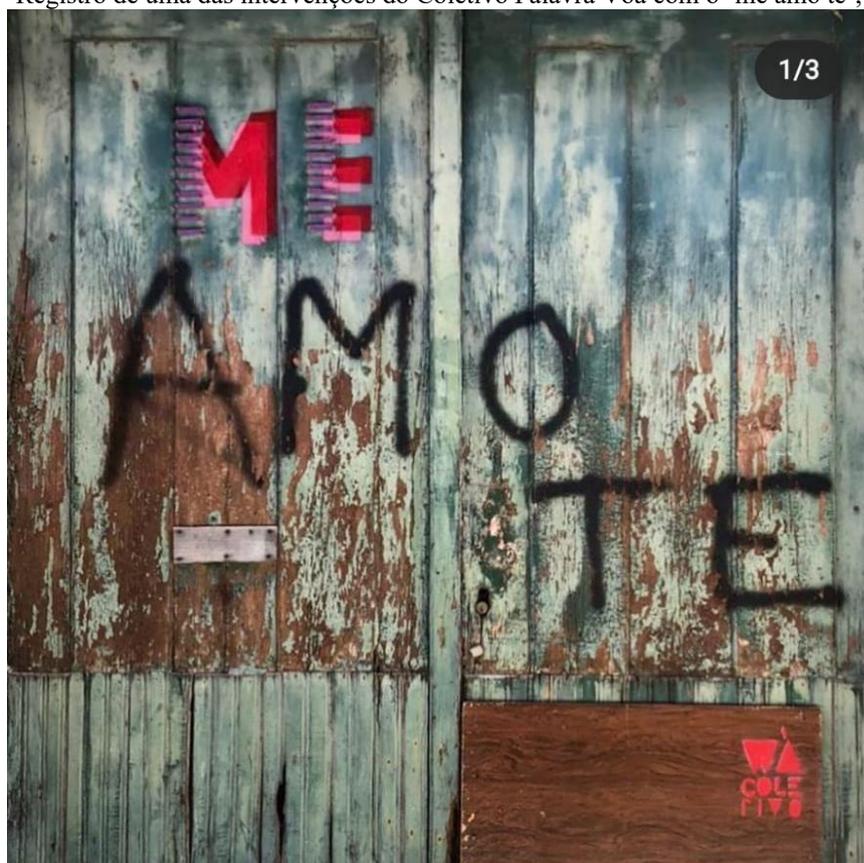
Fonte: Instagram.

Já o “me amo te” e “o outro é você”, são frases de entendimentos que a vida me deu de presente. E dessa forma, fui fazendo e criando elementos que me pudessem ajudar a divulgar esses pensamentos. Daí que surgiu a frase completa, a imagem, novamente, palavra e fotografia, e decidi criar lambes. Dessa forma, fui colocando e colando em vários lugares que fui passando pelo mundo. Um compartilhamento. Sempre pensando em somar. E assim foram surgindo as intervenções urbanas com os lambes e essas duas frases que tem me acompanhando dentro da minha criação e vivência. (Bella, 2020)

Além de ser uma mulher ocupando esse lugar nas ruas, essas frases me trazem reflexões acerca de temas tão amplos e fundamentais, como a questão da alteridade. Na sociedade capitalista de base neoliberal que vivemos, cada vez mais o individualismo está sendo incentivado, valorizado. E muitas vezes, ao valorizarmos aquilo que entendemos como nossa

“identidade”, acabamos criando preconceitos com tudo aquilo que parece diferente de nós mesmos, e isolando, marginalizando aquilo que não corresponde às nossas expectativas. A palavra alteridade, do latim ‘alteritas’ significa ‘ser o outro’, o que mostra que o sentido de alteridade está relacionado a empatia, a entendermos que cada um tem suas singularidades, e acolhermos, aceitarmos isso, afinal, também somos “o outro” para alguém, e assim “formamos um todo, com os outros, com a natureza, com o universo”.

Imagem 77 - Registro de uma das intervenções do Coletivo Palavra Voa com o ‘me amo te’, Lisboa, 2020.



Fonte: Instagram.

. Imagem 78 - Registro de duas intervenções do Coletivo Wá, Lisboa, 2020.



Fonte: Instagram

De forma semelhante, na performance “A palavra que move⁸⁵”, do coletivo Palavra Voa⁸⁶, do qual Bella faz parte, e que foi feita junto com Darlan de Lima no violão e Cléo do Vale na captação das imagens, o tema da diferença e dos binarismos que fundam muitas das nossas concepções acerca do mundo, é trazido. Durante cerca de dez minutos, Darlan improvisou no violão e Bella foi falando o poema, com sua voz e com seu corpo, entre as pessoas que estavam presentes, numa espécie de galpão, como parte da programação do festival Noc Noc⁸⁷.

⁸⁵ Vídeo completo da performance disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=afsK_HqPkCE. Acesso em 28/03/2021.

⁸⁶ O Palavra Voa é um coletivo multicultural, inclusivo e independente, que também se assume como antifascista. Segundo Manuela Bezerra, umas das integrantes, o intuito é tentar “prestar atenção no que nos une e não na diferença do que nos separa”, porque “o que nos une é sempre maior”. Disponível em: <https://maisguimaraes.pt/este-coletivo-quer-que-a-palavra-voe-livre-e-informal/>. Acesso em 27/03/2021.

⁸⁷ O Noc Noc é uma mostra artística informal que teve sua primeira edição em 2011 e acontece todos os anos em Guimarães. Segundo o site da Associação Cultural Ó Casa, que organiza a mostra, “O Guimarães noc noc não é um concurso. Não existe um júri. Não há seleção de trabalhos. A participação é gratuita e aberta a artistas nacionais e estrangeiros. Reúne todos os artistas / projetos / espaços inscritos num espaço multidisciplinar no centro da cidade de Guimarães”. Disponível em: <https://www.guimaraesnocnoc.com/o-que-e-o-guimaraes-noc-noc/>. Acesso em 05/04/2021.

Imagem 79 - Frame do vídeo que registrou a performance do coletivo @palavravoia na décima edição do Festival Noc Noc em Guimarães. 4 de outubro de 2020.



Fonte: Youtube.

Assim também foi com “a palavra que move”. Fiz este poema, poesia, e decidi colocá-lo na minha voz, no meu corpo, junto com um amigo que toca violão. Trouxemos também a música para junto desta composição de vertentes. Nunca tem ensaio, sempre as apresentações são diferentes umas das outras. E é dessa maneira que a linha se atenua entre a arte e a vida, cada vez mais, até não haver mais separação. (Bella, 2021)

O texto inicial feito para este momento foi o seguinte:

*“Ausência, presença
Lembrança, esquecimento
Movimento, pausa
Fora, dentro
Barulho, silêncio
Preto, branco
Sim, não
Noite, dia
Luz, escuridão
Início, fim
Criança, adulto
Eu, você
é tudo a mesma coisa
Quem vê a diferença,
também vê a semelhança?
As palavras e seus sentidos
mudam -de acordo com a dança-.”*

No entanto, como o intuito é que cada apresentação seja singular e que abra margens para o inesperado, Bella tanto improvisa o restante do tempo, como abre espaço para a participação das pessoas que estão presentes. Ela inicia falando e se movimentando de acordo com o texto.

*“Distância, aproximação
Vestir, desnudar-se
Sapato, pé descalço
Sucesso, fracasso
Frio, calor
Ódio, amor
Eu, você”*

E depois fala e dá a entender com o seu corpo que espera que as pessoas respondam o “oposto”. Algumas das respostas parecem mais óbvias e vêm em coro, e em outras percebe-se que as pessoas ficam meio que sem saber o que responder e apenas um ou outro falam.

*“Perto (as pessoas respondem: longe)
Muro (ninguém responde)
Bonito (as pessoas respondem: feio)
Gordo (as pessoas respondem: magro)
Ansiedade (as pessoas respondem: calma)
Paz (uma pessoa responde: guerra)
Movimento (as pessoas respondem: parado)
Silêncio (ninguém responde)
Rico (as pessoas respondem: pobre)
Homem (as pessoas respondem: mulher)
Rápido (as pessoas respondem: lento)
Dança (alguém responde: movimento)
Cheio (em coro respondem vazio)
Loucura (uma pessoa responde: sanidade)
Cura (respondem: doença)
Maldade (respondem: bondade)
Idade (ninguém responde)
Tempo (ninguém responde)*

*Espaço (ninguém responde)
Fogo (alguém responde: água)*

Quem vê a diferença, também vê a semelhança? As palavras e os seus sentidos mudam de acordo com a dança.”

Começa a dançar e agora “canta” as palavras seguindo o ritmo que Darlan traz no violão.

*“Ausência, presença
Silêncio, som
Pausa, movimento*

*Loucura, sã
Eu e você
Dia e noite
Querer, esnoabar
Ar e terra
Seco, molhado
Frio e calor*

*Quem vê a diferença, vê a semelhança?
As palavras e os sentidos mudam com a dança.*

*Profundo, raso
Escuro, claro
Eu e você.*

Quem vê a diferença, também vê a semelhança?"

Neste momento o som da viola vai ficando mais rápido e “nervoso” e Bella dança. Depois sai do centro da cena, onde tem o linóleo no chão, e continua de fora:

*“Início, fim
Entrada, saída”.*

Por fim, ela apresenta o Coletivo Palavra Voa:

“Esse é o Coletivo Palavra Voa, formado por Darlan, que está no violão, Cléo do Vale, brasileira, nordestina, mulher, Daniela Cênica, que é portuguesa, Mariana Leon, que é argentina. Nosso coletivo brinca de beira, fronteira, não há barreira, é o mundo em nós, é a arte que vibra e que quebra tudo pra construir, reconstruir. A gente quer agradecer ao noc noc, 10 anos, festival lindo. Eu sou Isabella. Obrigada pelo vosso olhar, pelo vosso tempo, por você estar aqui.”

É interessante observar durante a performance, como em alguns momentos as pessoas se confundem ou se calam ao tentar pensar assim, de pronto, os “opostos” de determinadas palavras. Isso nos ajuda a ver como esses binarismos não são assim tão óbvios e como entre uma palavra e outra, pode existir uma infinidade de relações que podem ser modificadas. Além disso, ao “costurar” a performance com a seguinte questão: “quem vê a diferença, também vê a semelhança?”, Bella novamente nos leva a refletir sobre como estamos cada vez mais focados no que nos difere do que naquilo que nos une, que estamos vivendo um momento de ressurgimento de tribos, de fechamentos, ao invés de nos permitirmos o encontro com a diferença.

Flávia lançou recentemente na sua conta no Instagram a videoarte Bactéria | Golden Bactéria⁸⁸, na qual, vestida com um figurino que cobria dos seus pés até a sua cabeça, criado por Marc Andrade, em tons de dourado e outras cores brilhantes, repletos de babados, como podemos ver na imagem 80, ocupa ruas do centro do Recife. Em alguns momentos faz movimentos aleatórios, em outros só caminha, em outros fica parada ou simplesmente interage com elementos arquitetônicos das ruas.

Imagem 80 – Frame de Golden Bactéria, Flávia Pinheiro, 2021.



Fonte: Instagram.

Durante os quatro minutos de vídeo em que podemos ver a “Golden bactéria” em várias ruas do centro do Recife, entre calçadas, pontes, asfaltos, ouvimos Flávia falando o seguinte texto:

“Se houver um futuro...
 Se houvesse...
 Se pudesse existir tivesse
 poderia existir
 pode existir ser...
 Algo qualquer coisa..
 Justo, logo depois do próximo segundo
 e o segundo justo depois...
 e a semana e o inverno e o verão depois
 e se houver algo,
 qualquer coisa
 depois disso
 digamos uma década

⁸⁸ Projeto financiado pelo Funcultura.

e uma geração e muitos séculos e milênios depois
 NÓS FAREMOS PARTE DISSO
 La estaremos
 Eu não estou fabulando!
 Os cientistas confirmaram
 Os mesmos cientistas que ignoraram a nossa existência
 Até 1674!
 Os mesmos cientistas que inventaram os antibióticos
 E que cheios de energia e entusiasmo tentam nos combater!
 Queridos, vocês podem estar orgulhosos de vocês mesmos
 esta é a primeira obra de arte oficial de um microorganismo
 Para o benefício de todos
 Eu tinha que fazer isso: Sacrificar-me em nome da representação!
 Portanto, escute com muita atenção
 feche seus olhos e comece a imaginar
 Estamos engolindo, gostando, lambendo dos antibióticos
 Porque o que não nos mata, nos torna mais fortes
 Como uma pedra na vesícula biliar, por exemplo
 Como um cometa que viaja pelo espaço e se dirige para a extinção em massa do planejamento
 terrestre
 Fim dos dinossauros
 Mas nós não!
 Nós sobrevivemos!
 Por falar em cometas:
 Também estamos viajando pelo espaço
 Os cientistas de novo o confirmaram! Os cientistas confirmaram:
 Sim, posso vos ouvir, irmãs, irmãos, não-humanos de todos os tipos
 Todos aqueles a quem é negado o acesso à vida
 Para os quais é a vida não tem conforto?
 Ouço-os dizer que não temos espinhas dorsais,
 sem esqueletos
 sem privilégios
 sem dinheiro
 Até mesmo sem roupa,
 para carregar-nos através do mundo
 Mas será que não temos membranas e nada de que nos envergonhar?
 Não há bochechas para corar?
 Não temos olhos para chorar?
 E para vós, ouvintes com ouvidos
 E um rosto entre eles,
 aqueles vaidosos e articulados o suficiente para se intitularem 'humanos'.
 Quer gostem ou não
 Quer queiramos ou não
 Fique descansado porque viveremos mais do que você
 Estaremos lá nos próximos ziliões de anos
 Se não mais
 -A propósito, sabia que o seu corpo contém 10 vezes mais de nós
 bactérias, do que células humanas???-
 10 vezes
 Você sabia?
 Ah, conhecimento!
 Talvez foi muito conhecimento pra mil, talvez
 É um fardo muito grande para um único organismo celular
 Seja como for:
 Esta é uma mensagem do passado para o futuro, no presente

Um grito
 Um manifesto
 Um poema
 Apesar da reputação dos poetas
 Apesar dos Antibióticos
 Um poema escrito na pele e nas entranhas da terra há 3,5 mil bilhões de anos
 Uma vez e outra vez
 Por nós, microrganismos,
 ('kleijne diertgens' como Antony van leeuwenhoek costumava chamar-nos)
 A quem não é necessário explicar “ estamos juntxs”
 Para aqueles que “ estamos juntxs” não é uma campanha chique
 A quem “ estamos juntxs” nada mais significa do que o frenesi da inflamação
 Inflamação é o nosso apelo à atenção,
 A nossa reivindicação à fama.”

Imagem 81 – Frame de Golden Bactéria, Flávia Pinheiro, 2021.



Fonte: Instagram.

Flávia já possui alguns outros trabalhos intitulados Bactéria, em que performa, geralmente com roupas como esta, em que mal se vê a artista, e onde o corpo fica com outras formas, seja nas ruas do centro de cidade do Recife, em lixões, em ferros velhos, como podemos ver na imagem 82. A artista fala sobre esse projeto.

O projeto investiga o corpo humano colonizado por microorganismos e sua micróbiota. Somos apenas 10% humanos. Ser bactéria é uma prática estético política educacional que emerge da precariedade da vida e da insalubridade, da atmosfera contaminada, do envenenamento diário, do extermínio dos corpos inaptos, dos processos civilizatórios. A educação bactéria se constrói no tempo espaço suspenso do devir bactéria, no compartilhamento de uma ontologia microbiana que produz sentidos e incertezas através da experiência de contaminação que

produz a diferença. O projeto propõe formas de agrupamento e coletivas de colônias de bactérias (que criam vida), de contaminação como alternativa à assepsia dos processos de subjetivação forjados nas bolhas existenciais na contemporaneidade. Uma luta contra os antibióticos da qual participam superbactérias insurgentes: transbactérias, queer bactérias, nano bactérias, pós bactérias, e bactérias alienígenas. Institui um lugar de autogestão e criação: - “Faça você mesmo a sua bactéria! - “Seja bactéria você também!” ao utilizar dos imperativos de mercado maker e da cultura digital para hackear os corpos. - “Salvem as bactérias!” Repensa as coletividades e representatividades ao abordar as questões de gênero . Uma educação bactéria respira e produz um sopro ficcional de uma cosmogonia, não antropocêntrica para estender a vida sem a nossa presença. Uma desobediência poética nos espaços de ensino para a (des)construção desde uma (des)ordem do mundo microscópico das bactérias, vírus e fungos, não binário, nômade e anti especista.” (Flávia⁸⁹, 2018)

Imagem 82 - Registro da performance Bactéria, Flávia Pinheiro, 2018.



Fonte: Site da artista.

⁸⁹ Fala retirada do site da artista. Disponível em: <https://cargocollective.com/flaviapinheiro/Bacteria>. Acesso em mar/2021.

Diante desses exemplos de obras bem diversas entre si, podemos ver como essas artistas, que se consideram feministas, e que até produzem também trabalhos mais “panfletários” ou declaradamente feministas, também produzem obras outras, com temas diversos. São produzidas por mulheres, e trazem os seus olhares. São feitas a partir de suas vivências enquanto mulheres, obviamente, mas não necessariamente vão falar sobre isso. Podemos pensar que poderem falar sobre o tema que quiserem, a partir do seu lugar de fala, e procurarem trazer temas que contribuem para o rompimento e não para a manutenção desse sistema opressor que vivemos, também é uma forma de ser feminista, de colocar o feminismo como um norte nas suas escolhas.

E assim acabamos sempre caindo nessa dicotomia. Por um lado a necessidade de reconhecimento, a luta por espaço e por visibilidade entre as mulheres artistas, por outro, a redução ou mesmo a anulação de grande parte da crítica, tanto política quanto sexual, que esses corpos e práticas artísticas podem levantar, ao inserirmos tudo nessa categorização de “arte feita por mulher” ou “arte feminina, feminista”.

Porque esse tipo de enquadramento, além de ocasionar uma possível perda de potência e de diminuir a possibilidade de diálogos diversos dos trabalhos, nos traz o risco de “colapsar” as diferentes vidas das mulheres “numa única narrativa linear”, ou seja, de acabarmos aceitando a universalização das experiências e representações do que se entende por mulher, geralmente tomadas a partir de uma matriz branca e heteronormativa, minando existências múltiplas, e deixando de fazer intersecções com outras classes e raças, por exemplo, e com outros modos de vivenciar o ‘ser mulher’.

Por isso é fundamental observar e analisar as condições históricas dessas produções e evitar cair em generalizações, principalmente no que toca os possíveis obstáculos enfrentados pelas mulheres artistas. O que autoras como Pollock colocam é que a crítica de arte feminista poderia então ser vista como uma constante resistência a teorias ou formas de conhecimento que surjam como normativos, como reguladores, como estabilizadores de teorias, de representações e do próprio conhecimento.

Pudemos acompanhar na história diversas conquistas neste sentido, como críticas as próprias estruturas que sustentam o sistema da arte, os modos de circulação e de produção, a luta pela resignificação das linguagens tidas como de menor valor, a politização da transformação do privado em público e o uso do próprio corpo como “sujeito de uma comunicação, e não apenas objeto de uma informação”, parafraseando Foucault. No entanto, essas resistências e lutas têm que continuar, para que possamos chegar, como afirma Gutierrez, num lugar em que haja uma difícil assimilação no sentido de que o poder regulador encontre

dificuldade em denominar e consequentemente dominar subjetividades, corpos e desejos:

Si la mejor manera de serle fiel a una herencia es serle infiel, consideramos que es justamente aquí, en esta ambigüedad, en esta posibilidad de diálogo, donde la abyección del arte feminista (no reducible únicamente a los epítetos artístico, ni político, ni cultural, ni sociológico) puede funcionar como dinamizador de las lecturas ya cosificadas y de las posibilidades de narrativas sexopolíticas disidentes, creando una crítica política (o una micropolítica) de esos propios sistemas de representación. Quizá sea ese propio salto al abismo el que de apoco debemos ir dibujando, cartografiando, desviando para recuperar esa politicidad que toda intervención feminista contiene (GUTIERREZ, 2015).

Precisamos sim propor uma história da arte que seja feminista, mas é fundamental compreendermos que ela não pode ser um nicho dentro do que entendemos como “A História da Arte”. É necessário que primeiro possamos desconstruir as bases dessa disciplina, com sua pretensão de verdade, de universalidade, com seus processos de legitimação que não tem nada de neutros ou imparciais. Como apontou Tvardovskas (2011, p.9): “A história enquanto enunciado pretensamente verdadeiro e absoluto não serve ao feminismo”. E só quando olharmos para ela como um “campo de forças e jogos de poder [...] é possível percorrer o terreno da genealogia buscando as procedências e as proveniências enunciadas que subjugarão as mulheres e o próprio feminino”.

Imagem 83 - Resistir, Laura Melo, 2019.



Fonte: Instagram.

Poucas pessoas sabem, mas quem convive comigo, Bruno, Inês e as meninas, sabem que tenho vivido nervosa. A quantidade de vezes que bufo durante o dia é incontável, a quantidade de dias que me pego de cara feia ou reclamando de algo, também. Sou grata, e todos os dias, religiosamente, agradeço por tudo o que tenho. Cada vez que olho pra o sorriso de Nalu, agradeço, mesmo sem pensar. Não como uma obrigação, pelo contrário. Sou daquelas que quando vejo o sol, as gaivotas, uma flor, fico toda boba, acho maravilhoso e agradeço, assim, sem nem pensar. Sinto realmente essa sensação de ser feliz de poder simplesmente vivenciar essas coisas simples. Mas algo dentro de mim faz com que de alguma forma eu esteja sempre insatisfeita.

Tento me perdoar. Os momentos que tenho vivido não tem sido dos mais tranquilos. Em dois anos em Portugal já mudei de casa sete vezes, já passei vários perrengues, e ainda passo, e a dois meses de entregar uma tese de doutorado, voltamos a um confinamento, e de repente temos duas crianças em casa o dia todo, fazendo barulho, demandando atenção. A instabilidade de não saber onde trabalhar, onde morar, quando vou poder ver a família, as dificuldades de relacionamento que nós 5 acabamos tendo num confinamento. Enfim, sei que tudo influencia.

Mas assumo que tenho sentido um certo receio de estar me dando conta do quanto, apesar de amar estar em sala de aula e escrever, acho que não consigo lidar com a vida acadêmica. Uma vez, conversando com Lia, uma amiga querida, ela me disse que não entraria na vida acadêmica porque viveria com a sensação de que nunca se larga do trabalho. Não sei se por me cobrar demais, por ser capricorniana, ou por qual motivo afinal, mas sinto exatamente isso. Eu vivo com a sensação de pendência. E sinceramente, eu desteto sentir essa sensação o dia todo, como uma sombra em cima de mim: poderia estar lendo mais, deveria escrever um artigo, a tese está atrasada, tenho que preparar aulas, corrigir trabalhos, ir atrás de congressos, prazos atrás de prazos. É como se eu não largasse ao sair do trabalho. Se estou brincando com Nalu, penso que deveria estar estudando, se Nalu não dorme a tarde e eu não posso escrever a tese, surto porque é mais um dia sem produzir; se, quando Nalu sai com o pai, eu resolver dar uma respirada ou ir dar uma volta, não admito, porque deveria aproveitar pra produzir. Me sinto mal em cada final de semana que deixo de produzir para sair com eles. Se sento pra estudar e o sono não me deixa produzir, fico péssima! Justamente na hora que tenho livre, não consigo! Se viajamos, penso que deveria levar pelo menos um livro e me pego pensando no meio da viagem: não li ainda, que merda. Fico irritada quando estou estudando, produzindo, e chega a hora de fazer almoço ou jantar, porque vou ter que parar pra isso e o prazo está curto. Durmo sempre pensando que se não conseguir defender a tese, tenho uma enorme dívida com o governo federal, além de me sentir uma porcaria por isso. Nos últimos meses tenho vivido sem grana porque um trabalho, neste momento, impediria a finalização da tese. Além de toda burocracia, papéis. Aqui em Portugal meu mestrado, doutorado, não valem nada. E tome dinheiro, papel e luta pra tentar fazer valer. Não posso fazer concurso pra professora porque minha licenciatura não foi em artes, e vejo que tanto esforço ainda não é suficiente pra um bocado de coisas.

Talvez a vida acadêmica não seja assim pra todo mundo, apesar de vermos que muita gente adoce mentalmente durante esse percurso e que este meio ainda tem muito o que melhorar. Acho que as pessoas lidam com ela de forma diferente, e que cada um tem um contexto de vida diferente também. Mas talvez tenha que assumir pra mim mesma que, mesmo depois de ter construído um percurso tão legal nessa profissão, eu não consiga viver bem com ela. E como é triste me dar conta disso agora. Não sei se vou abandonar a vida acadêmica. Mas acredito que assim que terminar a tese, preciso respirar um pouco dela pra ver como me sinto, como vivo sem ela. Se respiro melhor, afinal, do que tenho respirado nesses últimos 4 anos e meio. Preciso me dar essa chance de tentar viver com mais plenitude e com menos peso. Muitos falam que é um ato de covardia, mas para mim é um ato de imensa coragem. (Marina, ABR/21)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

- 1 – A história é uma ficção.
 - 2 – O racismo é uma tradição
 - 3 – Selvagem é a civilização.
 - 4 – A verdade é uma versão.
 - 5 – A razão é uma solução.
 - 6 – O controle é uma instituição.
 - 7 - O poder é uma posição.
 - 8 - O universal é uma invenção.
 - 9 - A globalização é uma ilusão.
 - 10 - A autoridade é uma autorização.
- (Mariana de Matos)

Ao iniciar esta pesquisa, admito, tinha inúmeras ideias preconcebidas, expectativas. Assumo que imaginava até o início, o meio e o fim deste trabalho, as falas das artistas. Mas que tolice a minha. Nesses quatro anos e meio nem eu mesma sou mais quem eu era quando iniciei esta empreitada. “Do lugar onde estou, já fui embora”, como disse Manoel de Barros. Após passar todos esses anos procurando compreender um pouco mais sobre essa relação entre a arte e o feminismo com o intuito de localizar processos de desvios nas obras e nos modos de vida dessas dez artistas pernambucanas, me deparei com nuances que não esperava. E o intuito era exatamente este. Becker (2008, p.137) fala da importância, ao estudarmos processos desviantes, de fazermos uma relação entre as generalizações que escutamos no senso comum, e os detalhes específicos e complexos que as situações apresentam no seu dia a dia, até porque o “*éthos* coletivo é invariavelmente conservador e postula uma falsa unidade que tenta suprimir a dificuldade e a descontinuidade próprias de qualquer *éthos* contemporâneo” Butler (2017, p.14). E foram essas descontinuidades que procurei elencar aqui, apontando esses desvios como formas de operar fissuras nesse sistema opressor, rompendo com ideias nocivas do senso comum que favorecem as instituições estabelecidas e dominantes, como afirmou Becker.

Esse senso comum é a sabedoria tradicional da tribo, a mistura das “coisas que todo mundo sabe”, que as crianças aprendem à medida que crescem, os estereótipos da vida cotidiana. Ele inclui generalizações da ciência social sobre a natureza dos fenômenos sociais, correlações entre categorias sociais (por exemplo, entre raça e crime, ou classe e inteligência) e a etiologia de condições sociais problemáticas, como pobreza e guerra. As generalizações de senso comum assemelham-se às da ciência social em sua estrutura formal; diferem amplamente em sua imunidade a observações contraditórias. As generalizações da ciência social, em princípio e muitas vezes de fato, mudam quando novas observações mostram que são incorretas. As generalizações de senso comum, não. Esse tipo de senso comum, em particular porque seus erros não são aleatórios, favorecem as instituições estabelecidas (2008, p. 190).

Busquei também, num exercício desafiador, manter uma consciência crítica de mim mesma enquanto propositora desta pesquisa. Como disse Foucault, na lista onde aponta formas de viver que sejam contrárias a todas as formas de fascismo, “não caia de amores pelo poder”. Compreendo que, enquanto pesquisadora, defini autores, pontos de vista, fiz a seleção das artistas, e escrevo a partir do meu olhar sobre esses trabalhos e modos de vida. Mas procurei, o máximo que pude, trazer a voz dessas mulheres para que elas pudessem falar junto comigo, relatando seus pontos de vistas sobre os temas, suas experiências, sem que eu julgasse suas falas ou questionasse suas vivências, com o intuito de mostrar a multiplicidade e a variedade existente nessas produções, e não de engendrâ-las e enquadrá-las em mais um rótulo. A escritora Chimamanda Adichie fala, numa de suas apresentações, de como as histórias importam, de como a criação de muitas histórias é fundamental, e não apenas de uma história única sobre alguém ou sobre alguma coisa.

É assim, pois, que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é nkali. É um substantivo, que livremente se traduz: "ser maior do que o outro." Como nossos mundos econômicos e políticos, histórias também são definidas pelo princípio do nkali. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazer a história definitiva daquela pessoa (Chimamanda Adichie, 2015).

Já a artista Mariana Matos (2020) fala sobre como o uso do poder na construção da “grande história da arte” é nociva, e aponta como, mais do que buscarmos definições para os trabalhos produzidos por artistas mulheres ou artistas negros, por exemplo, precisamos promover um deslocamento de questão. Ou seja, ao mesmo tempo que existe – e é fundamental que exista - uma resistência ao que é posto como dominante e universal dentro da arte, também precisamos compreender e romper com essa força que agrega sistemas de valores para a arte. Pois, como apontou Rago (2018, p. 316) “se não mudarmos o pensamento falocêntrico, masculinista, hierárquico, branco e ocidental, não conseguiremos mudar o mundo, apenas tingiremos com novas cores e atitudes já envelhecidas e gastas que não tem enriquecido a experiência, nem nos humanizado”.

Temos que pensar então como se constroem as hierarquias e os domínios que criam categorias e valores para poder romper com eles: “grande arte, arte popular, arte manual, arte feminina, arte queer, arte que procura ser incompreensível para ser cult, ou que tem que ser inalcançável para a maioria de nós, financeiramente falando, para ser boa”. Ou seja, a arte que

é construída com base numa ideia de exceção e exclusão. “Precisamos passar a olhar para a arte como um local de transito, de troca, de diálogo, de discussão, mesmo com suas contradições, mas não pautada em exclusão e valoração” (Matos, 2021).

Assim, me propus a trazer uma outra forma de olhar e escrever sobre essas produções, ao trazer a voz dessas mulheres para que elas pudessem explicitar e falar sobre como essas ações e produções se deram, como esses conteúdos chegaram e porque, como elas conseguiram continuar produzindo, apesar de que estruturas e com base em que condições. Ou seja, não trouxe as questões como dadas, mas procurei mostrar o fundo sobre o qual elas se montam e se desenvolvem. Também não fugi completamente de binarismos e de lutas identitárias, neste momento em que eles ainda se colocam como estrutura e em que ainda precisamos lutar contra eles. Como apontou Becker, mesmo em processos desviantes, sempre vai haver alguma parte de permanência.

Procurei assim desenvolver a escrita da história por uma perspectiva feminista e pós-estruturalista não com o intuito de chegar numa conclusão ou, neste caso, numa pretensa “história da arte feminista”, mas sim de analisar essas produções ciente da sua pluralidade, do seu caráter fragmentado, como uma maneira de questionar assim toda forma de universalidade dos discursos. Como afirmou Braidotti (1994, p.15), precisamos caminhar por um viés que busque “desestabilizar a natureza sedentária das palavras e as suas significações, desconstruindo as formas de consciência estabelecidas”, o que implica acolher a contradição, a mudança, o deslocamento.

Essa busca por “olhar de outro modo”, não significa, como apontou Laponte (2002), olhar de um modo “mais verdadeiro”, mas sim, mostrar que é possível romper com essas verdades cristalizadas, tidas como “únicas”, questionar uma falsa ideia de ‘naturalidade’ presente em discursos de domínio, de poder.

Se pensamos com Foucault que “onde há poder, há resistência”, podemos pensar que o discurso de saber-poder legitimado como verdade através das imagens da arte ocidental não é algo imutável ou isento de rupturas. Como já vimos, os estudos feministas têm abalado muitas certezas, trazendo à tona outros modos de ver. Sim, há resistências, no plural, como diz Foucault: “possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; não podem existir a não ser no campo

estratégico das relações de poder” (FOUCAULT, 1991, p. 91 in LOPONTE, 2002).

Durante essa pesquisa pudemos vislumbrar mulheres artistas que, produzindo contemporaneamente, no mesmo estado, possuem maneiras diferentes de conceber e vivenciar o feminismo, apesar de encontrarmos nessas diversas formas pontos que se aproximam. Para além de suas obras, elas, em suas vidas, contribuem para romper com o estereótipo das ativistas feministas, enquanto mulheres masculinizadas, ou que odeiam homens, ou que são dessexualizadas, com foco apenas numa política institucional. Estereótipo esse que ainda hoje procura-se manter através da mídia. Mulheres que estão contribuindo para criar um novo imaginário político, novas formas de ser e fazer militância, de realizar diálogos entre ética, política e estética, mostrando também outras possibilidades de existência para as mulheres nos seus entornos.

Todas elas vivenciando o feminismo, como apontou Rago (2008, p.318), como uma prática libertária “capaz de repensar o político e desfazer os nós cristalizados que perpetuam a naturalização da violência de gêneros sobre os corpos”, e que colocam as mulheres e outras minorias em lugares restritos e de inferioridade.

Deleuze fala de como a arte é um dos possíveis espaços onde essas estruturas rígidas podem ser quebradas, fugindo assim desses modelos impostos, quebrando ordenamentos naturalizados, com o intuito de “produzir o real, criar vida”. (DELEUZE, 2004, p. 64). Se continuarmos buscando convenções, criamos formas, e não há devir na paralisia das formas. O devir é da ordem do fluxo, é um eterno deslocamento, não cristaliza uma forma. (DELEUZE, 1997, p.15).

Aqui apresentei algumas obras e modos de vida que contribuem para romper com práticas culturais naturalizadas e com imagens fixas de papéis de gênero. Seja com obras planfletárias ou não, seja fazendo pintura, escultura, camisas, objetos, se utilizando das redes sociais, usando seu próprio corpo, seja rompendo com as próprias linguagens e limites impostos dentro e fora do campo da arte, da academia. Flávia, Cecília, Bete, Christina, Laura, Irma, Lizandra, Juliana, Bella, Joana e Marina (porque não?) cada uma a seu modo, nas suas obras e nos seus modos de vida, nas suas práticas e escolhas diárias, criando vida, criando outras formas de ser, de criar, de fazer e de escrever que sejam mais libertárias e inventivas.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. Prólogo. In: TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015. (Coleção Entregêneros)
- BARBOSA, Ana. M. **Uma questão de política cultura: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras**. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. **Anais...Cachoeira – Bahia: ANPAP, 2010**. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/anna_mae_tavares_bastos_barbosa.pdf
- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BECKER, Howard. S. E mozart?: E o assassinato? **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 29, n. 86, p. 5–13, 2014.
- BECKER, Howard. S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Espanha: Editorial Gustavo Gili S.L., 2013.
- BERNARDINO, Ana. L. Instagram vai rever políticas sobre nudez, depois de polêmica sobre discriminação de modelo negra plus-size. **MAGG Magazine**, 2020.
- BERNARDINO, Ana. L. Mulheres nas artes. “Temos de nos esforçar o dobro para dizer ‘Eu estou cá’”. **MAGG Magazine**, 2019.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: A arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BORGES, L. S. Fuses: erotismo no curta-metragem de Carolee Schneemann. **Revista do Colóquio**, v. 7, p. 98–111, 2014.
- BRANCO, G. C. Anti-individualismo, vida de artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault. In: **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 143–151.
- BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory**. New York: Columbia University Press, 1994.
- BROUDE, N. M. D. G. Introduction: Feminism and art in the twentieth century. In: **The power of feminist art: the American movement of the 1970’s, history and impact**. New York: Harry N. Abrams, 1994.

BUENO, Maria Lúcia – **Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas.** – Revista de Ciências Sociais, v. 41 n. 1, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero.** Feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CALOMENI, Tereza Cristina B. A intempestividade da filosofia: a tarefa filosófica de pensar o presente. In: RESENDE, Haroldo de. (Org.). **Michel Foucault: Transversais entre educação, filosofia e história.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COSENTINO, A. C. C. **Fantasmas do corpocasa: refazendo significados afetivos por meio da performance.** Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

COUTINHO, A. S. **A Produção Feminista das Mulheres Nas Artes Plásticas e Suas Implicações no Ensino de Arte: Estudo Comparativo entre professores/ as de arte de Portugal e Brasil.** CONFAEB. Anais, 2011 Disponível em: http://aaesc.udesc.br/confaeb/comunicacoes/andrea_senra_coutinho.pdf

DE MARCO, EDINA; SCHMIDT, S. P. Além de uma tela só pra si. **Rev. Estud. Fem. vol.11 no.1**, 2003.

DEBORD, Gui. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005. – (Cinema2)

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles.; PARNET, Claire. **Diálogos.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

DINIZ, Clarissa. **Crachá: aspectos da legitimação artística (Recife – Olinda, 1970 a 2000).** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Masangana, 2008.

DUARTE, Maria. Quão desigual é o mundo da arte? **Público**, PT, 2017.

FAJARDO-HILL, CECÍLIA; GIUNTA, A. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985.** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FERNÁNDEZ-CAO, MARIAN LÓPEZ; VALENCIA, A. F. **Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina.** Madrid: Editorial Fundamentos, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

FOUCAULT, Michel. Diálogo com Stephen Riggins. In: **El yo minimalista. Conversaciones con Michel Foucault.** Buenos Aires: La Marca, 1996.

FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não-fascista. In: **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**. Nova York: Viking Press, 1977.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Vozes, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A Coragem da Verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)**. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e História dos Sistemas de Pensamento: Ditos e escritos**. Vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FREDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: 2017.

GALLO, Marina Didier Nunes. **Francesca Woodman e o lugar de onde eu me olho / Dissertação (Mestrado) –Universidade Federal de Pernambuco**. Universidade Federal da Paraíba. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais. Recife: O Autor, 2015.

GREINER, C. **O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares**. [s.l.] Annablume, 2005.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUTIÉRREZ, M. L. Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. **Asparkía**, v. 27, p. 65–78, 2015.

GROSEMICK, U. **Mulheres Artistas: século XX e XXI**. Taschen, 2003. **Genderless Nipples (@genderless_nipples)**. Disponível em: <https://www.instagram.com/genderless_nipples/?utm_source=ig_embed>. Acesso em: 27 out. 2020.

HOLANDA, H. B.; HERKENHOFF, P. **Manobras radicais**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2018.

JIMENEZ, M. L. J. Prazeres dissidentes: pornografia gorda nas redes digitais. **Periódicos UFJF**, 2020.

LIPPARD, L. Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the 1970s. **Art Journal**, 1980.

LIPPARD, L. The Pink Glass Swan: Select essays on feminist art. U.S.A. WW Norton, 1995. p. 25. In: Talita Trizoli. **Feminismo e a Arte Contemporânea: Considerações**. Florianópolis: Anais da ANPAP, 2008

LOPONTE, L. G. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas vol.10, n.2**, p. 283–300, 2002.

LOPONTE, L. G. Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. **Javeriana**, 2014.

LOURO, Guacira. **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas**. Revista Pro-Posições, v.19, n.2 (56) – maio/ago., 2008.

LOURO, Guacira. Pedagogias da sexualidade. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

MACEDO, Ana. G. Who will make me real? Mulheres, arte e feminismos, modos de ver diferentemente. **Vista Revista de Cultura Visual N.1**, p. 93–107, 2017.

MACEDO, Ana. G. **Mulheres, arte e poder: uma narrativa de contrapoder?** In Estud. Lit. Bras. Contemp. no.37, Brasília: Jan./June, 2011

MAYER, Monica. De la vida y el arte como feminista. **Artishock Revista**, 2 ago. 2017.

MORENA, Maria. **Miradas femininas - mulheres no muro: traços femininos no grafite de Salvador**. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. **Anais...2009**. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19477.pdf>

MOUFFE, Chantal. **Feminismo, ciudadanía y política democrática radical***, 1993.

Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980 / Curadoria e textos Cecília Fajardo-Hill, Andrea Giunta. – São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O sexo da arte ou a arte é sexuada**, 2012. Disponível em: <[http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/o sexo da arte.htm](http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/o%20sexo%20da%20arte.htm)>. Acesso em: 28 mar. 2020.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **A construção das mulheres ou a renovação do patriarcado**. Disponível em: <[http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/renovacao patriarcado.htm](http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/renovacao%20patriarcado.htm)>. Acesso em: 11 abr. 2020.

NOCHLIN, Linda. **Why Have There Been No Great Women Artists?**, 1971

PEDROSA, Mario. Arte culta e arte popular. In: **Política das Artes: Textos escolhidos I**. Sao Paulo: Edusp, 1995. p. 321–332.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2017.

POLLOCK, G. Griselda Pollock Feminist Interventions in Art's Histories. **Kritische Berichte**, v. 1, n. 88, p. 5–14, 1987.

POLLOCK, G. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. In: **Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

POLLOCK, G. **Generations and Geographies in the Visual Arts**. Nova York e Londres: Routledge, 1996.

POLLOCK, G. Modernity and the spaces of femininity. In: **The Expanding Discourse: Feminism and Art History**.

POLLOCK, G. **Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

POLLOCK, G. **Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art**. Nova York e Londres: Routledge, 1988.

RAGO, M. **Mulheres na arte e criações feministas**. Disponível em: <<https://www.institutocpfl.org.br/2015/10/07/mulheres-na-arte-e-criacoes-feministas-com-margareth-rago-cafe-pocket/>>.

RAGO, M. Epistemologia feminista, gênero e história. In: **Masculino, feminino, plural - Genero Na Interdisciplinaridade**. Florianópolis: Mulheres, 1998.

RAGO, Margareth. **O feminismo acolhe Foucault**. São Paulo: Labrys. Revista Eletrônica Estudo Feministas – Julho/Dezembro, 2014. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys26/foucault/margaok.htm>.

RAGO, M. Os mistérios do corpo feminino, ou as muitas descobertas do “Amor Venéris”. **Projeto História. Revista do programa de estudos pós-graduados de História**, dez. 2002.

RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso: por uma cultura filógena**. São Paulo Perspec., São Paulo, v. 15, n. 3, p. 53-66, jul. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000300009&lng=pt&nrm=iso>.

RAGO, Margareth. Apresentação. In: TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015. (Coleção Entregêneros)

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. **Foucault, la Subjetividad y las Heterotopías Feministas**. [s.l.: s.n.].

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte, MG: Letramento: Justificando, 2017.

RICHARD, Nelly. **Feminismo, Género y Diferencia(s)**. Santiago, Palíndia. 2008.

ROLNIK, Suely. **“Geopolítica da cafetinagem”**. São Paulo, 2006. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 21 maio 2018.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSA MARIA BLANCA, JACKS RICARDO SELISTER, WILLIAM SILVA, LETÍCIA HONÓRIO, LÍVIA COCCO, R. S. Exposições de arte e gênero: Produção de subjetividades em arte contemporânea. **Revista Valise**, 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: Impertinências. In: Educação e Sociedade, vol.23, nº.79, Campinas, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302002000300005&script=sci_arttext>. Acesso em: 02 jul. 19.

SIMIONI, Ana. P. C. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cad. Pagu no.36**, 2011.

SIMIONI, Ana. P. C. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **Labrys, études féministes/ estudos feministas**, 2007.

STUBS, Roberta. **A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade**. [s.l.] Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2015.

STUBS, Roberta. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. **Revista Estudos Feministas vol.26 no.2**, 2018.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TVARDOVSKAS, Luana. S. **Teoria e crítica feminista nas artes visuais**. (Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, Ed.)São Paulo: jul. 2011Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300400176_ARQUIVO_Teoriaecriticafeministanasartesvisuais.pdf>.

TVARDOVSKAS, Luana. S. **Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó**. [s.l.] Unicamp, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana. S. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. Sao Paulo: Intermeios, 2015.

VICENTE, Flávia. L. **História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português**. Revista de História da Arte. Práticas da Teoria, 10, pp. 210-225, 2012. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/16828/1/RHA_10_ART_10_FLVicente.pdf. Acesso em 26 jul 2018.

VICENTE, Flávia. L. **A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI -XX)**. Lisboa: Babel, 286 pp, 2012.

ZACCARA, Madalena. **Sobrevivências: considerações e sobre arte, gênero e lutas feministas em Pernambuco**. Disponível em: http://www.academia.edu/25367090/Sobreviv%C3%AAsncias_considera%C3%A7%C3%B5es_e_sobre_arte_g%C3%AAnero_e_lutas_feministas_em_Pernambuco. Acesso em 25 jun 2018.

What is Feminist Art? | Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponível em: <<https://www.aaa.si.edu/exhibitions/what-is-feminist-art>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

WOLF, Naomi. **O Mito da beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
