

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA**  
**CEART- CENTRO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**LETÍCIA COBRA LIMA**

**PRÁTICAS FEMINISTAS ENQUANTO ANTAGONISMO: INCURSÕES**  
**ARTISTICOPOLÍTICAS ANTI-HEGEMÔNICAS**

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2014**



**Letícia Cobra Lima**

**PRÁTICAS FEMINISTAS ENQUANTO ANTAGONISMO: INCURSÕES  
ARTISTICOPOLÍTICAS ANTI-HEGEMÔNICAS**

Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Programa de Pós-graduação em  
Artes Visuais da Universidade do  
Estado de Santa Catarina, como parte  
dos requisitos para a obtenção do título  
de Mestra em Artes Visuais.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Nara Beatriz  
Milioli Tutida

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2014**

L732p Lima, Letícia Cobra  
Práticas feministas enquanto antagonismo:  
incursões artísticopolíticas anti-hegemônicas/  
Letícia Cobra Lima. - 2014.  
149p. : il. ; 29 cm

Orientadora: Nara Beatriz Milioli Tutida

Bibliografia: p. 110-115

Dissertação (mestrado) - Universidade do  
Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,  
Programa de pós-graduação em Artes Visuais,  
Florianópolis, 2014.

1. Arte contemporânea. 2. Procedimentos  
Artísticopolíticos. 3. Feminismo. 4. Antagonismo.  
I. Tutida, Nara Beatriz Milioli. II. Laura  
Mulvey. III. Universidade do Estado de Santa  
Catarina. Programa de pós-graduação em Artes  
Visuais. IV. Título.

CDD: 709.04- 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC



**LETÍCIA COBRA LIMA**

**PRÁTICAS FEMINISTAS ENQUANTO ANTAGONISMO:  
INCURSÕES ARTISTICOPOLÍTICAS ANTI-HEGEMÔNICAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

**Banca examinadora:**

Orientadora: \_\_\_\_\_

(Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Nara Beatriz Milioli Tutida)

CEART/UDESC

Avaliadora externa: \_\_\_\_\_

(Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Cláudia Fazzolari)

ECA/USP

Avaliadora: \_\_\_\_\_

(Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Fátima Costa de Lima)

CEART/UDESC

Avaliadora: \_\_\_\_\_

(Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Brígida de Miranda)

CEART/UDESC

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2014**



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à professora e orientadora Nara Milioli, pela paciência, suporte e encorajamento que tornaram possível a conclusão desta dissertação. À UDESC, seu corpo docente, direção e administração, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa.

Minha família me proveu com estrutura e ferramentas essenciais para minha formação acadêmica e artística, assim como apoio incondicional em todos os meus intentos. Gabriela, muito mais racional e objetiva do que eu jamais poderia ser, obrigada pelos choques de realidade e pelos conselhos sempre sensatos. Luíza, você não é só o meu bebê, você é uma pessoa maravilhosa, perspicaz e forte e eu tenho muito orgulho de você! Obrigada por compreenderem meus momentos de tristeza e frustração e me motivarem a ser cada dia melhor no que eu faço. Eu amo vocês.

Gabriela Oppitz, apesar dos nossos mestrados estarem nos privando de nossos encontros frequentes, você continua a me inspirar e me surpreender com sua inteligência e persistência. Tatiane Linhares, seu otimismo, bom humor e astúcia me foram, muitas vezes, essenciais para prosseguir. Minhas grandíssimas amigas, por todas as noites e madrugadas nas quais passava horas glosando sobre detalhes incompreensíveis deste trabalho, lhes agradeço por escutarem e estarem sempre presentes, nos melhores e piores momentos deste e de tantos outros percursos.

Fran Favero, foram em nossas conversas informais que muitas ideias aqui presentes tomaram forma, na UDESC ou no Senhor Salsicha. Sua contribuição foi inestimável, tanto pelo incentivo e carinho quanto por sua leitura crítica do texto. Eu te admiro muito, moni! Francisco Warmling, Ramon Rodriguez, Vitória Buzzi, Isadora Stähelin, Sofia Brito e Maitê Nolasco, obrigada por todos os momentos de descontração que salvaram a minha sanidade e me ajudaram a enxergar com maior clareza, todas as festinhas, os jantares, todas as reuniões e as conversas. Que venham muitas outras!

Vitor Ferreira da Silva, Thiago Pereira e Maiara Pires, nesse último semestre quase não nos vimos; nossas agendas nunca batiam! Não tem sido fácil, mas, tenho certeza, nossos esforços serão recompensados! Obrigada pelo carinho e pela amizade, pelo apoio e compreensão. Vocês são demais!

Jorge Luiz Miguel e João Felipe Reginatto, com quem partilho muitas inquietudes, obrigada pelo companheirismo e amparo em tantos momentos de dúvida, além da possibilidade de participar do curso Feminismo e Assuntos de Gays e Lésbicas na Arte Contemporânea, que incitou muitos trabalhos e reflexões fundamentais às minhas investigações.

Henrique Kopittke, obrigada por manter meus dois pés no chão, mesmo quando os pequenos fracassos e insatisfações me desestabilizavam. Por me consolar, me acalmar, me entreter, me alegrar. Sem você eu não teria conseguido. Eu te amo.

## RESUMO

A presente dissertação compreende um ensaio, dois artigos e uma compilação de projetos artísticos concebidos e efetuados entre agosto de 2012 e julho de 2014. Averigua-se – através dos eixos histórico, teórico, político, estético e conceitual – questões pertinentes à prática da autora enquanto artista e pesquisadora feminista. Entrecem-se obras, escritos, relatos e ponderações, de modo a compor um instantâneo das experiências vivenciadas no período supracitado. Em termos teóricos, são investigados os conceitos do olhar masculino, conforme elaborado por Laura Mulvey – a partir do qual discorre-se sobre o corpo, a cidade e a arte na atualidade – , assim como o antagonismo, como proposto por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, exemplificado em manifestações artísticas variadas que representaram instâncias antagônicas em seus respectivos contextos, contribuindo para a desconstrução das expectativas e normativas de gênero na arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Procedimentos Artisticopolíticos, Arte Contemporânea, Feminismo, Antagonismo.

## **ABSTRACT**

This dissertation comprises an essay, two articles and a compilation of artistic projects conceived and performed between August 2012 and July 2014. Through historical, theoretical, political, aesthetic and conceptual axes, the author explores issues regarding her own practice as a feminist artist and researcher. Artworks and writings interweave as to compose a snapshot of the experiences lived in the aforementioned period of time. In theoretical terms, the author investigates the concept of the male gaze, as articulated by Laura Mulvey – from which she reflects upon the body, the city and art –, as well as the notion of antagonism as enunciated by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, which is exemplified by varied artistic manifestations that represented antagonistic instances in their respective contexts, contributing towards deconstructing gender norms and expectations.

**Keywords:** Artistic Political Procedures, Contemporary Art, Feminism, Antagonism.

## SUMÁRIO

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| <b>1. INTRODUÇÃO</b>                                           | 10  |
| <b>2. WHO INVENTED THE TYPICAL GIRL?</b>                       | 11  |
| 2.1. EU ME RECUSO A COLABORAR COM OS MECANISMOS QUE ME OPRIMEM | 24  |
| 2.2. BÜCHER FÜR KINDER #1                                      | 28  |
| 2.3. MERO DETALHE (O ARTISTA É UM HOMEM)                       | 30  |
| 2.4. SOFRIMENTO DO POVO                                        | 32  |
| 2.5. O CONSUMO VISA O GOZO                                     | 34  |
| 2.6. SEM TÍTULO (AEROBICS)                                     | 36  |
| 2.7. SEM TÍTULO (NÃO SIGNIFICA NÃO)                            | 39  |
| 2.8. GRANDES MESTRES                                           | 42  |
| 2.9. VERÃO URGENTE                                             | 43  |
| 2.10. CONTRA TODO OTIMISMO CIVILIZATÓRIO                       | 45  |
| 2.11 FAÇA NOSSO TESTE E DESCUBRA                               | 47  |
| 2.12. MULHERES ARTISTAS                                        | 49  |
| <b>3. POLÍTICAS SEXUAIS DO OLHAR</b>                           | 53  |
| 3.1. O OLHAR MASCULINO                                         | 53  |
| 3.1.1. SOBRE O CORPO                                           | 57  |
| 3.1.2. SOBRE A CIDADE                                          | 61  |
| 3.1.3. SOBRE A ARTE                                            | 65  |
| <b>4. ARTE FEMINISTA ENQUANTO PRÁTICA ANTAGONISTA</b>          | 72  |
| 4.1. O CORPO DA MULHER                                         | 76  |
| 4.1.1. ANA MENDIETA                                            | 76  |
| 4.1.2. REGINA JOSÉ GALINDO                                     | 81  |
| 4.2. INTERVENÇÕES NA CIDADE                                    | 85  |
| 4.2.1. SUZANNE LACY                                            | 85  |
| 4.2.2. MUJERES PÚBLICAS                                        | 91  |
| 4.3. A CONDIÇÃO FEMININA                                       | 97  |
| 4.3.1. MARTHA ROSLER                                           | 97  |
| 4.3.2. LETÍCIA PARENTE                                         | 103 |
| <b>5. BIBLIOGRAFIA</b>                                         | 110 |
| <b>6. ANEXOS</b>                                               | 116 |

## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação compreende um ensaio, dois artigos e uma compilação de projetos práticos concebidos e efetuados durante os 24 meses compreendidos pelo Mestrado em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. O ensaio, escrito primeiro como fuga e depois como prelúdio, deve situar o leitor na construção factual e conceitual do trabalho, assim como sua orientação artísticopolítica. Os dois artigos, independentes entre si, são o núcleo duro das pesquisas histórica, teórica e documental. Em Políticas Sexuais do Olhar averigua-se o olhar masculino, conforme definido por Laura Mulvey: a prevalência do ponto de vista masculino na construção do cinema clássico de Hollywood, que estabelece o homem branco heterossexual como aquele que olha e a mulher como aquela que é olhada, o objeto da mirada predatória masculina. Este conceito é extrapolado a âmbitos mais amplos como o corpo, a cidade e a arte, conforme conjectura-se acerca da experiência das mulheres sob este escopo e maneiras de resisti-lo e subverte-lo. Ao trata-se da arte, questiona-se a construção de sua História, disciplina elitista, sexista e racista que sistematicamente invisibiliza o ‘Outro’. No artigo Arte Feminista enquanto Prática Antagonista, pondera-se sobre o conceito do antagonismo a partir de reflexões de Antonio Gramsci, Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, apresentando-se obras de artistas que representaram instâncias antagônicas em seus respectivos contextos e sua relevância na desconstrução das expectativas e normativas de gênero na Arte Contemporânea. A retrospectiva de projetos práticos – ilustrada por fac-símiles e registros em fotografia – é acompanhada por dados técnicos e observações acerca de seu desdobramento e aplicação.

Minhas ponderações enquanto artista e enquanto pesquisadora sempre estiveram muito próximas, retroalimentando-se; Em uma tentativa de fazer senso do meu percurso, reúno manifestações de naturezas várias que se entretecem à minha atuação política cotidiana, capturando um instantâneo das experiências que implementei e vivenciei, intrincada e devotadamente, entre 2012 e 2014.



## 2. WHO INVENTED THE TYPICAL GIRL?

Tenho plena consciência de que só muito raramente alguém distante de mim vai ter um trabalho que eu fiz em suas mãos. O âmbito em que eu opero é de contato, de troca. Faço com o dinheiro que eu tenho, que não é muito. Minha produção, portanto, se molda às necessidades: frequentemente me vejo arquitetando esquemas mirabolantes que se traduziriam adequadamente através do xerox ou reproduzidos em impressoras caseiras. Isto não são queixas, são constatações. As condições para a fabricação de trabalhos, para mim, sempre tiveram peso idêntico aos dos impulsos criativos e das técnicas utilizadas. Me interessa a difusão, mas neste momento é praticamente impossível investiga-la, motivo pelo qual me atenho a ações muito localizadas de impacto relativamente reduzido. Seja como for, não me interessa o estrondo; prefiro evidenciar a facilidade, a tangibilidade. Prefiro que qualquer criança de 5 anos pudesse fazer melhor. Quero devolver para a cidade algo que possa ser manipulado ou jogado fora sem qualquer remorso. É engraçado, porque obras de outros artistas que me apetece eu guardo com a minha vida, tenho pastas de polionda coloridas onde as ordeno de modo a não amassá-las, mas não consigo ter esse tipo de cuidado com as minhas próprias, talvez por ter certeza de sua intenção inicial.

É difícil eu me identificar com empreendimentos hercúleos, obras grandiosas ou cujos discursos lidem com questões de ordem universal: estamos irremediavelmente localizadas, cingidas pelo cotidiano, pelos estilos de vida, por nossa etnia, classe, gênero. Só posso falar a partir do meu ponto de vista – “histórico”, íntimo, exagerado. Iniciativas minúsculas, insignificantes, possuem potência em sua especificidade. Não tenho pretensão, sequer, de promover qualquer reflexão específica. Não formulo as perguntas e jamais poderia fornecer respostas. Gostaria apenas de achar uma via, um canal, através do qual pudessem transitar as minhas preocupações até encontrar outras semelhantes na margem contrária. O retorno não é garantido, nem sua forma.

Este trabalho é uma tentativa de fazer sentido da minha história. Da insegurança que sempre me impediu de me comprometer verdadeiramente; Tentando

ser bem sucedida em 3 ou 4 esferas alheias entre si, evitei levar a cabo uma lista infindável de ideias e atos compilados em cadernos que eu já esqueci onde foram parar, algumas destas até tinham a ver com arte. Tento dedilhar o fio condutor da minha trajetória, tão controladamente errática, tão mediocrementemente impetuosa. Não foi emocionante, não foi digna de nota. Eu conto minhas aventuras como anedotas, exponho os absurdos das minhas escolhas enquanto anseio desesperadamente por uma validação burocrática, uma outra caixinha a ser marcada no item “grau de escolaridade”. A verdade é que sou bastante ágil em superar etapas, desde que claramente estipuladas em seus ônus e bônus (o que não torna esta tarefa nem um pouco mais fácil).

O ônus: um ano de pesquisa. Não sou suficientemente ordeira para manter uma escala de estudos legítima. Apesar de vacilante, mantenho uma postura definitivamente arrogante, deixando para a última hora todos os trabalhos exigidos através do curso. Noites sem dormir e sem estudar. Tenho um imenso poder de autopersuasão: quando me é conveniente, convenço-me que minha escrita está travada e me dou um dia ou dois de folga. Seguem-se meses de tormenta – nem bem consigo trabalhar na dissertação ou refinar meus projetos práticos, nem bem consigo me divertir. Dias instáveis de autocomiseração. Brigas com todas as pessoas que eu conheço, seguidas de pedidos de desculpa meia-boca. Meu quarto está inabitável, há nichos e pilhas de papel por todos os lados. O único espaço livre é a cama, que ocupo nesse exato momento.

O bônus: o título de mestra? Algumas obras a mais para o meu portfólio. A certeza de que não quero prosseguir imediatamente em um doutorado. Recebo há meses uma bolsa polpuda que gastei integralmente em a) sobreviver e b) imprimir. Imprimi formatos inimagináveis por preços irrisórios, imprimi materiais simples por valores absurdos, mas agora que me aproximo do fim deste túnel, parece que foi só isto que fiz. Gosto de tinta preta – o contraste que promove sobre a folha branca mais chula ainda me causa furor. Só tendo uma máquina de xerox profissional em casa que eu poderia matar a minha curiosidade e meu fascínio. Teria que destrinchar a pobre máquina, gastar cada pinga de toner, leva-la ao seu limite técnico, à sua obsolescência. Acho que estas são frustrações e anseios que carrego desde minha

adolescência. Na faculdade de Design Gráfico não tivemos acesso ao maquinário: éramos os clientes (para as gráficas) e os prestadores de serviços (para nossos próprios clientes), sem ter qualquer experiência substancial em qualquer ponto deste espectro. Na faculdade de Artes, poucas eram as professoras que percebiam como legítima a produção gráfica (alheia às técnicas tradicionais de gravura) enquanto investigação artística. Fui relegada a este entremeio – nem designer, nem artista. Designer medíocre e mera estudante das artes. Passei a fazer tudo aquilo que me parecia fácil e conveniente: desde então me incomodava a minha inconsistência, que hoje me abomina, mas consegui, no tempo devido, me tornar bacharel em design e cumprir a maioria das disciplinas obrigatórias das artes. Eu nunca esperei que as universidades me provessem com todo o conhecimento e técnicas para que pudesse operar na vida real ou sequer que fossem representar o período mais interessante da minha vida. Acho que eram simplesmente o próximo passo.

Não posso dizer que tenha sido um desencanto, mas houve, em algum momento impreciso, a tomada de consciência: tudo que poderia realizar artisticamente estaria condicionado a exigências institucionais e expectativas estéticas e comportamentais. Pratica-se um ideário bastante estreito da jovem mulher artista, um ideal de aceitabilidade: sensibilidade, delicadeza, neutralidade, comedimento, beleza, amabilidade – em suma, um esvaziamento discursivo que tende ao silêncio. No outro extremo, a utilização obrigatória do corpo nu. Sob pretexto do empoderamento, replica-se a objetificação. É evidente que cada artista deve fazer o que lhe instiga e interessa, mas os padrões estão se tornando cada vez mais óbvios e restritivos: estão nas críticas dos professores aos nossos trabalhos, nos resultados de editais fomentados por grandes instituições. As relações que poderíamos estabelecer com nosso entorno, nossas vivências e memórias, nossos corpos, outras pessoas, assim como a maneira através das quais escolhemos torná-las visíveis, são cerceadas pelas acepções de um sistema heterossexista de arte. Determinados temas, principalmente aqueles do cotidiano da mulher ou da mulher artista, ainda são dispensados como indignos de consideração, reles, banais e desinteressantes. Espera-se determinada atitude, demanda-se; O que foge a ela deve ser rechaçado, ridicularizado. Foi isso que compreendi no minuto que decidi abordar as mudanças que sofreu meu corpo

após uma engorda repentina. A maioria das pessoas com as quais conversava em sala de aula ou para as quais mostrava meus estudos reagia com descrença: a gordura não deve ser racionalizada, deve ser eliminada! Para estes, meus projetos eram conjuntos vazios – eventualmente eu voltaria a meu peso original e deixaria de ser uma pessoa amarga. A maneira como escolhi lidar com as peculiaridades de um organismo em transformação – seja pela engorda como pela conscientização dos efeitos que ela teve sobre mim enquanto cidadã, enquanto artista e enquanto mulher – era inválida. Era motivo de piada. Um tema bastante universal para as mulheres (nossa relação conflituosa com engordas e emagrecimentos; os padrões de beleza e conduta que limitam nossos corpos e subjetividades; a influência da indústria da beleza, dos cosméticos, da moda em nossa maneira de vivenciar nossos corpos) estava sendo sistematicamente descartado, execrado. Não é expressamente proibido que se trabalhe com a gordura, mas é um requisito que esta seja abordada como abjeta, contida em corpos grotescos, inaceitáveis, fascinantes em sua deformação. Corpos sem agência, sem voz, monumentos inertes da gula e da preguiça, da indulgência. Expor-me como esse corpo em disputa, em conflito, deveria ser derogatório, humilhante. Eu deveria fazer, o quanto antes, as pazes com as concessões e pressões sociais e me adequar ao meio, mas eu me recuso. É inquietante, inconsistente, incomoda.

Poucos meses após o ingresso no mestrado, iniciei meus estudos sobre os Feminismos na arte e na literatura. Desde sempre soube da aversão que eles poderiam provocar nos corpos docente e discente, mas não havia opção: percebi que as discussões que tinha no curso e fora dele ocasionalmente acabavam com a parte oposta desqualificando minha opinião baseando-se majoritariamente em meu gênero e rotulando minhas preocupações como chilikques de segunda ordem. Em minha ignorância, eu me tornava agressiva frente a tais episódios. Hoje, mais arguta, continuo reagindo exatamente da mesma forma, não sinto qualquer necessidade de me desculpar. Se argumentos opressores me inflamam é porque sei que estou circunscrita por um ambiente social relativamente educado e abastado; Se ainda sou obrigada a escutar toda sorte de absurdo sexista, racista, elitista, fico imaginando minhas contrapartes em outros contextos, em outros cenários. Sofremos

cotidianamente, mas de formas e em intensidades diversas. Sou profundamente privilegiada: branca, cisgênero, heterossexual, pertencente a classe média, ensino superior. Nunca tive que trabalhar para me sustentar. Não tenho filhas para criar. Nunca sofri violências como o estupro ou o aborto clandestino. Nunca fui agredida fisicamente. É imperativo que situemos nossos discursos, que tenhamos sensibilidade às problemáticas de nossas semelhantes. É preciso escutar e aprender. Ninguém carece que lhe ensinemos sobre sua calamidade, basta ouvir-lhe e respeitar-lhe. Nossas experiências são válidas e não devem ser trivializadas ou invisibilizadas.

A arte – em suas instituições, personas, financiadores, mídias, mercados –, sendo um eixo da cultura, não somente reflete o ideário hegemônico e o status quo, como atua em sua definição e fixação. O desequilíbrio é flagrante. Nos clássicos manuais da História da Arte ou nas mais recentes retrospectivas e compilações, o número de mulheres artistas é ridículo. Entre 100 artistas, leem-se de 1 a 3 nomes femininos, quase infalivelmente de origem europeia. Tokenismo fajuto de uma História que repetidamente atualiza as justificativas para nossa exclusão (tanto da arte quanto da esfera pública, dos cargos detentores de poder, da política, etc.): biológicas, comportamentais, psicológicas, sociais. A maldição da domesticidade nos encalça, impedindo que ponderemos e nos comuniquemos objetivamente, que exerçamos tarefas relevantes, que sejamos proeminentes em qualquer domínio que não seja o microcosmo familiar. Somos tão intensamente contidas, controladas em nossos gestos e movimentos, que é fácil aceitar as demandas e expectativas de gênero como naturais. É confortável. Somos elogiadas por nossa feminilidade, por nossa resignação, por nossa gentileza e docilidade, por nossa consideração com o sentimento de outrem. É coisa de mãe, coisa de menina, que amadurece mais rápido para fazer jus a seu sexo, para jamais confundir: aí é seu lugar hoje e será seu lugar amanhã, sob o olhar vigilante do homem que controla e cobiça. Da posse do pai à posse do marido ao celibato do luto. Nossa trajetória já está escrita, basta seguir com a corrente. Menina não fala alto, menina não ocupa muito espaço, menina não incomoda. Menina tira notas boas, menina é organizada e limpa. Menina não anda sem camisa e nem de pé no chão. Menina não come de boca aberta nem bota o

cotovelo na mesa. Menina não faz bagunça, menina não caminha sozinha na rua. Menina que cozinha bem já pode casar. Menina não reclama, aquiesce.

Sempre me chamaram a atenção por falar muito alto. Até hoje, aos 25 anos de idade, escuto com deferência enquanto repreendem o volume supostamente desproporcional da minha voz. Imediatamente, perde-se o conteúdo da minha fala. Pois o espaço preenchido por uma mulher deve ser diminuto. Suas expressões emocionais, intelectuais e corporais – passos, movimentos, voz, respiração, olhar – devem ser discretas, pacíficas, e não sobrepujar o ambiente físico ou social. Devemos caber, incessantemente, em espaços cada vez menores, claustrofóbicos, moldando-nos e mutilando-nos, imobilizando-nos. A pressão nos atinge sobre a caixa torácica, sobre nossas cabeças e sob nossos pés: comprimem-nos. O ar já não penetra plenamente os pulmões, genufletamos. Porque é assim e sempre fora assim, mamãe já sabia e para vovó foi pior ainda. Falar um pouco mais baixo não é nada demais. É um ajuste mínimo e justo à modulação terrível da minha voz. É de mal gosto berrar, é vulgar. “Onde você pensa que está? Quem você pensa que é? Com quem você pensa que está falando?” Que arrogância desprezível esta que dá volume a minha fala, que me modula o caminhar, que anima os meus gestos, quando eu devia estar prostrada – patética, risível – ao seu dispor.

Devia juntar com vigor meus joelhos; Apresentar-me ereta, porém modesta; Simpática, mas comedida. Devia vestir-me de acordo com a minha idade e com o meu tipo de corpo (Ampulheta maior: A medida do busto é a mesma que a dos quadris. A cintura é demarcada. Valorize a forma natural do corpo, buscando linhas que acentuem a cintura. Evite roupas que modifiquem a silhueta, com excesso de tecido ou justas demais). Comer menos e com mais consciência de minha saúde; Devia pensar bem nas consequências dos meus atos e estimar a minha imagem e reputação. É o mínimo que se espera de uma jovem mulher, de uma fulana maculada pela marca indelével do seu gênero, pelo ranço da tradição que encontra meios de permear até os mais mundanos intercâmbios.

“Imagina se fosse a sua irmã/a sua mãe/a sua esposa”. Somos desumanizadas: nossa vida só importa na medida que interagimos/nos relacionamos com homens. Não somos reconhecidas como indivíduos completas em nós mesmas, não

merecemos empatia *per se*. Não somos dignas de solidariedade, a não ser que nossa miséria (violência doméstica, estupro, assédio, aborto realizado em condições precárias, empobrecimento, falta de oportunidades de trabalho, discriminação, etc) faça sofrer também os meninos e homens com que convivemos. Somos personagens secundárias de nossas próprias vidas, fazemos parte de um enredo acessório, enquanto os protagonistas são incentivados a proteger, vigiar e dispor de nossos destinos.

Neste panorama dualista e heteronormativo, somos precocemente adultizadas – quando crianças, aprendemos as tarefas domésticas, cuidamos de bebês (tanto bonecos quanto, ocasionalmente, nenéns de verdade), devemos ser educadas e cordiais, sonhamos com o matrimônio, nossos corpos são precocemente sexualizados – e infantilizadas enquanto adultas – reitera-se constantemente que não sabemos tomar decisões racionais, não entendemos de política, economia, atualidades, finanças, esportes, música, cinema, literatura, manutenção da casa, de carros, não sabemos usar um mapa para nos localizar, não lidamos bem com ciências exatas, não somos práticas ou fortes. Não sabemos trocar pneu! Não temos força para carregar uma geladeira! Não sabemos o que é um impedimento no futebol! Não sabemos controlar nossas dívidas no cartão de crédito! Somos um amontoado de emoções erráticas que precisa da mão firme do Homem para se guiar. O homem, por sua vez, no ambiente doméstico, pode agir como uma criança birrenta que precisa ser alimentada, vestida, limpa, amada e cuidada pela mulher – sem sentir-se, uma vez que seja, impelido a ajudar nos afazeres domésticos da sua própria casa – e isto se dá sem qualquer prejuízo a sua posição de poder. Estabelece-se uma relação de condescendência, de filoginia: o homem age de acordo com o que pensa ser o melhor para a mulher. Ele a ama. Ele a respeita. Ele a idolatra em tamanha medida que esvazia a mulher de sua subjetividade e a submete àquilo que pensa ser o adequado para o objeto de sua adoração, desqualificando-a enquanto ser humano e ignorando seus desejos e aspirações.

Mantém-nos reféns sob a asa do patriarca, ou em casamentos sem amor ou companheirismo, em relacionamentos abusivos, em namoros obsessivos, sustentados por sentimentos de dependência, insegurança e medo. Ciclos

ininterruptos que se polarizam entre migalhas emocionais e silêncio e violência. “Em briga de marido e mulher não se mete a colher”. Eu não devia ter nem 5 anos na primeira vez que escutei essa sentença e, recentemente, fiquei sabendo que 58,4% dos entrevistados da pesquisa Tolerância social a Violência contra as mulheres, realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), divulgada em abril de 2014, concordam com esta máxima. Não deveríamos silenciar mulheres e crianças submetidos a violência física, emocional, psicológica, sexual, patrimonial e/ou moral só porque esses atos se dão no ambiente doméstico, mas subscrevemos, enquanto sociedade, à uma política da boa vizinhança que implica que negligenciemos e ignoremos estas agressões, e em nome de que?

Produtos da cultura pop – novelas, filmes, séries, livros, revistas –, sabidamente influentes na construção do cotidiano, reproduzem sistemas de opressão dos mais diversos sob o fugidio pretexto de discuti-los, mas acabam por naturalizar as agressões cotidianas que suportamos. Em um programa de humor decadente, um ator se fantasia de mulher negra. É grotescamente caricato: ele pinta sua pele, ele utiliza um nariz prostético exagerado, ele simula uma boca sem dentes. A personagem fala errado, mendiga moedas e, em um trunfo da pseudo-metalinguagem, conta piadas racistas. Em uma das cenas do programa, ao encontrar uma palha de aço no chão do metrô, diz se tratar do cabelo de sua filha. No núcleo da novela que se pretende a debater o preconceito contra mulheres gordas, a única personagem gorda é constantemente insultada, humilhada, ameaçada, ridicularizada. Sua sexualidade é motivo de chacota, sua personalidade e vida profissional ignoradas. A mesma novela, em um intento de discutir a homofobia, mostra, por 7 longos meses, um pai abusar verbal e psicologicamente do filho gay, sem sofrer qualquer consequência. Muitas de suas falas, absurdamente ofensivas, se tornaram correntes no vocabulário brasileiro. O mocinho atual da novela das nove é violento, obsessivo e vingativo. Cinco mulheres lutam incansavelmente pelo seu afeto; Duas delas são mãe e filha. A série de livros e filmes *blockbuster* voltada para o público adolescente demonstra uma “história de amor” com todos os traços típicos de um relacionamento abusivo, ensinam um ideal extremamente perigoso de “paixão” para jovens sugestionáveis. Ainda que busquem se justificar sob o pretexto do entretenimento, da liberdade de expressão, estas obras



contribuem para a perpetuação da violência contra e entre determinados extratos sociais, etnias e expressões do gênero.

A publicidade, desenvolvida minuciosamente com o único propósito de comercializar produtos e serviços, conceitos e sensações, é tão sutil que se torna fácil confundir-se, obliviar sua presença. Embrenha-se, sorrateira, e vende. Vende-nos noções de realidade, padrões estéticos e comportamentais, de acordo com as ambições de seus mestres. Nossa disposição doméstica, concebida para vender desinfetantes, detergentes, esponjas que não agredem as mãos, para que possamos dar fim à nossa (natural e eterna) Neura da Faxina. Nossa preocupação com o asseio e higiene, desenvolvida cuidadosamente para vender lâminas de barbear (cor-de-rosa), desodorantes, hidratantes e perfumes. Nossa inclinação à sedução e à dissimulação, que faz prosperar a indústria da maquiagem. Nossa obsessão por sapatos e bolsas, forjada para vender mais sapatos e bolsas. A moda, intricado aparelho cujo produto final são roupas e acessórios, atualiza arbitrariamente, a cada estação, convenções acerca da feminilidade, recorrentemente limitadas e exclusivas. Contam com canais complacentes, que difundem o *hype*, o fetiche, a tendência, e que decretam as necessidades incondicionais, os *must have*s, que não se limitam a artigos de vestimenta: em 2014, é absolutamente indispensável ser jovem e rica; ser delgada e branca; ter cabelos e pele sedosos; saber vestir-se com estilo. São regras claras, implícitas porém imperativas. Entretanto, deve-se manter uma atitude descontraída; não ser consciente de sua beleza; ser ingênua e humilde mas sagaz e alegre. Deve-se ser encantadora. Charmosa. Atemporal. E possuir todos os itens-chave dos desfiles e das celebridades *jet-setters*. A cultura *mainstream*, a publicidade e a moda se entretecem, colaborando por uma visão de mundo hegemônica, onde mulheres inconstantes, ignorantes e inseguras convivem com homens fortes, resolutos e inteligentes e, em sua insignificância, esforçam-se por provarem-se dignas de consideração e respeito. Devem disputar entre si pela láurea máxima, a validação masculina – seja nas instâncias familiares, amorosas, profissionais, institucionais, acadêmicas, etc.

Estamos constantemente confrontando-nos, mesmo que silenciosamente, em nossos pensamentos. Insultamos colegas que compartilham nossos interesses por

receio que eventualmente tomem nosso lugar de direito. Criticamos as aparências e modos de agir de outras mulheres. Julgamos com demasiado rigor suas habilidades e seu traquejo profissional. Duvidamos de suas conquistas. Questionamos sua integridade moral. Alegremo-nos com suas derrotas. Instituímos sobre outras os ideais injustos e inalcançáveis com os quais lidamos diariamente. Aprendemos, desde muito cedo, a combater e suprimir nossas inimigas. Isto não prova qualquer tendência machista de ordem natural, não ratifica uma Grande Ordem das Coisas onde estas situações obrigatoriamente sucederão pois assim caminha a humanidade desde os seus primórdios. Demonstra, meramente, o poder retórico e pedagógico do heterossexismo institucionalizado, que nos macula – de maneiras variadas – desde o momento em que nascemos. Devemos, em contrapartida, habituar-nos a celebrar nossos trunfos, a fortalecemo-nos. Não é uma tarefa fácil, mas deve ser empreendida, mesmo que, inicialmente, em âmbitos diminutos. Pois se trata de uma reeducação, uma desconstrução do ódio impensado.

É importante evidenciar e criticar estruturas opressoras. É essencial posicionar-se, comprometer-se, reivindicar-se. São práticas malquistas à minha geração, superestimulada e cínica, vacilando entre a dessensibilização e a sensibilização profunda (por animaizinhos abandonados). Compreendendo, ainda que superficialmente, os constructos que organizam nossas vivências e experiências, podemos conjecturar maneiras de interferir em seu funcionamento através de práticas anti-hegemônicas, isto é, que se opõem ao regime de crenças, morais e verdades instituído como dominante.

As estratégias utilizadas para construir e disseminar trabalhos desta natureza subentendem um caráter ético que compactue com a prática política do proponente: é mister romper com parâmetros estabelecidos pelo sistema dominante, suas estruturas de poder e legitimação, em todas as etapas do processo. Não se deve replicar demandas e coações provenientes dos ideários coercitivos presentes em nosso cotidiano. Estas intervenções não carecem ambicionar primariamente em educar ou informar, mas antes criar um ruído, uma falha no fluxo contínuo da conformidade, da aceitabilidade, do rumor aveludado do *status quo*. Tampouco pode-

se afirmar que seus objetivos sejam cumpridos: a utopia e a autoindulgência são resquícios do caduco mito do artista.

Escrevo de procedimentos aprendidos ou elaborados através do meu percurso; não em experiências positivas, mas em esferas de confronto e disputa. Desde os 14 anos estive em contato com o ideário do *punk*<sup>1</sup> e do *hardcore punk*<sup>2</sup> – primeiro por meio da música, posteriormente pelas peças gráficas produzidas neste meio (fanzines, capas e encartes de discos, cassetes e cds, camisetas, pôsteres, etc) e, finalmente, da convivência com outras pessoas que partilhavam minhas inquietações e interesses. Frequentei assiduamente eventos, produzi zines, cartazes, panfletos, camisetas, participei de um coletivo, organizei shows e fiz amizades que cultivo até hoje. Em princípio, o *punk* se pretende um espaço de liberação e agência, porém comportamentos e posturas contraditórias são mais frequente do que se imagina, principalmente aqueles de caráter sexista, heteronormativo e racista. Estas ocorrências me incitaram a distanciar-me. Foi então que encontrei nos debates feministas as questões que não eram discutidas no meio *hardcore*. Atualmente, após uma benquista tomada geral de consciência, o panorama está, felizmente, modificando-se, mas há ainda um longo caminho a ser percorrido.

Se há um conceito essencial do *punk* que estimo é o de que não precisamos reverenciar o autor ou o ato criativo como algo sagrado: “Aqui está um acorde, aqui está outro, aqui um terceiro. Agora forme uma banda” (Figura 1). Indivíduos com pouco ou nenhum treinamento musical acorreram às vans e aos palcos improvisados em porões, bares, quintais e assim sucedeu-se também com colegas que se pretendiam cartunistas ou jornalistas ou artistas ou produtores musicais. Faça-Você-Mesmo, sem dinheiro, sem equipamento, sem conhecimento formal, sem ambições.

---

<sup>1</sup> Gênero musical e subcultura estabelecidos entre 1974 e 1976 principalmente no Reino Unido e nos Estados Unidos. A música era rápida e direta, de canções curtas, melodias básicas e letras *anti-establishment*. O *punk* tem como base o Faça-Você-Mesmo e influenciou diversos outros gêneros em termos sonoros e éticos.

<sup>2</sup> Gênero musical (mais rápido e abrasivo que o *punk*) e subcultura originária dos Estados Unidos no fim dos anos 1970. O *hardcore* esteve estreitamente envolvido com a ascensão das gravadoras independentes nos anos 80 por levar adiante a ética Faça-Você-Mesmo fomentada pelo movimento pregresso.

Pela ânsia do fazer, de conhecer e transgredir os mecanismos que faziam girar as engrenagens de um sistema que lhes ignorava.

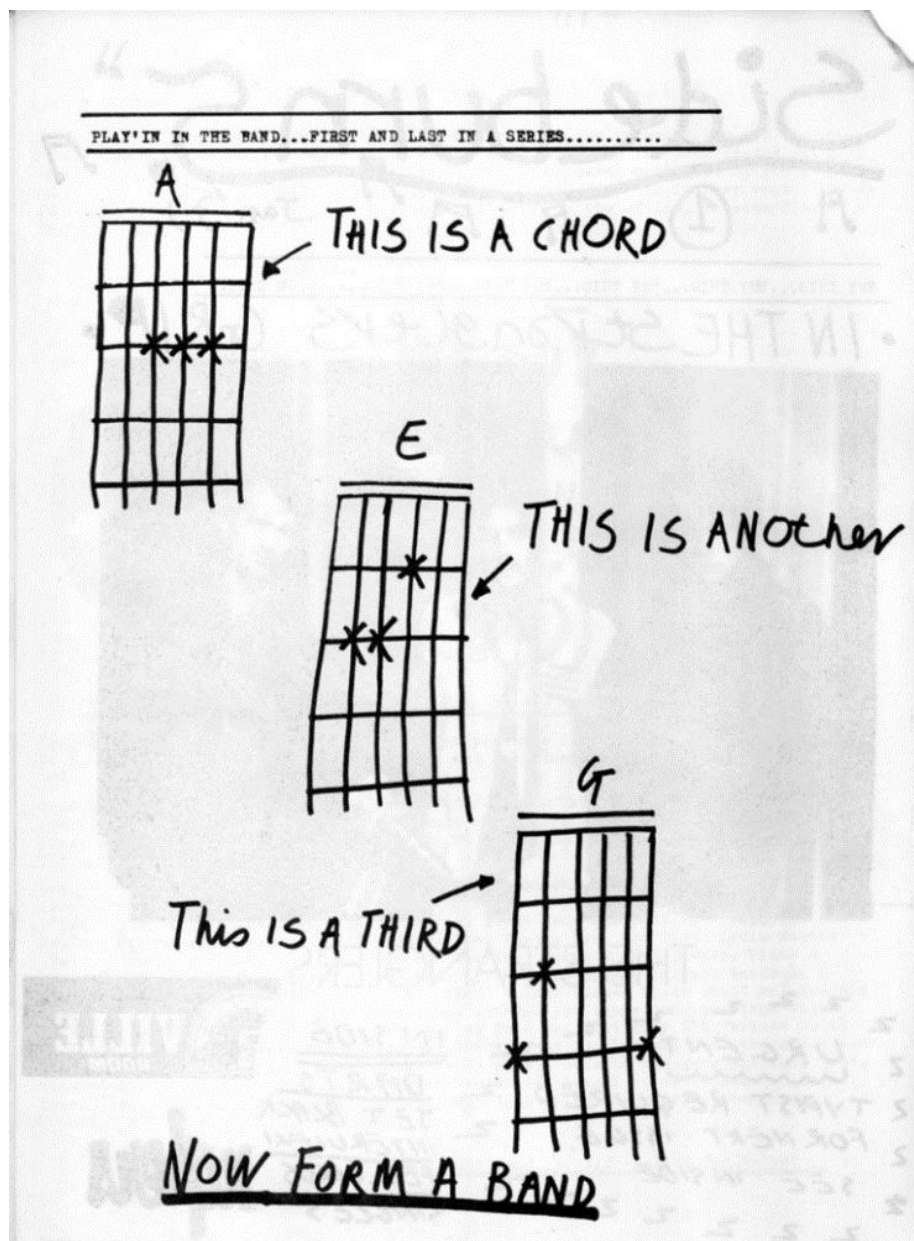


Figura 1: Fanzine punk britânico Sideburns, de 1977. Fonte: ROGERS, Simon. Anyone can do it: Data journalism is the new punk. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/news/datablog/2012/may/24/data-journalism-punk>>. Acesso em 19/03/2014.

O resultado deste intento que se iniciou na Europa e nos Estados Unidos, mas que migrou também à América Latina e as demais partes do globo, é um *corpus* extensivo e eclético de discos, publicações, vídeos, material gráfico e narrativas de coletividade, emancipação e criatividade. É dissonância, desordem, catarse. É um ataque ao bom gosto e aos bons costumes.

Apesar de ser um meio predominantemente masculino e caucasiano, falhando constantemente em abarcar subjetividades distintas, o *punk* é relevante por engendrar um conceito essencial para uma arte política antagonista e periférica: a concepção de um trabalho não deve ser tomada por um ato elevado ou transcendente, que necessita de habilidades ou ciências específicas. É antes uma necessidade da exterioridade, de cooptar o *modus operandi* e subvertê-lo. Fazer arte politicamente “significa escolher materiais que não intimidam, um formato que não domina, um dispositivo que não seduz. [...] É trabalhar com o máximo de energia contra o princípio da ‘qualidade’” (HIRSCHHORN apud BISHOP, 2004: 75).

É imperativo que não subestimemos o leitor, o espectador, de nossos trabalhos. O exclusivismo inerente à arte institucionalizada e seus tóxicos princípios modernistas de autonomia, necessitam ser rompidos. Lynn Sowder, curadora independente, afirma que “precisamos achar maneiras não de educar o público para a arte mas de construir estruturas que compartilhem o poder inerente ao fazer da cultura com o maior número de pessoas possível” (LACY, 1996: 31). É preciso incitar a participação, a interferência, além de escutar e estimular vozes diferentes, limítrofes. Devemos desafiar noções dominantes acerca dos temas que escolhemos abordar, subverter noções de adequação e relevância, linguagem e discurso. Não podemos nos ater em redefinir Grandes Conceitos como a ARTE, ou a BELEZA ou a ESTÉTICA, pois o caráter destes atos é outra, da ordem do tumulto, da discórdia. Esquivamo-nos da captura dos significados possíveis de nossas ações, da circunscrição e neutralização imanente de um maquinário que nos prefere inertes. Carecemos de práticas que não sejam somente artísticas ou somente políticas, mas daquelas que possam transitar e operar em diferentes âmbitos, sem perder sua potência em nenhum deles.

## 2.1. EU ME RECUSO A COLABORAR COM OS MECANISMOS QUE ME OPRIMEM, 2012. (ADESIVO/MÚLTIPLO)

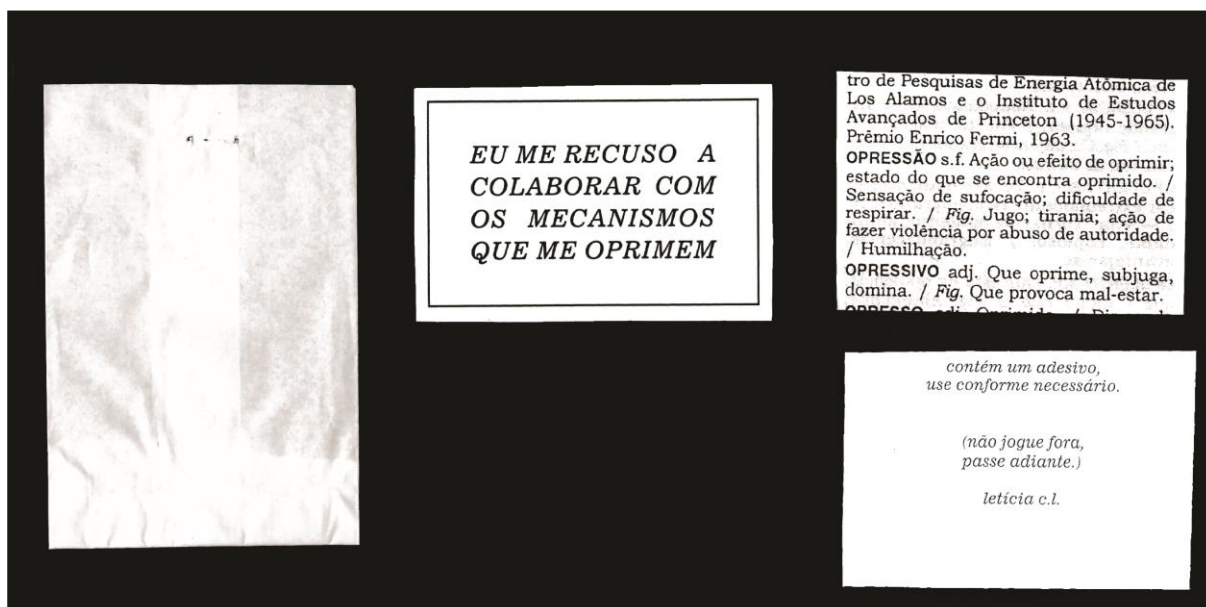


Figura 2: Eu me recuso a colaborar com os mecanismos que me oprimem, 2012.  
Fonte: Acervo da autora.

Descobri meu corpo – detestável, errado – como político. A epifania pode parecer mundana, mas percebi que a maioria das angústias e insatisfações com minhas dobras e “falhas” provinha de um meio externo. Reconhecidos devidamente meus privilégios de mulher branca da classe média, o que restava era aquilo que me diferenciava do padrão tido como aceitável: minhas estrias e celulites, meus braços flácidos... nas minhas coxas percebi uma ofensa ao bom senso, à saúde, à paisagem social como um todo; A norma está de tal forma exacerbada que se faz comum o comentário alheio: tanto conhecidos quanto desconhecidos se sentiram (desde que passei a estar consciente dessas repressões cotidianas) plenamente confortáveis para delimitar os perigos que existem para aqueles acima do peso, receitar dietas, recomendar exercícios ou só alfinetar com uma ofensa ou um comentário maldoso, algumas vezes berrados de carros em movimento. Eu era, nessas ocasiões, pouco mulher, menos ainda humana. Era uma pilha de carne, um amontoado qualquer de matéria.

Concomitantemente a esta pequena epifania, as lojas Marisa lançaram um anúncio para televisão onde insinuavam que para aproveitar o verão era preciso submeter-se a dietas perigosas, fastios, e privar-se de comidas saborosas, para poder, enfim, obter a aprovação de homens enquanto portando um biquíni: a presença do 'outro' – o padrão biológico e estético dominante para a aparência de mulheres e todas as entidades e indivíduos que o suportam – tentavam me impedir de ser totalmente eu mesma.

Pensei imediatamente na possibilidade de interferir em outras peças gráficas transmitissem mensagens opressivas e questionáveis, tanto para demonstrar oposição quanto macular a integridade da mensagem a qual se pretendiam. A frase que formulei foi “Eu me recuso a colaborar com os mecanismos que me oprimem” e, o meio, adesivos transparentes. A frase é deliberadamente vaga quanto a seus propósitos pois desde o princípio considereei essencial distribuir estes adesivos de alguma forma, provendo seu receptor com uma possibilidade e uma proposta: a de se manifestar acerca daquilo que o oprime.

Foram fabricados 500 adesivos em vinil autoadesivo transparente, de formato 5x8cm. 250 destes foram acomodados em envelopes de papel junto a um folheto também de 5x8cm com impressões na frente e no verso, destinados à distribuição inicial. O envelope foi fechado por um grampo preto. Os demais 250 foram destinados para a colagem tanto por mim quanto amigos e conhecidos interessados em espalhar a mensagem.

Esta obra possui dois momentos simultâneos, porém paralelos: a distribuição dos envelopes e a colagem de adesivos. Em novembro de 2012 entreguei envelopes aos transeuntes no centro da cidade de Florianópolis. Foram distribuídos 200 envelopes.

Neste mesmo dia, escolhi enfocar as lojas Marisa, cuja publicidade havia motivado, em grande parcela, a confecção dos adesivos. Objetivava-se a colagem nos catálogos que são distribuídos ao público, no entanto estes estavam esgotados na loja da região escolhida. Então, com auxílio de 3 outras pessoas, entramos na loja e colamos adesivos nos espelhos dos provadores (entre 7 e 8 cabines) e colocamos envelopes nos bolsos de roupas em exposição.



Figuras 3 e 4: Distribuição no centro da cidade de Florianópolis. Fonte: Acervo da autora.



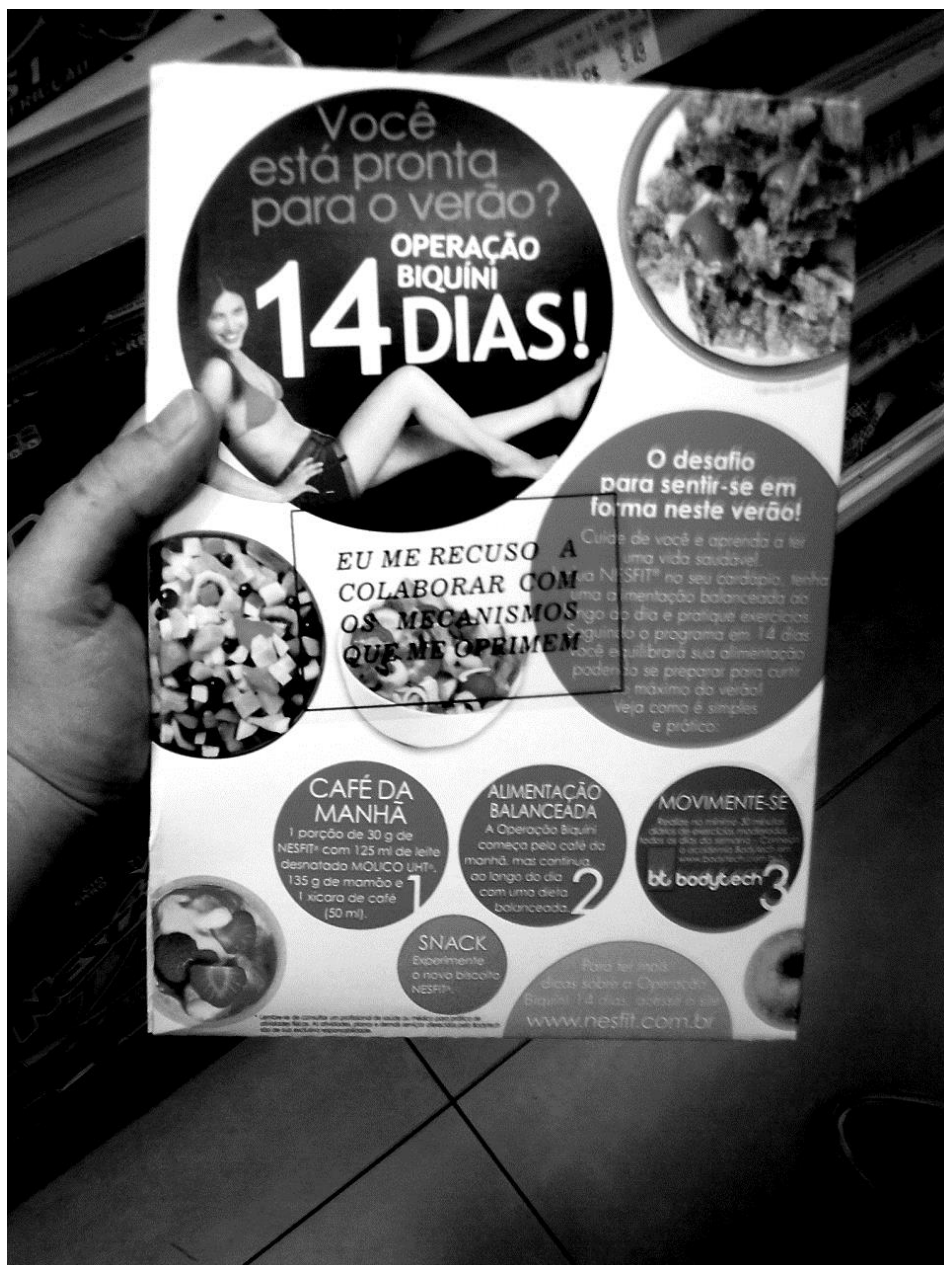


Figura 5: Colagem em produtos do supermercado. Fonte: Acervo da autora.

Desde sua confecção até o presente momento, tanto a distribuição quanto a colagem continuam. Sempre tenho alguns exemplares comigo e, quando surgem oportunidades, coloco-os em fluxo. No supermercado que frequento, constantemente colo adesivos nas revistas na fila do caixa e em produtos cujo discurso publicitário me parece problemático.

## 2.2. BÜCHER FÜR KINDER #1, 2013. (ZINE DESENVOLVIDO COM COLAGEM E REPRODUZIDO POR XEROX)

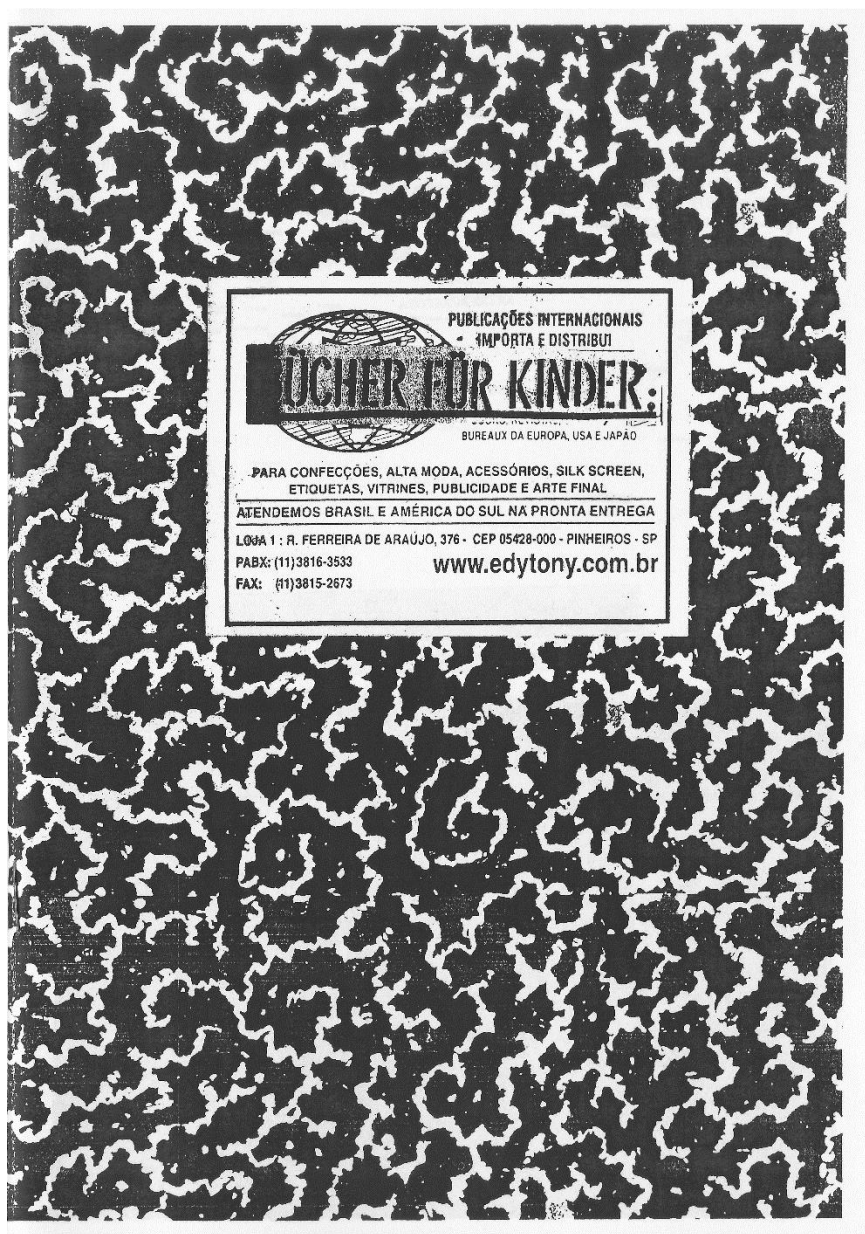


Figura 6: Capa do zine Bücher für Kinder, 2013. Fonte: Acervo da autora.

O zine Bücher für Kinder foi criado como proposta final do curso de extensão “Feminismo e Assuntos de Gays e Lésbicas na Arte Contemporânea”, idealizado por Jorge Luiz Miguel e João Felipe Reginatto, do qual participei como organizadora e ministrante. As aulas consistiam de incursões pela história da arte desde o fim da

Segunda Guerra Mundial até a contemporaneidade, criando-se associações com seus respectivos momentos culturais e políticos, focando-se na participação de mulheres, gays e outros grupos marginalizados pelo sistema da arte, através de leituras provenientes do Feminismo e da Teoria Queer.

A criação do zine se deu em cerca de 4 horas, coletivamente. Seu conteúdo discursivo e formal é bastante eclético, resultante da junção de diversas subjetividades e do material do qual dispomos: revistas velhas e restos de xerox e impressões, obtidos nas gráficas do entorno. Apesar da brevidade da experiência, pude desenvolver muitas colagens, algumas das quais foram convertidas, posteriormente, em cartazes. De fato, esta mesma fugacidade modificou nosso escopo frente aos materiais, às possibilidades e ao próprio ato de criar.

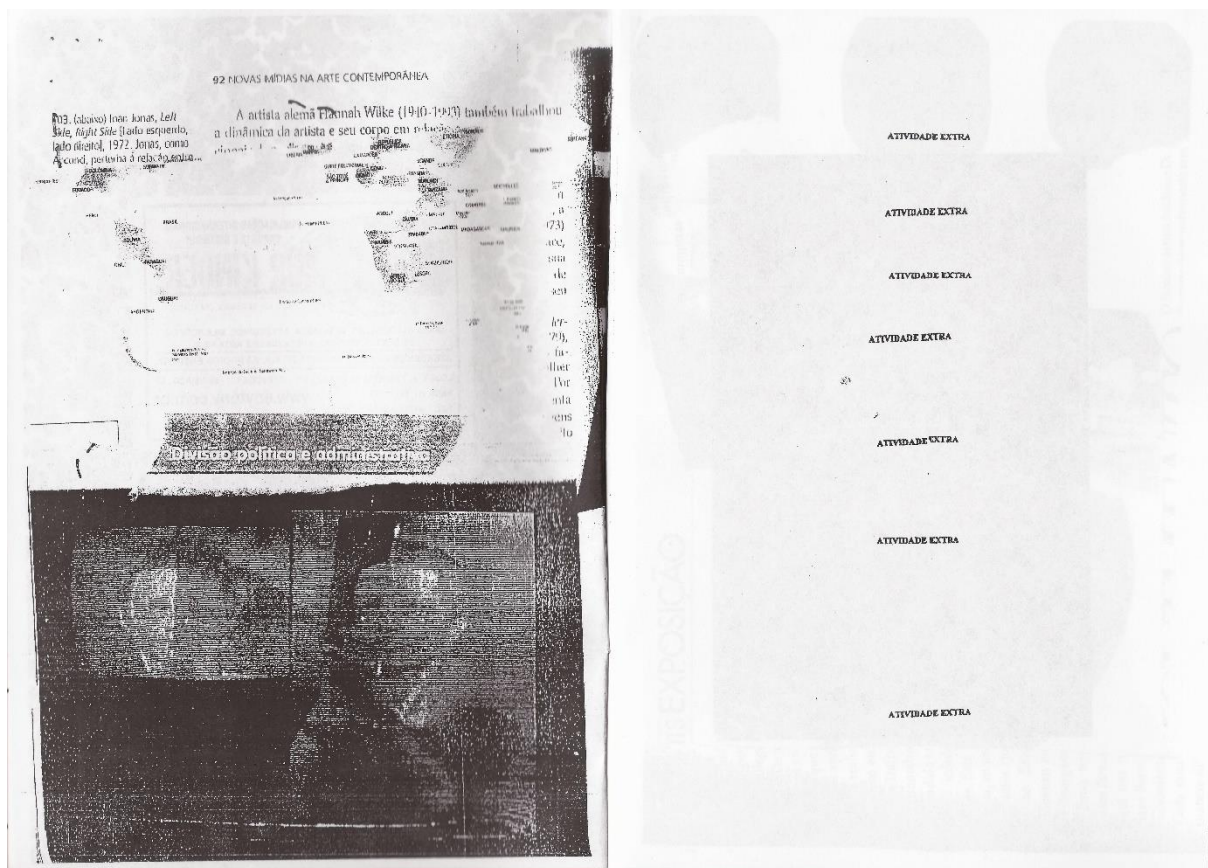


Figura 7: Páginas do zine Büchner für Kinder. Fonte: Acervo da autora.

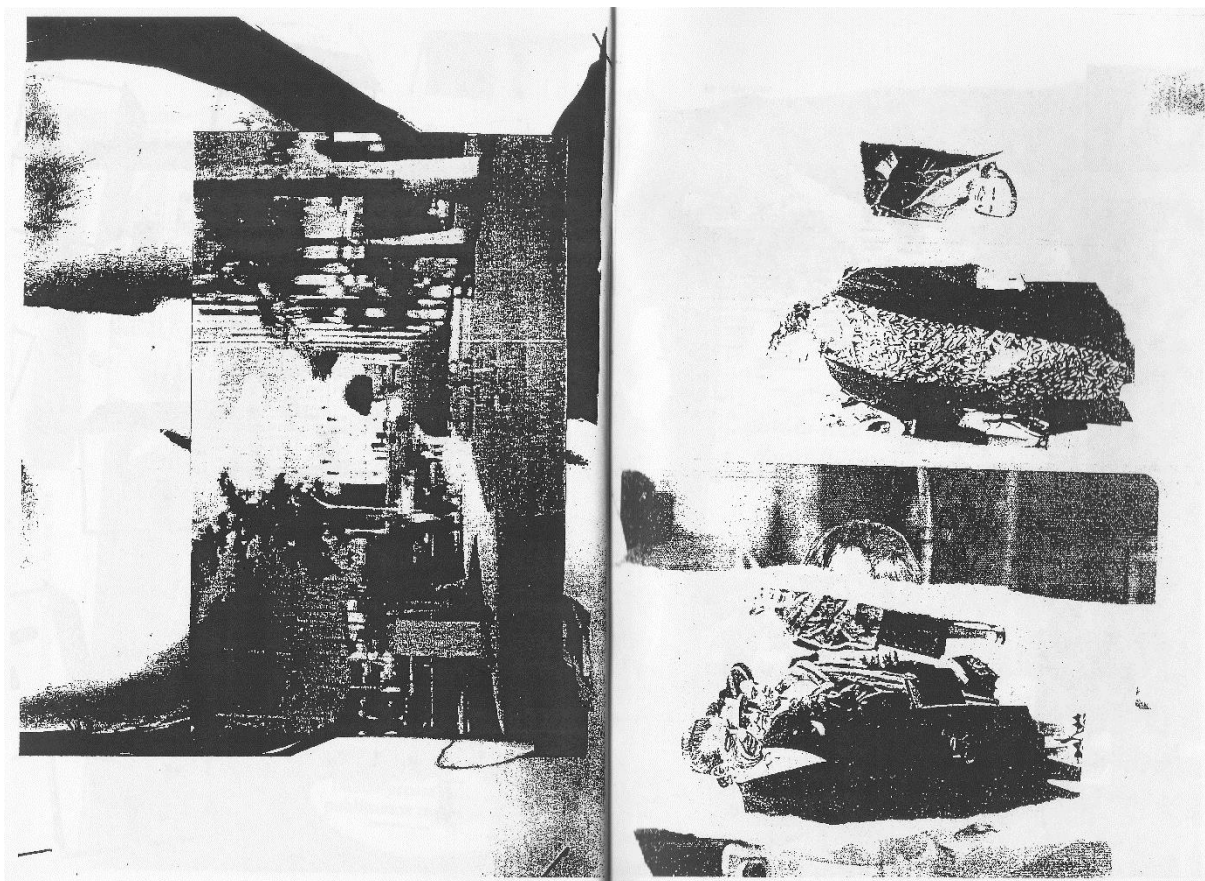


Figura 8: Páginas do zine Büchner für Kinder. Fonte: Acervo da autora.

O caráter impromptu que permeou tanto a estrutura do curso – bastante maleável às demandas da turma, aberto e horizontal – quanto a publicação, converteu-se em uma produção autônoma, coletiva e catártica, de expectativas e objetivos comuns, que abriu uma miríade de reflexões e possibilidades para todos os participantes.

### **2.3. MERO DETALHE (O ARTISTA É UM HOMEM), 2013. (CARTAZ, IMPRESSÃO EM PRETO EM SULFITE A3)**

Este cartaz, originalmente uma página dupla do zine Büchner für Kinder criada através de colagem, trata do lugar ocupado pelas mulheres na arte. Foi reproduzido em folhas sulfite de tamanho A3 que estão sendo coladas pela cidade de Florianópolis, principalmente em áreas de ampla circulação de pessoas, enviados a interessados



pelo correio e vendidos em feiras de zine e publicações alternativas por R\$1,00. A reprodução é feita conforme os anteriores se esgotam.

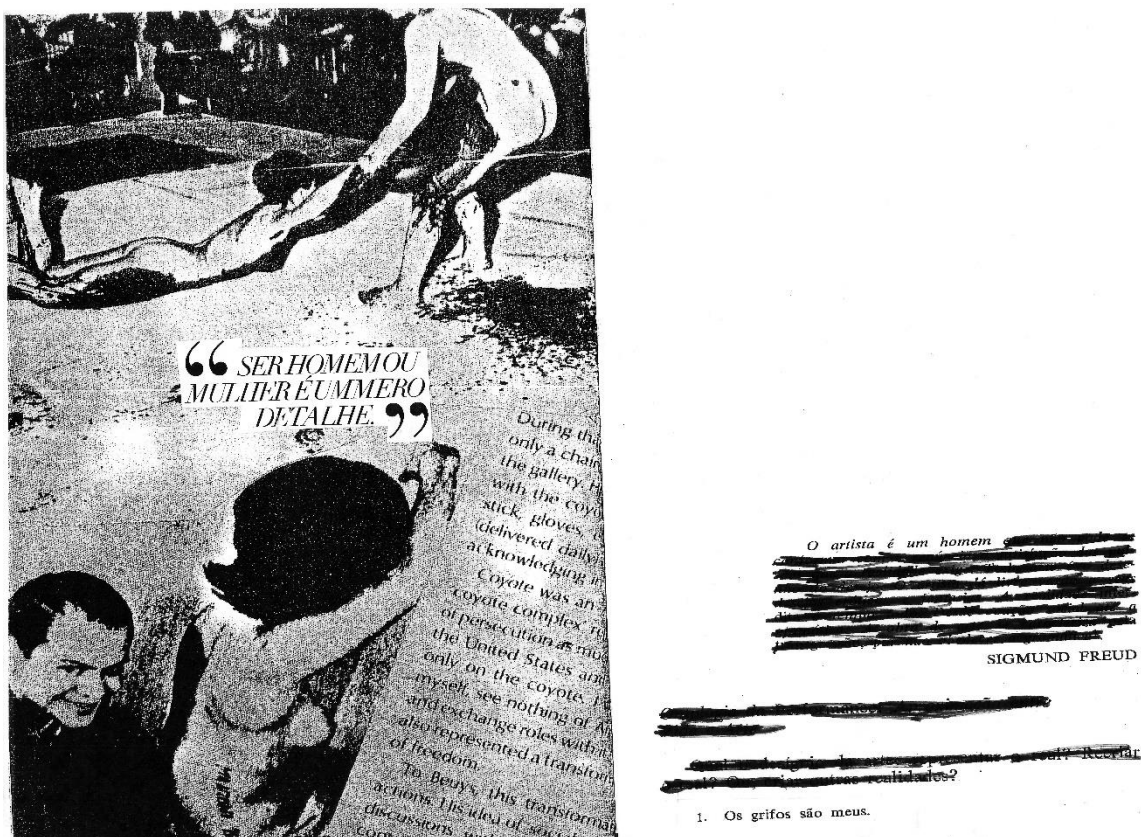


Figura 9: Mero detalhe (O artista é um homem), 2013. Fonte: Acervo da autora.

Apresento a célebre fotografia de um evento promovido pelo artista francês Yves Klein, que utilizava corpos femininos como pincéis, instrumentos através dos quais expressava sua visão, para comentar acerca da invisibilização e o esvaziamento da experiência feminina na arte, estética, política e simbolicamente. O ideário da musa, herança grega antiquada e senil, transcendeu para a franca objetificação das mulheres que, observadas através do escopo varão, foram reafirmadas enquanto cidadãs de segunda classe, belas porém traiçoeiras, incapazes da criações elevadas – oferecendo, portanto, pouca ameaça à preeminência masculina. Tendo pouco ou nenhum acesso às academias ou tutores notáveis, assim se mantiveram por muito tempo, não por uma incapacidade inerente ao sexo, mas antes por um impedimento social, institucional, econômico e político. Neste ínterim, vimos a ascensão e

consolidação histórica de inúmeros Gênios, em uma linha genealógica concisa e coerente, mestre à mestre produzindo obras inimaginavelmente hábeis e destemidas. Às mulheres artistas se reserva uma história alternativa, que não figura nem em notas de rodapé dos grandes manuais. As poucas artistas que ganharam a devida notoriedade são benesses, migalhas retóricas para apaziguar ânimos, para estabelecer um cenário de neutralidade de gênero inexistente.

Apesar dos percalços, há notáveis personalidades a se celebrar: perscrutaram, penetraram pelas fendas de um sistema misógino para poderem praticar aquilo que lhes instigava. A partir do final dos anos 50 e início dos 60, em consonância com os movimentos pelos direitos civis e pela liberação das mulheres, inicia-se a construção crítica dessa porção ignorada da História da Arte, ainda que predominantemente nos Estados Unidos e Europa. Não mais acessórios, mas agentes empoderadas para desconstruir as noções correntes de Arte, Gênio e Obra. Conquistas à parte, a contemporaneidade reserva um panorama desfavorável às mulheres artistas: existem pressões a partir de diversos vetores para que produzam obras inofensivas, suaves, que comportem as noções de feminilidade prevalentes, que não rompam com as perspectivas de seu gênero. Mulheres deveriam poder produzir aquilo que lhes agrada, discursiva e formalmente, não serem obrigadas a conformar a um molde específico para, somente assim, poder ambicionar legitimação de qualquer natureza.

O artista, ainda hoje, é um homem.

#### **2.4. SOFRIMENTO DO POVO, 2013. (CARTAZ, IMPRESSÃO EM PRETO EM SULFITE A3)**

Também produzido por ocasião do zine Büchner für Kinder, este cartaz foi uma coincidência entre frase e imagem: com ambos sobre a mesa, percebi uma identificação espontânea entre o conceito e a realização formal da figura, uma das fotomontagens de Grete Stern. A citação, proveniente de uma típica revista feminina, só pode ter acompanhado uma reportagem ainda mais estapafúrdia, porém não me recordo. A mulher que escala em desespero a pedra, que agarra-se como pode e ergue um braço em suplício aos céus nublados – pezinhos de salto alto, roupas e

cabelos alinhados, face desfigurada pelo horror – é a mulher que lamenta o sofrimento do povo, sem compreender exatamente a que povo se refere. É a confusão informada da classe média alta, que se divide entre a filantropia e o asco frente à visão de um pobre. São aqueles que temem voltar ao mar de mediocridade do qual se elevaram e por isso continua galgando, sem cessar, a escala social, sem olhar para trás – ou ao redor – uma vez que seja.



Figura 10: O sofrimento do povo, 2013. Fonte: Acervo da autora.

Este cartaz foi afixado no centro da cidade de Florianópolis, onde há grande afluência de pessoas.

## 2.5. O CONSUMO VISA O GOZO, 2013. (LAMBE-LAMBES, IMPRESSÃO EM PRETO EM FOLHA SULFITE ROSA)



Figura 11: O consumo visa o gozo, 2013. Fonte: Acervo da autora.

Por tematizar questões do universo da mulher e me utilizar frequentemente da colagem, estou bastante habituada com revistas femininas e suas falas homogêneas: há uma consonância entre conteúdo textual e imagético e as peças



de publicidade, a ponto de criar uma sensação de indistinção no virar das páginas. As chamadas ou manchetes utilizam os mesmos artifícios retóricos. O biótipo e os arquétipos assumidos pelas modelos se repetem, assim como suas poses. Quando figuram homens, são acessórios porém ironicamente tanto ou mais dignificados que as personagens principais: fazem parte de um universo outro, de assuntos e urgências importantes, em contraste ao estranhamente doméstico domínio das mulheres, de sapatos-bolsas-maquagem-roupas.



Figura 12: Colagem dos lambe-lambes. Fonte: Acervo da autora.

Os semblantes correspondentes aos impecáveis corpos variam, mas nunca se emocionam a ponto de interferir nas belezas escolhidas a dedo: alegres, sérias, misteriosas, desafiadoras. Os que mais me impressionam, não obstante, são os retratos de êxtase. Pálpebras contraídas e lábios abertos e frementes, em respiração curta. Cabeças lançadas aos céus. Fortuitamente, por entre as pálpebras é possível

vislumbrar olhos perdidos, entregues. Não muito longe destas efígies, o artefato, abraçado, entrelaçado, querido – se oferecem para a leitora não só como produto, mas como sensações escassas em sua própria vida. Vende-se o orgasmo, a satisfação, o protagonismo. Há de querer-se o gozo da Gisele Bündchen, da Eva Mendes e da Marion Cotillard e seus respectivos sapatos, bolsas e perfumes; Buscamos prazer no inanimado.

Selecionei alguns destes anúncios, focando-me nos rostos em clímax. Rapidamente, angariei mais de 30 exemplos. Em algumas revistas havia mais de 4. Destes, selecionei 12 imagens que foram condicionadas em forma de lambe-lambe, em sulfite A4 cor-de-rosa, constituindo uma série: na frente, temos a fotografia da beleza junto aos dizeres “ELA BUSCA PRAZER NO INANIMADO” e no verso detalho a procedência da imagem e anuncio “O CONSUMO VISA O GOZO”.

Foram afixados 60 destes pelo centro da cidade de Florianópolis. Procedi, desde então, com colagens esporádicas e distribuição gratuita.

## **2.6. SEM TÍTULO (AEROBICS), 2013. (ZINE DESENVOLVIDO COM COLAGEM E REPRODUZIDO POR XEROX)**

Zine coletivo a partir de uma revista predefinida, este projeto foi desenvolvido em parceria com Ruth Steyer e Henrique Vasconcelos. Escolhemos um manual de aeróbica dos anos 1980. Primeiramente um exercício de recorte e montagem, prosseguimos para a descontextualização e ressignificação das imagens e textos. O resultado é uma publicação simples, tamanho A5 com 12 páginas, problematizando e desconstruindo as expectativas acerca da constituição física e comportamental feminina.

Corpos isolados, fragmentados, sorriem em um esforço por aparentar conforto e naturalidade, Contorcem-se, quebram-se e reconstroem-se, novos. Máximas motivacionais tomam ares cínicos, sombrios, ao bordearem corpos estáticos em seus movimentos enérgicos, ou abandonados ao seu próprio peso, abdicados, esgotados. A dualidade irreconciliável entre farsa e escárnio, entre o que somos e o que esperamos de nós.



Figura 13: Capa do zine Sem título (Aerobics), 2013. Fonte: Acervo da autora.

Esta publicação foi inicialmente distribuída e então vendida em feiras de publicação em Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, através da Frutinhas Publications, além de feiras especificamente voltadas para zines em Santa Catarina.



Tudo que se faz com alegria torna-se mais fácil e dá melhores resultados.

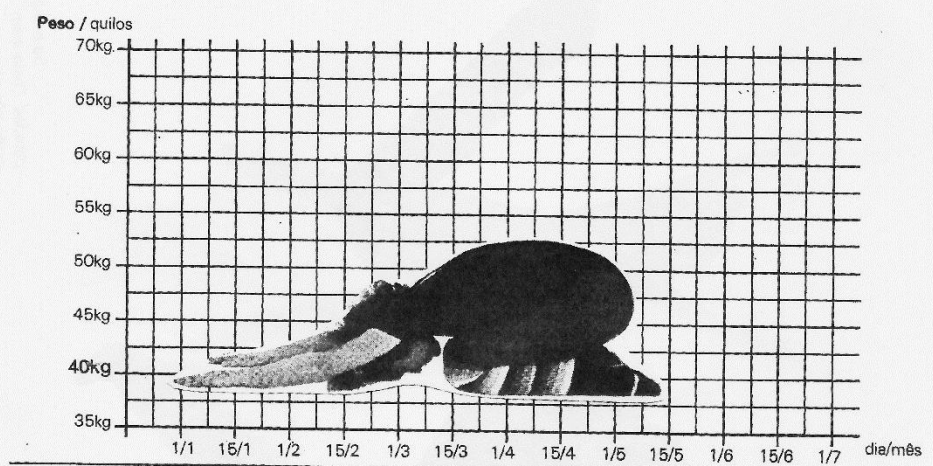


Figura 14: Páginas do zine Sem título (Aerobics). Fonte: Acervo da autora.

2.7. SEM TÍTULO (NÃO SIGNIFICA NÃO), 2013. (ZINE, TÉCNICAS MISTAS, IMPRESSÃO EM SULFITE A3)

## **NÃO SIGNIFICA NÃO**

**“ A G O R A N Ã O ” S I G N I F I C A N Ã O  
EU TENHO UMX NAMORADX SIGNIFICA NÃO  
T A L V E Z D E P O I S S I G N I F I C A N Ã O  
N Ã O , O B R I G A D X S I G N I F I C A N Ã O  
V O C Ê N Ã O É M E U T I P O S I G N I F I C A N Ã O  
S A I F O R A S I G N I F I C A N Ã O  
EU PREFIRO FICAR SOZINHX SIGNIFICA NÃO  
N Ã O M E T O Q U E S I G N I F I C A N Ã O  
EU GOSTO MUITO DE VOCÊ MAS... SIGNIFICA NÃO  
VAMOS APENAS DORMIR SIGNIFICA NÃO  
NÃO TENHO CERTEZA SIGNIFICA NÃO  
EU/NÓS JÁ BEBI/BEBEMOS DEMAIS SIGNIFICA NÃO  
S I L Ê N C I O S I G N I F I C A N Ã O**

Imagem 15: Página do zine Sem título (Não significa não). Fonte: Acervo da autora.

Este projeto teve início a partir de discussões sobre assédios e violências de natureza psicológica, sexual e física contra mulheres em nosso entorno geográfico e social. Em razão destas ocorrências, se fez imprescindível abrir um diálogo acerca de consentimento em nossas relações interpessoais e amorosas. A primeira reunião introduziu todos os presentes ao assunto através de diversas abordagens. Conversamos, primordialmente, sobre o que compreendíamos como consentimento, assédio e violência, compartilhamos experiências pessoais onde o consentimento esteve ou não envolvido e avaliamos o contexto onde nos situamos e as concatenações que havíamos percebido desde os episódios a partir de diversos pontos de vista, etc. Realizamos uma dinâmica que colocava em prática a nossa

discussão, o que gerou um senso de familiaridade essencial entre os presentes. O ambiente que estabelecemos é raro: um lugar de segurança, respeito, escuta e confiança.

Posteriormente, passamos a falar em termos práticos sobre a criação de uma publicação que pudesse desdobrar nosso debate e fomentar outras instâncias de dissonância e resistência. Sendo um coletivo de 13 pessoas, consideramos um momento em que pudéssemos nos expressar individualmente e outro em que falássemos enquanto grupo. Definimos, então, um formato que fosse relativamente fácil e barato de reproduzir – duas folhas A3 com frente e verso impressos em preto e branco, dobradas juntas – e partilhamos o papel. Em uma das A3 concentramos as contribuições pessoais, que foram 11 no total, e na outra folha desenvolvemos um cartaz e selecionamos e traduzimos textos interessantes sobre o tema. Todas as decisões foram tomadas coletivamente, somente sendo aprovadas a partir do aceite de uma maioria expressiva.

Uma das dimensões mais cruéis das violências contra a mulher é a culpabilização da vítima, o isolamento e a ausência de empatia generalizada. Há uma contradição ainda maior quando são mulheres a submeter outras mulheres às penúrias da culpa, da vergonha e do abandono. Em minha contribuição individual escolhi abordar este tema, utilizando-me de uma sequência de stills de um momento bastante terno e honesto do vídeo "Lisa" da artista Friedl Kubelka vom Gröller, onde a artista abandona seu posto atrás da câmera para abraçar e consolar sua amiga, que beirava as lágrimas. A imagem é acompanhada pelos dizeres: “Não reproduza o discurso daqueles que te oprimem. Escute, respeite e apoie outras meninas e mulheres”.

É essencial que nos reconheçamos enquanto semelhantes, escutando, respeitando-nos em nossas diferenças e apoiando umas às outras, livre de julgamentos sociais e morais discriminatórios. Não somos inimigas. Não somos adversárias. Devemos todas contribuir na construção de diálogos positivos, de compreensão, empatia e amparo.

Em uma reunião posterior, apresentamos nossas propostas, diagramamos o cartaz e os textos e discutimos acerca da nossa experiência até o momento. Definimos



uma data para impressão e distribuição, que enfocou o local onde havia sucedido os casos. O grupo levou o zine à uma mostra em Blumenau, onde o oferecemos em troca de contribuições espontâneas através da Desterro Distro, distribuidora gerida por dois membros do coletivo. O zine também foi levado à Feira Plana (São Paulo), em março de 2014, onde foi distribuído e trocado entre os presentes.



Figura 15: Contribuição ao zine Sem título (Não significa não). Fonte: Acervo da autora.

## 2.8. GRANDES MESTRES, 2013. (CARTAZ, IMPRESSÃO EM PRETO EM SULFITE A3)

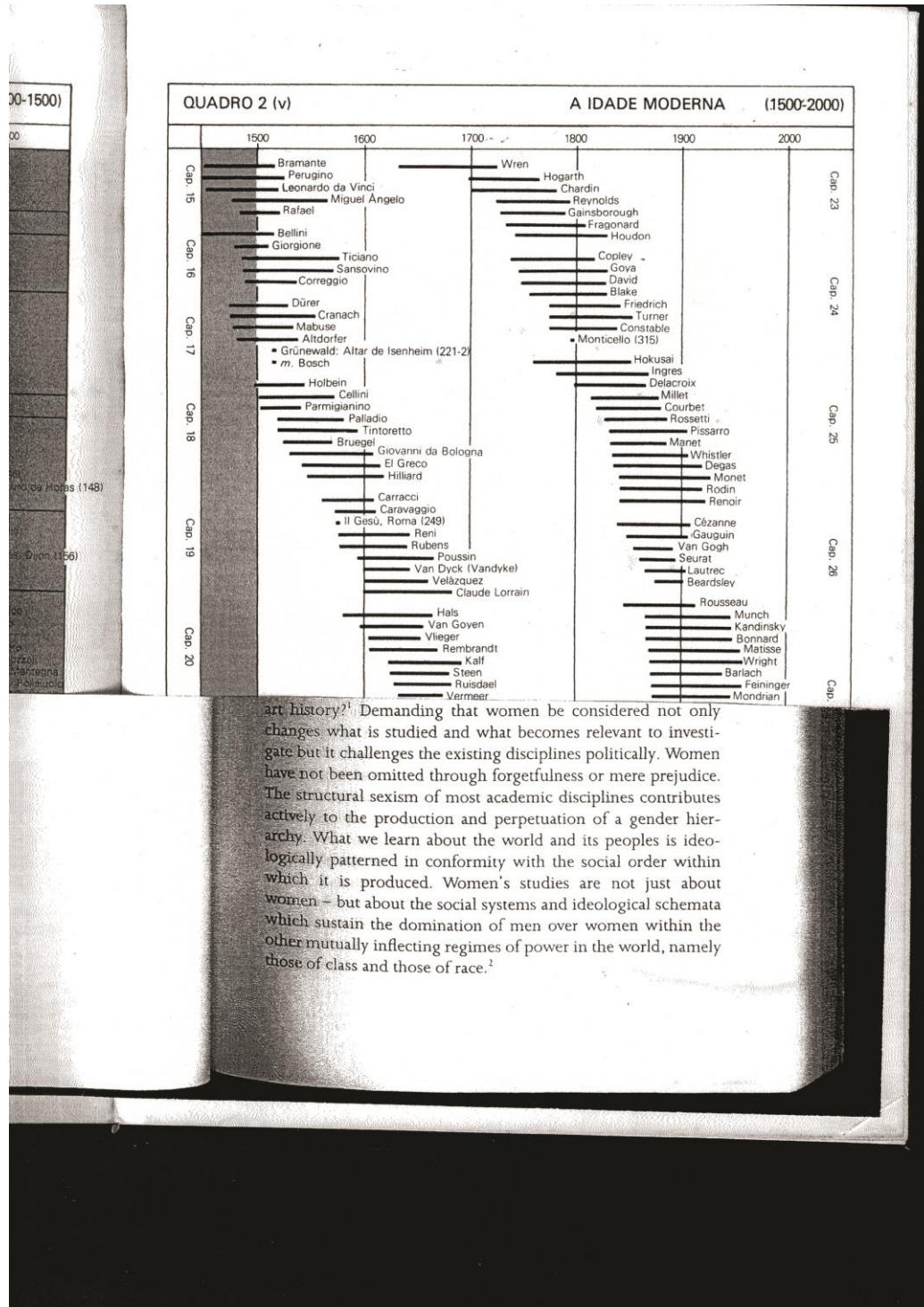


Figura 16: Grandes Mestres. Fonte: Acervo da autora.



Foi desenvolvido originalmente para compor um zine coletivo cuja proposta era utilizar como fonte/inspiração livros da biblioteca da UDESC. Nossas ferramentas seriam uma fotocopadora, computadores e uma impressora. Selecionei a obra *Vision and Difference*, de Griselda Pollock, que critica a História da Arte através de um prisma feminista. Enquanto pensava como utilizá-la, percebi que um dos colegas havia selecionado o célebre manual *História da Arte* de E. H. Gombrich. Alguns 6 anos antes, durante o vestibular que realizei para entrar na faculdade de Artes Plásticas, esta era uma leitura obrigatória. Folhee o livro e dei com diversas cronologias esquematizadas, nas quais não havia uma mulher sequer. Os nomes dos Grandes Mestres se interconectavam e descendiam como uma família patrilinear coesa e lógica. Do mestre ao discípulo ao mestre ao discípulo, tecendo juntos uma História que me exclui. Esta realização é uma versão rudimentar daquela que Pollock registra, com riqueza, em seu livro. Achei interessante poder contrastar objetivamente duas visões sobre a construção da mesma História, uma que reverencia o cânone e outra que o despreza, através de citações diretas, sem referência às obras de origem. Finalizado o zine e a oficina, me senti impelida a transformar minha contribuição em cartaz, tanto por sua construção estética quanto discursiva. Não foram produzidas grandes tiragens, só o suficiente para troca e distribuição em eventos e feiras e a eventual colagem no espaço urbano.

## **2.9. VERÃO URGENTE, 2014. (SÉRIE DE 5 CARTAZES, IMPRESSÃO EM PRETO EM SULFITE A3)**

O linguajar militar não é estranho à vivência feminina. Estamos sempre em guerra contra nossos corpos, batalhando contra as gordurinhas, eliminando a celulite, vestidas com as armas da tecnologia estética. Capas de revista publicam clamores, eloquentes e preocupantes, sobre as novidades mais quentes no combate à bunda caída, aos braços flácidos, aos pés de galinha. Precisamos, urgentemente, nos preocupar com isto. Aquelas que já se atentam, podem satisfazer seu prazer sádico de ler sobre cirurgias com pós-operatórios dolorosos (mas com resultados esplêndidos) e jejuns milagrosos; Quem ainda não percebeu a importância decisiva

destes procedimentos recebe uma última chance de aderir ao Projeto Biquíni, a Operação Verão – subscrever a um ideário impraticável de beleza para que utilizar um biquíni seja menos constrangedor, menos humilhante. Se você ainda não atingiu seus objetivos (um derriére de dar inveja, vestir o temido biquíni branco, a barriga negativa), todos vão ficar alegres ao saber que você, pelo menos, está tentando, que cortou a cervejinha e que vai comer pouco na ceia de Natal.

**Verão urgente! Corpo perfeito neste fim de semana: 30 truques urgentes e infalíveis para sereias de última hora. Deus existe! Operação Biquíni tamanho PP (poderoso, pecaminoso). Milagre!!! Fio mágico que levanta o bumbum, drenagem turbinada que pulveriza a celulite, minilipo com maxiefeito, injeção de alcachofra que derrete os excessos. Fofinhas, esta dieta foi feita para vocês: 5kg já no primeiro mês. Flacidez? Nã, nã, nã, não! Imagine a cena: você, em um biquiníssimo, desfilando pelas areias com um corpo ultra-sexy, digno de celebridade. E o que vai ser? As curvas estonteantes de Ellen Roche ou as medidas enxutas de Pietra Ferrari? Você vai brilhar como nunca! Acabar com a gordura localizada, perder peso, reduzir medidas, atenuar a celulite e a flacidez – e tudo isso sem sentir praticamente nenhuma dor. O**

**que mais você pode querer, hein? Emagreça com o poder da mente!**

**O ponteiro da balança não cede de jeito nenhum? Muita calma nessa hora! Faça nossa dieta e perca 1 kg por semana sem abrir mão do champagne, da ceia, da cervejinha... Se um simples convite à praia ou à piscina do clube é suficiente para lhe tirar o sono, é hora encarar o desafio e se preparar para a estação que está por vir. Para o biquíni lhe “cair muito melhor”, é preciso atacar as principais zonas-avos, ou seja, aquelas regiões que ficam em evidência quando você está em traje de banho. Vá dando adeus àquela velha (e larga) saída de praia. Com esta série de exercícios, você chegará ao verão pronta para encarar qualquer modelito. Quem sabe até desfilar o tão sonhado “biquíni branco”, que pouquíssimas mulheres podem. Feliz Verão. Ganhe um corpo e sinta-se fabulosa!**

Figura 17 e 18: Cartazes 1 e 2 da série Verão Urgente. Fonte: Acervo da autora.

Selecionei citações literais de capas de revistas publicadas de 2000 a 2013, antes, durante e depois do verão, que abordam a maneira como deveríamos perceber e viver nossos corpos. As reuni em um texto corrido que dividi em parágrafos para prover fluidez e facilitar a leitura. As chamadas, quando localizadas em uma capa de revista, são controversas. Quando postas juntas provocam mal-estar pelo excesso. Este é um discurso ininterrupto e constante de vigilância e vexação, que pretende regular e limitar nossas vidas prática, psicológica, social e emocional. Ele se manifesta

através de canais diversos e define como as brasileiras se relacionam com seus corpos e com os corpos de outrem e com que intensidade os julgam e patrulham. Essa fissura entre mente e corpo, como se corpo fosse uma matéria rebelde e desprezível, que teima em não nos obedecer, se reporta a uma retórica procedimental de transformação constante, que debilita, fere e dispersa. Nunca devemos estar satisfeitas conosco mesmas, pois nosso corpo sempre está prestes a nos trair. Não somos uma totalidade autônoma, uma unidade coerente, somos eternamente partidas. A mente sofre pelo corpo que não responde. Que não perde peso suficientemente rápido, que não endurece, que não encolhe. Que não se remodela. A manchete da revista promete a vitória da vontade sobre a biologia; Da ciência sobre a gordura e as rugas; Da tecnologia sobre o tempo, sobre a genética. É fácil se fascinar pelas técnicas e receitas e depoimentos. Enquanto fazia este trabalho, não foram poucas as vezes que abri a revista e li a matéria sobre o remedinho da moda (que não vicia e que faz perder peso sem exercício e sem dieta) ou sobre a ração humana que faz perder 5 quilos por semana. Afinal de tudo, era fevereiro.

O texto foi impresso em uma série de 5 cartazes A3. Até o momento não foi produzida tiragem para comercialização ou distribuição. Este trabalho foi publicado em versão abreviada no Clube Nunca Só Para Nós [Nara Beatriz Milioli Tutida (Org.). Florianópolis: UDESC, 2014, p. 50-51], em maio de 2014.

## **2.10. CONTRA TODO OTIMISMO CIVILIZATÓRIO, 2014. (STENCIL)**

Após leitura do texto de Alberto Ruiz de Samaniego, “De Ruínas: Piranesi, Benjamin, Smithson (Uma Família)”, percebi destacadas algumas expressões que me moveram. Entre elas estava a afirmação de que “a ruína, em si mesma, comporta a noção de tempo, de degradação e de transformação. E isto se dá em contradição com qualquer classicismo e, em realidade, contra todo otimismo civilizatório”. A última sentença possuía, para mim, uma potência espantosa quando isolada.

### **CONTRA TODO OTIMISMO CIVILIZATÓRIO**

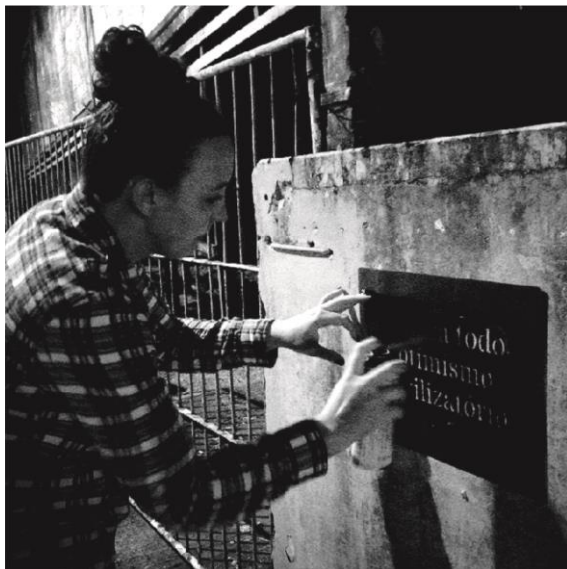
Primeiramente, frases com sentido negativo me interessam muito. Por contrapor uma cultura da felicidade, do bem-estar, do deixa-para-lá, do sangue de barata. É uma frase certa que se impõe e se compromete, sem qualquer dúvida ou hesitação.



Figuras 19 e 20: Confeção e aplicação do stencil. Fonte: Acervo da autora.

O otimismo civilizatório é esse estilo de vida, esse ranço do progresso irrefreável pelo bem da humanidade. É a especulação imobiliária, é a iniciativa privada. São os ideais de beleza e comportamento e as expectativas de gênero. É a limpeza, a organização, a lei e a ordem. É ser um bom civil, pagar seus impostos e eleger seus candidatos. É não se exaltar durante uma discussão, é ser um bom perdedor. É ser uma pessoa boa mas extremamente vil. É o desrespeito total por culturas alheias a sua. Por religiões alheias a sua. Por línguas alheias a sua. Por pessoas que não parecem com você. É o homem branco chegando na costa do Brasil em 1500, é o genocídio de índios e negros de 2014. É o racismo cotidiano da região sul, é a violência contra mulheres, crianças, gays, lésbicas, bissexuais, transexuais. A civilização é a história condensada do Homem, com H maiúsculo, e suas conquistas duvidosas que eu me recuso a celebrar. Sou contra silenciar os gritos da resistência. Sou contra narrativas homogeneizantes que renovam as justificativas para as dinâmicas de submissão e opressão.

Criei um stencil com a frase em questão e o apliquei em pontos diversos da cidade de Florianópolis.



Figuras 21 e 22: Aplicação do stencil em diversos locais em Florianópolis. Fonte: Acervo da autora.

## 2.11 FAÇA NOSSO TESTE E DESCUBRA, 2014. (ZINE REPRODUZIDO POR XEROX)

Durante o desenvolvimento do projeto Verão Urgente, passei a conhecer o esqueleto de revistas femininas intimamente. Entre matérias sobre bem-estar, relacionamento, saúde, fitness, decoração, receitas, não raro encontra-se um teste: um questionário com 5 a 15 questões que você pode responder e obter a resposta após contagem de pontos ou prevalência de uma das cores ou letras. A estrutura é bem simples, mas seus temas geralmente são relativamente complexos e suas respostas pretendem localizar a leitora num espectro não muito amplo de possibilidades. Geralmente são de 3 a 5 arquétipos. Abaixo de cada um, uma definição parecida com aquelas de horóscopo: uma resposta genérica que caberia a qualquer indivíduo do planeta. Apesar do tom leve e despreocupado da redação, os testes têm por objetivo definir a leitora. Eles dizem quem você é. Todas as respostas, obviamente, tratam com o sujeito no feminino.





Figura 23: Capa do zine Faça nosso teste e descubra, 2014. Fonte: Acervo da autora.

Você sabe conversar com homens? Qual seu tipo de libido? Você é Maria vai com as outras? Você é mais Morena ou Érica de Salve Jorge? As respostas geralmente dão um título para a leitora: “a mãezona”, “a medrosa”, “a apagada”, “a fugitiva”, “a exibida”, “planejadora inflexível”. Interessou-me essa possibilidade de autodefinição instantânea. Tomei 6 testes e os registrei em fac-símile. Minhas respostas foram destacadas em caneta. Reuni todos em um livreto A5 e reproduzi em preto e branco em papel sulfite.



Figura 24: Páginas do zine Faça nosso teste e descubra. Fonte: Acervo da autora.

## 2.12. MULHERES ARTISTAS, 2013-PRESENTE. (PÁGINA NO FACEBOOK: <https://www.facebook.com/MulheresArtistas>)

Na faculdade, passei muito tempo acreditando que mulheres de gerações anteriores à minha simplesmente não haviam achado maneiras de se expressar através da arte. Era uma concepção impensada, automática, simplesmente porque, em algo como 8 disciplinas de História da Arte, fui relegada a ler os triunfos dos Grandes Mestres, corajosos e impetuosos, intempestivos, com suas musas caladas e passivas. Artistas Viajantes, Artistas Vanguardistas, Artistas Modernistas e Pós-modernistas, Artistas Homens, Europeus e Heterossexuais. Para não ser injusta, posso dizer que estudei sobre UMA artista, Lygia Clark, por ocasião de uma disciplina de História da Arte Brasileira. Fora ela, sabia que existiam Frida Kahlo, Georgia O'Keeffe e Cindy Sherman. Esta negligência institucional foi uma realização tardia,

talvez, mas que modificou inteiramente o prisma pelo qual observava meus professores, minha universidade e meus colegas, assim como a própria noção de História, um aglomerado sem fim de manipulações e modificações para servir aos valores dominantes.

Em janeiro de 2013, impulsionada pela pesquisa ativa de artistas que me interessariam em termos discursivos e formais, além da leitura da crítica feminista à História da Arte, iniciei uma página no Facebook na qual posto, periodicamente, um álbum de fotos com trabalhos ou documentações de trabalhos de Mulheres Artistas. Frequentemente enfatizo a natureza colaborativa deste canal e obtenho algum retorno daqueles que curtiram a página. Em sua descrição, consta uma citação da artista feminista Judy Chicago: “[...] Everybody had studied men plenty. So we were all into remedial education, learning out own history, our own heritage. / Todos haviam estudado bastante sobre os homens. Então estávamos interessadas em uma educação remedial, aprender sobre nossa própria história, nossa própria herança”. Esta era exatamente a operação que gostaria de empreender com a Mulheres Artistas: aprender e reconhecer aquelas que vieram antes de mim, não para estabelecer uma linha genealógica que culminasse no meu trabalho, mas para compreender melhor o que significa, atualmente, ser mulher artista/mulher feminista, de que modo podemos interferir na cultura dominante e reivindicar nosso protagonismo sobre nossas obras, discursos, histórias, corpos... Como lidaram com os mesmos dilemas que enfrento hoje? Como encontraram modos de ampliar sua voz, de articularem-se entre si, de modificarem ou intervirem nos contextos nos quais estavam inseridas?

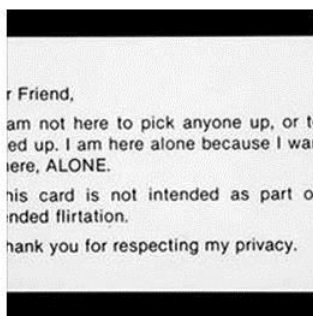
A partir das informações disponíveis na internet, formulo um pequeno texto contendo conjuntura histórica e biografia, assim como algumas das principais questões da obra de cada artista. É uma operação rápida com retorno rápido: ao verem meus posts em seus feeds, os seguidores (não gosto deste termo, mas é como o Facebook denomina as pessoas que curtem a página e acompanham os posts) curtem, comentam, chamam outros amigos para conhecer a obra da artista em questão. Algumas vezes não há qualquer manifestação por parte do público. Hoje já são elencadas mais de 100 artistas, além de ocasionais links para outras páginas e sites, eventos e exposições que se relacionem com o tema de alguma maneira. A



seleção se dá de modos diversos: algumas artistas conheci através de livros, muitas me foram indicadas pelos seguidores da página, às vezes pesquiso um cenário específico. Aquelas do contemporâneo geralmente conheço através de blogs ou pelo Tumblr, uma plataforma de blogs baseada grandemente na divulgação de imagens. Procuro diversificar as artistas enquanto identidades, em uma tentativa de construir às avessas da História da Arte institucional, pesquisando o trabalho de mulheres latino-americanas, negras, indígenas, asiáticas, mulheres cuja obra é amplamente lida como “artesanato”, mulheres marcadamente feministas ou não, de diversos períodos históricos. Não me proponho a “dar voz” ou a legitimar, mas aprender com as idiossincrasias, estabelecer, junto a meus pares, uma narrativa inclusiva que não nos invisibilize ou trivialize nossas experiências como indivíduos.



Figura 25: Página do Facebook Mulheres Artistas. Fonte: Acervo da autora.



**Adrian Piper (1948-)**

21 fotos



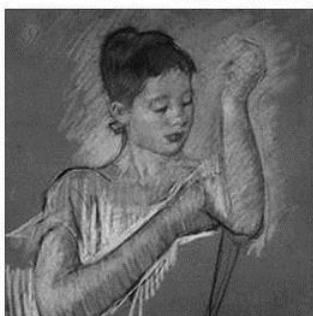
**Ana Mendieta (1948-1985)**

16 fotos



**Anita Malfatti (1889-1964)**

17 fotos



**Mary Cassatt (1843-1926)**

20 fotos



**Suzanne Valadon (1867-1938)**

21 fotos



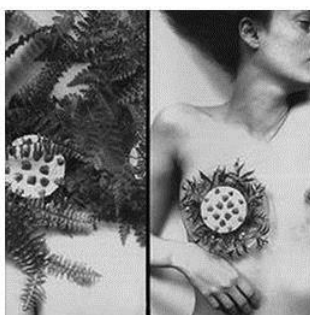
**Barbara Kruger (1945-)**

21 fotos



**Márcia X (1959-2005)**

16 fotos



**Hannah Wilke (1940-1993)**

16 fotos



**Martha Rosler (1943-)**

12 fotos

Figura 26: Álbuns referentes a diversas artistas. Fonte: Acervo da autora.

A página tem 1545 seguidores até o presente momento, sendo 66 deles meus amigos na rede social. A partir da dela, tive a oportunidade de conhecer e conversar com muitas pessoas que partilham meus interesses, além de ampliar em muito meus horizontes e conhecimentos teóricos e práticos.

### 3. POLÍTICAS SEXUAIS DO OLHAR

#### 3.1. O OLHAR MASCULINO

Em seu ensaio "Prazer Visual e Cinema Narrativo", de 1975, Laura Mulvey introduziu o conceito de olhar masculino (*male gaze*) ao vocabulário da Filmologia, evidenciando a assimetria nas relações de gênero em filmes selecionados do cinema clássico norte-americano. Através da psicanálise, a autora elucida acerca da divisão heterossexista entre ativo e passivo (MALUF et al, 2005b: 345) – o homem como detentor do olhar e a mulher enquanto imagem:

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de "para-ser-olhada". A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico [...], ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino (MULVEY, 1983: 444).

Mulvey situa o cinema como um aparato que gerencia prazer para seus espectadores de acordo com as formações psíquicas da sexualidade em sociedades burguesas patriarcais (POLLOCK, 2003: 202), identificando como um “preponderante tropo do aparato cinematográfico um olhar ativo controlador que sujeita a passiva imagem da mulher, fragmentada ou desmembrada, fetichizada e, acima de tudo, silenciada” (Ibidem: 217). Este olhar subdivide-se em duas dimensões conflitantes e concomitantes na experiência do cinema: o prazer escopofílico e o narcisista. A escopofilia é o prazer em olhar e ser olhado. Esta pode evoluir em perversão, voyeurismo obsessivo, que consiste em obter satisfação a partir da observação, em um sentido ativo, de um outro objetivado. Já o prazer narcisista é obtido através do reconhecimento e da identificação com a imagem, que colabora para a constituição e manutenção do ego (MULVEY, 1983: 440-442). A presença persistente deste ponto de vista em imagens das mais diversas naturezas serve ao propósito de reafirmar e corroborar com a cultura dominante, partilhando de seus valores e padrões, beneficiando-se de um sistema complacente a seu discurso impiedoso.

Homens criam imagens mostrando os homens como importantes atores e sofredores, enquanto as mulheres são os símbolos de seus desejos e necessidades. Como sugerido por John Berger, mulheres e homens tem um poder desigual no olhar. Ele caracterizou homens como tendo um olhar privilegiado, capaz de olhar ativamente e criticamente sem que este olhar seja retornado com igual escrutínio pelas mulheres. (KING, 1995a: 134)

O olhar masculino pode atuar, entretanto, independe de sexo, gênero ou orientação sexual do indivíduo: Mulvey busca, em seu texto seminal, investigar a relação entre a imagem da mulher na tela do cinema e a "masculinização" da posição do espectador, já que padrões internalizados de prazer e identificação impõem a masculinidade como um "ponto de vista" (MULVEY, 1999: 122). A mulher espectadora, ávida por tanger as sensações de ação, poder, controle e protagonismo experimentadas pelo mocinho, assume uma postura empática a seus desejos e aspirações, corroborando com o olhar objetificante<sup>3</sup> da câmera ao identificar-se na figura do herói. Ocasionalmente, contudo, a espectadora pode intuir-se tão "dessincronizada com o prazer em oferta, com sua 'masculinização', que o feitiço da fascinação se quebra" (Ibidem: 122-123). Durante sua averiguação sobre este tema, Mulvey percebe que sob influência do movimento das mulheres e da crítica feminista, esse rompimento tornou-se mais frequente: "a facilidade da posição de prazer, havia se transformado em algo desconfortável e difícil" (MALUF et al, 2005a: 353).

Com o intuito de produzir subjetividades femininas não-subordinadas, é necessário compreender as forças em fluxo no estabelecimento do duo olhar masculino/espetáculo feminino; É imprescindível que imagens e manifestações culturais e midiáticas sejam compreendidas através de uma lente crítica e proativa. Annette Kuhn (1990: 8) define esta operação como uma leitura na contramão: "os atos de análise, de desconstrução e de ler 'na contramão' oferecem um prazer adicional – o prazer da resistência, de dizer 'não'". Esta negação não se dirige necessariamente à diversão "pouco sofisticada" ou a imagens culturalmente dominantes, mas sim "às

---

<sup>3</sup> Objetificação se refere ao tratamento de pessoas como mercadoria ou objeto, desprezando sua personalidade ou dignidade. Coisificação.

estruturas de poder que sugerem que as consumamos acriticamente e de maneira altamente circunscrita”.

Catherine King (1995a: 133) explicita a assimetria da produção e consumo de imagens: “A maior parte das imagens são feitas por homens para homens, criando um relacionamento fechado, conspiratório, entre produtores e consumidores primários. Os homens controlam a mídia através da qual imagens visuais circulam, desde livros e jornais aos museus que fazem sua curadoria e galerias que as exibem para venda”. Este regime representacional misógino, inexorável, perpetua a posição da mulher como espectadora de segunda classe. King (1995b: 129) elucida:

O negócio da construção de imagens é interessante não por ser o campo no qual a humanidade expressou suas mais elevadas aspirações em obras de gênio, mas porque imagens figurativas, especialmente na mídia, sustentadas por tradições da pintura europeia-ocidental, desempenham papéis importantes no estabelecimento das mulheres como espectadoras de segunda classe: encorajam-nos a agir como algo para o qual se olha e não como autoras de imagens e vendem-nos definições de feminilidade.

A feminidade não é uma condição natural de indivíduos mulheres, mas uma “construção ideológica historicamente variável para o signo M\*U\*L\*H\*E\*R que é produzida por e para outro grupo social que deriva sua identidade e superioridade imaginada da manufatura do espectro deste fantástico Outro. MULHER é tanto um ídolo quanto nada além de uma palavra”. (POLLOCK, 2003: 101) O signo Mulher é o Outro em cujo reflexo a masculinidade se negocia e se define (Ibidem: 210) e a feminilidade “a forma ideológica de regulação da sexualidade feminina inerente à domesticidade familiar e heterossexual, que é fundamentalmente organizada pela lei” (Ibidem: 111).

Como todos os demais signos de identidade, o feminino está incessantemente envolvido em disputas e renegociações de forças, que rearticulam sua definição em planos não lineares de representação. O feminino não é o dado expresso por uma identidade já resolvida (“ser mulher”), mas um conjunto instável de marcas dissimilares a modelar e produzir: uma elaboração múltipla que inclui o gênero em uma combinação variável de significantes heterogêneos, que entrelaça diferentes modos de subjetividade e contextos de atuação. (RICHARD, 2002: 150)

Há um potencial radical na análise e subversão da mulher enquanto signo: a categoria mulher é crucial para a manutenção da ordem na sociedade, de importância central e crítica, necessitando ser produzida incansavelmente através de uma miríade de práticas sociais e instituições. Seus significados estão constantemente sendo negociados nos sistemas significantes da cultura, como no cinema ou na pintura (POLLOCK, 2003: 45). As mulheres devem aparentar perfeição, apresentando uma imagem impecável para o mundo, para que o homem, em confronto com a diferença, possa evitar qualquer compreensão da falta. A posição das mulheres como fantasia, portanto, depende de uma economia particular da visão. (ROSE, 1985 apud POLLOCK, 2003: 166)

Patriarcado, conforme define Griselda Pollock (2003: 47), não se refere à “dominação estática e opressiva de um sexo por outro, mas a uma rede de relações psicossociais que instituem uma diferença socialmente significativa no eixo do sexo que é tão profundamente localizada em nosso próprio senso de identidade vivida, sexual, que nos parece natural e imutável”. Produções culturais e midiáticas se dirigem a seu público de modo a estabelecer identificação entre as/os espectadoras/es e as versões de masculinidade e feminilidade que apresentam. “É um processo de constantemente nos ater a um regime particular – mas sempre instável – de diferença sexual” (Ibidem).

bell hooks (1992: 123) se posiciona contra a narrativa predominantemente branca que prevalece tanto no cinema quanto na Filmologia feminista *mainstream*, que, “fundada em bases psicanalíticas ahistóricas que privilegiam a diferença sexual, ativamente suprime o reconhecimento da raça, reencenando e refletindo o apagamento da feminilidade negra que ocorre em filmes, silenciando qualquer discussão de diferença racial – da diferença sexual racializada”. O estabelecimento do conceito de “Mulher” apaga as diferenças entre as mulheres em seus contextos sócio-históricos específicos, entre mulheres definidas precisamente como sujeitas históricas ao invés de *uma* sujeita psíquica (ou não-sujeita) (Ibidem, 124). A espectadora negra – que necessita manter-se na defensiva contra narrativas que reproduzam a sua negação, uma vez que, consciente da ausência de representações positivas da feminilidade negra, ativamente não se identifica nem com o homem

protagonista ou com a donzela branca, dualismo absoluto de Hollywood – não é de maneira alguma reconhecida pela crítica de cinema feminista estadunidense. Assim, hooks substancia o olhar oposicional: um prisma crítico através do qual a mulher negra analisa e reinterpreta a constituição de ideários sociais e midiáticos, provendo-as um nível de poder em examinar e desafiar o olhar masculino branco, que reforça ideais de superioridade racial, supremacia branca e desigualdade de gênero.

É condicional para a construção de um olhar menos tendencioso, ou mesmo um olhar feminino não-colonizado (MALUF et al, 2005b: 347), que mulheres no cinema, na pintura, na fotografia, na arte contemporânea, na publicidade e nos demais setores da sociedade, sejam dissociadas da objetificação patriarcal do olhar masculino, tornando-o insustentável. Ao perpetuarem padrões de normalidade e aceitabilidade, essas imagens dominantes afetam a constituição de nossa identidade e de nossa relação com nossos corpos, já que possuem franca potência pedagógica. “A imagem da mulher que circula na mídia tornou-se um significante central, não apenas para o olhar masculino, mas para o processo de subjetivação e construção de mulheres como sujeitos” (MALUF et al, 2005a: 359).

### **3.1.1. SOBRE O CORPO**

Susan Bordo (1993: 8), em um estudo aprofundado sobre as relações entre distúrbios alimentares e mídia contemporânea, ressalta o contínuo poder histórico e a abrangência de determinadas imagens culturais e ideologias que corroboram com o padrão estético e comportamental dominante, aos quais tanto homens quanto mulheres estão vulneráveis. O modo como afeta as mulheres, entretanto, é especialmente perverso: mulheres e meninas frequentemente internalizam as ideologias que as oprimem, fundadas em culpa, que alastram-se em mal-estar com nossa feminilidade, vergonha de nossos corpos e auto-aversão. As representações homogeneízam. Isso significa que todas as "diferenças" raciais, étnicas e sexuais que perturbam as expectativas e identificações caucasianas heterossexuais serão suavizadas (Ibidem: 24-25), tornando a imagem ideal do corpo feminino extremamente circunspecta e exclusiva. Essas imagens homogeneizadas normalizam

– isto é, funcionam como modelos em relação aos quais nos medimos, julgamos, "disciplinamos" e nos "corrigimos (Ibidem)".

Edholm (1995: 157) comenta que “constituir um senso de autoestima e autonomia contra estas imagens dominantes e os valores que representam pode ser difícil. Então, a imagem do espelho é preterida por essas outras imagens – 'ideais' de Mulher, de desejabilidade – e pelo olhar de outrem.” O asseio com a aparência, com a higiene e com a beleza são esperados das mulheres, mas, simultaneamente, ridicularizados e dispensados pelos homens como fúteis, supérfluos. A problemática, entretanto, é estrutural:

Tal autoconsciência entre mulheres sobre suas próprias aparências (e as aparências de outras mulheres), deve ser localizada em seus contextos cultural e social. Na cultura ocidental contemporânea dominante, o valor social das mulheres é crucialmente construído através da aparência. Nós perguntamos ‘Como estou?’ porque como estamos influi em quanto nós valem. Nossas identidades enquanto mulheres – e, portanto, nossos sentimentos – estão inevitavelmente vinculados à nossa aparência, que, por sua vez, é avaliada em termos de como somos vistas por outras pessoas [...] Mulheres, destarte, experienciam seus corpos e rostos tanto do exterior quanto do interior – uma mulher deve continuamente vistoriar-se. Uma mulher possui, assim, uma relação partida com seu corpo e seu rosto; ela é tanto dentro quanto fora, tanto si quanto outro. (EDHOLM, 1995: 155)

O corpo da mulher, corpo-espetáculo, deve convir à escopofilia do sexo oposto, aos ditames e postulados do desejo masculino, que se modificam de acordo com o momento histórico. Um corpo desviante, que subverta as noções prevalentes de apuro e adequação, confunde e revolta:

Os obesos – particularmente aqueles que alegam estar felizes apesar do sobrepeso – são percebidos como indivíduos que se recusam a jogar pelas regras. Se o resto de nós está se esforçando para ser aceitável e "normal", não podemos permitir que eles saiam impunes; eles devem ser postos em seus lugares, devem ser humilhados e derrotados. (BORDO, 1993: 203)

Essa postura é facilmente identificável no cotidiano brasileiro, especialmente em cidades litorâneas, de verões ameaçadores e operações biquíni: os corpos em evidência só intensificam as impraticáveis exigências e provém seus cidadãos com um curioso senso de direito sobre a aparência de outrem. É um policiamento, constante e inquieto, e toma diversas formas: familiares prescrevem dietas e



remédios, amigos comentam inocentemente sobre um esporte que promete queimar metade das calorias ingeridas por dia, estranhos no ônibus fazem comentários jocosos, transeuntes sussurram ao pé do ouvido uma palavra ou outra, ou explodem em risadas após proferir um xingamento. Mera reprodução das construções retóricas que definem ‘normalidade’, esse tipo de discurso é tóxico e está infiltrado em todas nossas interações sociais. Tão inocente quanto possa parecer, deve ser combatido em nome da autonomia das mulheres sobre seus corpos, liberando-os do escopo ininterrupto do machismo. Bordo (Ibidem: 184) pontua:

Eu vejo nossos corpos como um espaço de luta, onde temos que trabalhar para manter nossas práticas diárias a serviço da resistência à dominação de gênero, não a serviço da docilidade e normatização de gênero. Esse trabalho requer, creio, uma atitude determinadamente cética em relação às rotas de suposta liberação e prazer oferecidas por nossa cultura. Ele também demanda uma tomada de consciência acerca das frequentemente contraditórias relações entre imagem e prática, entre retórica e realidade.

Nossos corpos estão em constante disputa. Mulheres – submetidas a indizíveis pressões que variam de acordo com classe, raça e orientação sexual – não estão isentas de praticar discursos opressores. Quando o fazem, estão, conforme reportou Mulvey, ocupando temporariamente o posto ativo hegemônico, submetendo suas semelhantes ao olhar masculino, ao olhar escrutinador voraz e fetichista, objetivando-as e desumanizando-as e perpetrando as relações históricas de poder.

A exposição voluntária de nossa compleição física toma ares de resistência, de insurgência. Causa aversão, raiva, agressividade, causo descrença. Não é possível que alguém se sinta bem assim. Não é possível que alguém seja saudável com esse tamanho. Somos inescapavelmente orgânicas. É fato que não me sentimos bem, amiúde, mas não pela relação que estabelecemos com nossa própria carne, e sim pelos recorrentes lembretes de que nosso corpo necessita ser transformado, preferencialmente através de autocontrole, disciplina, perseverança. Através de mérito, de trabalho constante e ininterrupto. Estabelece-se uma “retórica de escolha e autodeterminação” (Ibidem: 247-248), através da qual obtém-se a falsa sensação de controle – relativamente escassa na vivência feminina – em práticas obsessivas que

supostamente visam a saúde e o bem-estar, que, entretanto, culminam efetivamente em uma aparência aceitável segundo os parâmetros da época.

Uma manobra frequente – tanto em discursos de inclinação feminista quanto em produtos midiáticos e artísticos – é opor representações dominantes, corretamente consideradas estereotípicas, falsas e inadequadas, à ‘mulher real’, ou corpos como ‘eles realmente são’. Pollock (2003: 243) rejeita esta premissa, afirmando que ‘isto pode [...] meramente substituir um mito de mulher por outro, pressupondo alguma essência ou identidade comum ao invés do reconhecimento radical de múltiplas diferenças, de classe, raça, sexualidade, cultura, religião, idade e assim por diante’. A homogeneização persiste ao passo que se estabelece somente outro parâmetro, mas não se questiona a objetificação. Um homem que diz que “prefere gordinhas” ou “gosta de ter onde pegar” ou que “não gosta dessas mulheres plastificadas”, “prefere seios naturais”, “não se importa com celulite e estria”, continua sendo um homem inapropriadamente ventilando suas opiniões sobre corpos que não lhe dizem respeito, numerando suas preferências como se estivesse escolhendo um corte de carne. O rapaz que diz que “quem gosta de osso é cachorro” não é um herói. Ele não é um aliado. Ele é um macho tirando vantagem de um sistema que é complacente com seus excessos, que lhe permite espiar e despir mulheres com os olhos, pois ele é um caçador, um conquistador – analogias muito comuns ao processo de conhecer e se relacionar com uma mulher. Um caçador abate uma *presa*, sempre inferior, jamais capaz de rivalizá-lo. O conquistador toma *posse* de um território, pode até dar seu nome a ele (as alegorias dos continentes, dos séculos XVI e XVII, eram majoritariamente mulheres nuas ou seminuas). Os corpos das mulheres são perseguidos, usurpados, negociados, avaliados. São dissociados de qualquer resquício de subjetividade, dignidade, agência, personalidade, voz, e se tornam itens, coisas, anedotas para se contar na mesa de bar.

Devemos suspeitar de qualquer (supostamente) inocente noção de normalidade que sirva primordialmente para regular nossos corpos, nosso andar, nosso comportamento, nossa aparência, nosso modo de nos vestirmos, de falar, de nos relacionar com nossos amigos e amigas, namorados e namoradas, nossas escolhas de vida, de educação, de profissão, de moradia. Rejeitemos diretamente o

escopo masculino, questionando e expondo situações que nos objetifiquem e desrespeitem; Reivindicuemos, também, nosso direito ao olhar, principalmente em relação aos nossos próprios corpos.

### **3.1.2. SOBRE A CIDADE**

A cidade, enquanto espaço social, econômico e político, não é neutra em suas configurações. Através de uma regulação mútua constante, iteramos estandartes de aparência e comportamento para cada centímetro de sua extensão. A pedagogia da opressão opera silenciosa mas efetivamente: internalizamos os traquejos coercitivos de tal maneira que policiamo-nos incessantemente apesar de sofrermos também sob seus efeitos. Retroalimentamos o próprio aparato vicioso que empenha-se em nos diminuir. O ponto de vista masculino – o olhar controlador, preponderante – permeia a maneira como miramos a cidade, nossos concidadãos e nós mesmos.

A vigilância sobre não-homens (mulheres, gays, bissexuais, lésbicas, transgêneros) é, portanto, ainda mais acirrada: somos escrutinados, julgados por critérios impraticáveis, para servir às expectativas e demandas do patriarcado. O espaço urbano não é, *a priori*, uma convergência de fluxos positivos de vivências, mas antes um território de conflito onde resistimos às coações à que somos submetidos por diversos entes detentores de poder. Dado esse desequilíbrio crasso de forças, a cidade se torna um ambiente frequentemente hostil a determinados corpos. Essa hostilidade – que visa a exclusão, à conformação ou exceção desse dito corpo – toma várias formas: desde violências praticadas, como agressões verbais e físicas, o estupro e o assédio, a formas muito sutis de alheamento (mas não menos violentas), como a perpetração de ditames sexistas do senso comum, a construção de recintos destinados à perfis específicos, reforçando geralmente uma subjetividade dominante e subtraindo as desviantes, etc. O que temos, portanto, é uma zona cingida, onde a circulação de certos indivíduos é, em um primeiro momento, desencorajada e, finalmente, limitada.

Para o corpo feminino, essas delimitações são bastante claras: certos locais não são seguros para uma mulher desacompanhada, em certos horários não devem

circular pelas ruas ou usar o transporte público. Devem ter consciência daqueles que as rodeiam. Para o corpo que foge ao padrão estético vigente, então, as fronteiras são ainda mais taxativas. Este não está somente sujeito ao desajuste imanente do ser-mulher em um contexto que amiúde as deprecia e ameaça, mas também aos demandas da ideologia corrente, que macula estes corpos com sentimentos de culpa e vergonha, de indignidade e desengano. Essa ideologia, que encontra sua matriz na primazia do olhar do macho, verte-se e manifesta-se através de relações sociais mas também de instituições, mídias de massa, publicidade, produtos culturais e etc., de modo que é uma presença constante, quase inescapável, que interfere profundamente em como experimentamos a cidade. De repente, as roupas que vestimos ou a maneira de andarmos justificam pressões sociais desproporcionais, desautorizando-nos de dispor de nosso próprio corpo e identidade na maneira através da qual nos expressamos.

O direito da mulher à cidade é considerado um problema menor e restrito, é pouca e recente qualquer legislação que vise proteger a autonomia e o espaço da mulher em suas travessias pelo espaço urbano e ainda precisamos conviver com violações cotidianas de nossas liberdades, dignidade e cidadania. A liberdade mais básica do cidadão – circular irrestritamente por espaços públicos – não nos é negada em teoria, mas é, na prática, cingida por inúmeros fatores, a maioria dos quais decorrentes de um sistema social, moral e político heterossexista, racista e elitista. Em seu relatório periódico "Women and the City" de 2011, a organização não-governamental ActionAid promove um estudo comparativo entre cidades do Brasil, Camboja, Etiópia, Libéria e Nepal acerca dos impactos da violência de gênero e da urbanização. Suas conclusões são tristemente familiares, pois planificam vivências coletivas e individuais dos âmbitos público e privado, evidenciando objetivamente as consequências da urbe desigual:

Quando mulheres experienciam violência ou falta de segurança, em alguns casos diariamente, isto limita: Seus direitos e liberdades para acessar e apreciar seus bairros e cidades, como cidadãs iguais; Sua mobilidade e liberdade de movimento, já que evitam certos lugares, caminhos e meios de transporte públicos; Sua participação integral na vida pública, incluindo a vida política e comunitária; Sua saúde e bem-estar psicológico e psicossocial, incluindo sua confiança e seu senso de autoestima. Estes fatores, então, desencorajam as mulheres em relatar suas experiências às autoridades e em

procurar suporte em membros da família, amigos e prestadores de serviço; Sua busca de oportunidades econômicas e de trabalho [...]; Sua obtenção de educação, e reduz sua participação em organizações estudantis fora da classe; Sua saúde sexual e reprodutiva, incluindo escolhas e serviços relacionados ao HIV e a AIDS e doenças sexualmente transmissíveis, além de gravidez indesejada e infecções devido à falta de higiene; Seu acesso a serviços essenciais como saúde, água e saneamento; Seus espaços e tempo para desfrutar da cultura, arte, vida social e lazer; (TAYLOR, 2011: 8)

Uma situação vivida por uma mulher impacta a todas as mulheres, pois as demais se tornam conscientes da possibilidade de experienciar violência por razão de seu gênero – o medo é transmitido e pode ser aprendido como parte dos papéis de gênero da mulher (UN WOMEN apud O'LEARY e VISWANATH, 2011: 10). Os espaços da feminilidade regulam as vidas das mulheres (POLLOCK, 2003: 127) – fora dos ambientes doméstico, familiar, íntimo, nos quais se espera que circulemos, devemos estar alertas contra abusos e agressões, já que transpassamos as fronteiras de nosso território: em solo inimigo, não há simpatia por nossas vontades ou por nossas necessidades. *Pertencemos* ao âmbito do privado (Nem nesta esfera podemos exercer plenamente nossas subjetividades, visto que as configurações familiares patriarcais frequentemente subjugam nossas vontades e anseios. Somos sitiadas.) e precisamos ser *protegidas*. Estes saberes são constantemente naturalizados tanto por manifestações culturais e midiáticas, que, em suas premissas, excluem a mulher do espaço público tanto físico quanto político, como pela atuação governamental e judicial. Somos aconselhadas a nos proteger mantendo-nos nos limites prescritos pelo patriarcado: vestindo roupas recatadas, não frequentando locais "suspeitos", evitando caminhar pelas ruas em determinada hora, etc. (O'LEARY e VISWANATH, 2011: 8). O tratamento a vítimas de assédio e estupro pelas autoridades responsáveis por apurar o crime – polícia, justiça, assistentes sociais, etc. – possui um padrão alarmante: em julgamentos ainda podemos assistir sobreviventes de estupro sendo questionadas sobre 'o que estava vestindo', 'porque bebera tanto' e 'com quem estava' ou 'porque decidira ir para casa andando sozinha pelas ruas' ou 'porque andava tão distraída'. Culpa-se a vítima, isenta-se o agressor. Ao tentarmos reportar crimes em delegacias somos humilhadas e desencorajadas a prosseguir com nossas alegações. Ainda que, estatisticamente, a maior parte dos estupradores

sejam, de fato, conhecidos ou amigos de suas vítimas<sup>4</sup>, ao circularmos pela cidade (pelas ruas, em transportes coletivos, banheiros públicos, em instituições públicas e privadas, estabelecimentos comerciais, casas de show, baladas, etc.) convivemos com a possibilidade do estupro, de sermos olhadas, tocadas, apalpadas, agredidas, abusadas, violentadas e, posteriormente, plenamente negligenciadas, pelos responsáveis dos locais frequentamos ou pelo estado, se decidimos buscar reparação.

O trânsito através do urbano se torna questão de necessidade, não de interação com a cidade, de lazer e deriva. Não há e não poderia haver uma *flâneuse* (POLLOCK, 2003: 200), uma equivalente feminina do quintessencialmente masculino *flâneur*: o modo como circulamos é circunspecto e restrito, nossa experiência urbana é limitada pelas expectativas e normativas de gênero. Devemos, contudo, resguardar as idiossincrasias das questões de classe e raça, que também influenciam nossa circulação pelas ruas. “A segurança ou segurança percebida é afetada por uma variedade de fatores inter-relacionados. Além de níveis de crime e violência, uma complexa intersecção de problemáticas sociais, culturais, econômicas e familiares combinam-se para afetar os sentimentos e experiências de segurança ou insegurança das mulheres” (O’LEARY e VISWANATH, 2011: 4).

Uma cidade segura e inclusiva para mulheres e meninas, conforme determinam as Nações Unidas (UN WOMEN apud O’LEARY e VISWANATH, 2011: 4), é aquela na qual mulheres e meninas possam gozar de espaços públicos e da vida pública sem medo de serem agredidas. Uma cidade onde a violência contra mulheres e meninas seja coibida, tanto em seus lares quanto nas ruas. Onde mulheres e meninas não sejam discriminadas e onde seus direitos econômicos, sociais, políticos e culturais estejam garantidos. Onde mulheres e meninas participem das tomadas de decisão

---

<sup>4</sup> Segundo o relatório Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde, de 2014, “24,1% dos agressores de crianças são os próprios pais ou padrastos e que 32,2% são amigos ou conhecidos da vítima. O indivíduo desconhecido passa a configurar paulatinamente como principal autor do estupro à medida que a idade da vítima aumenta. Na fase adulta, este responde por 60,5% dos casos. No geral, 70% dos estupros são cometidos por parentes, namorados ou amigos/conhecidos da vítima” (CERQUEIRA e COELHO, 2014).

que afetam suas comunidades. Onde o estado e o governo local garantam os direitos humanos de todas as pessoas sem que sejam excluídas as mulheres e meninas, além de prover atenção, prevenção e punição para atos violentos contra as mesmas e assegurar seu acesso à justiça.

Precisamos fortalecer-nos enquanto agentes, tanto individual quanto coletivamente, empoderando-nos a lidar com sensatez e calma com ocorrências desagradáveis nas ruas assim como responder apropriadamente aos agressores. Devemos *exigir* o reconhecimento de nossas demandas e mudanças expressas que visem resguardar nossos direitos enquanto indivíduos e cidadãs, tanto na legislação quanto em medidas socioeducativas que evidenciem e previnam a violência contra a mulher, qualquer que seja sua natureza. A cidade pós-moderna, concebida como um suposto ambiente neutro em termos de gênero, intimida e exclui pois ignora a percepção da cidade a partir de pontos de vistas diversos: é uma cidade construída por homens brancos para homens brancos e mantida por homens brancos, onde a mulher deve se aventurar por sua conta e risco e se submeter, necessariamente, ao escrutínio varão. A vulnerabilidade feminina é *ensinada*, tanto a meninas e mulheres quanto a meninos e homens: ao passo que nós tememos a ameaça sem face, imprevisível, os rapazes prosperam em sua potência, na iminência de violência que representam ao sexo oposto – isto se evidencia nos fluxos e dinâmicas do ambiente urbano. Em igual medida, carecemos desconstruir as noções de feminilidade e masculinidade, para então cogitar um ambiente de convivência que supra as necessidades e aspirações de todos, sem discriminação de gênero, raça e classe.

### **3.1.3. SOBRE A ARTE**

Não surpreendentemente, ocorre no sistema da arte a replicação de configurações intrínsecas ao sistema socioeconômico atual, posto que tem sua parcela na manutenção do mesmo. “A história da arte em si deve ser compreendida como uma série de práticas representacionais que ativamente produzem definições de diferença sexual e contribuem a presente configuração das políticas sexuais e relações de poder” (POLLOCK, 2003: 15). Dinâmicas de validação e legitimação,

assim como os parâmetros de aceitabilidade e relevância na arte são definidos por entidades detentoras de um determinado nível de poder (universidades, museus, galerias, revistas, editoras) que compactuam com uma visão de mundo sexista, homofóbica, racista e elitista, o que resulta em uma História da Arte tendenciosa que invisibiliza artistas desviantes e uma Crítica de Arte que perpetua esta narrativa seletiva.

A história da arte não é somente indiferente às mulheres; é um discurso masculinista, inserido na construção social da diferença sexual. Enquanto um discurso ideológico, é composto de procedimentos e técnicas através das quais uma representação específica de arte é manufaturada. A representação é assegurada em volta da figura primária do artista enquanto criador individual (Ibidem).

Pollock (2003: 23) nota que ainda que esta área de estudo esteja bastante atrelada a ambientes elitizados como as universidades e museus, não podemos negligenciar sua importância prática na construção da realidade através de suas definições de arte e artista para a ideologia burguesa. “A figura central [de seu discurso] é o artista, que é apresentado como um ideal inefável que complementa os mitos burgueses de um homem universal e sem classe”. Entre o conjunto de crenças vigente, de orientação capitalista, e o sistema de arte ocorre uma relação de beneficiamento mútuo.

No mundo da arte, estamos todos conscientes da medida na qual um profissionalismo burocrático, orientado para o poder, promoveu uma atitude unilateral, consumista, para com a arte. Modelos institucionais fundamentados em noções de desenvolvimento de produtos e planos de carreira ecoam ideais patriarcais estereotípicos e valores que foram internalizados por toda a nossa cultura e impregnam toda experiência. Não é difícil ver como as instituições e as práticas do mundo da arte foram modeladas nas mesmas configurações de poder e de lucro que sustentam e mantêm a visão de mundo dominante da nossa sociedade (GABLIK, 1996: 74-75).

A criatividade foi apropriada como um componente ideológico da masculinidade, enquanto a feminilidade foi construída como o negativo do homem e, portanto, do artista (POLLOCK, 2003: 30). Enquanto o artista representa o triunfo do gênio e da maestria, a mulher é, mais uma vez, relegada à posição de bela e passiva efígie a suprir o ávido olhar masculino: modelos e musas fugazes e intercambiáveis, meros



gatilhos ao exercício das práticas artísticas mais elevadas. A Alta Cultura sistematicamente nega os conhecimentos de mulheres enquanto produtoras da cultura e de significados, enquanto opera em um “sistema de significados falocêntrico no qual mulher é um signo no interior de discursos sobre a masculinidade” (Ibidem: 23).

Mulheres são desencorajadas de certos tipos de práticas [...] pelas estruturas sociais da família e da educação, assim como pelos sistemas de ideias que recusam a definição de verdadeiramente feminino a qualquer indivíduo que demonstre ousadia, confiança e obstinação implacável, que foram desenvolvidos para garantir a masculinidade do ‘gênio’ (KING, 1995a: 134).

Nunca se ouviu falar de um ‘homem artista’ ou de uma ‘arte dos homens’; são, simplesmente artista e arte, tacitamente permeados pela masculinidade dominante. No circuito de arte global, cuja ambição mundial não “implica em um sistema de inclusão e representatividade amplo” (GIUNTA, 2011: 266), as mulheres operam como o ‘outro’, “um termo necessário de diferença, contra o qual um privilégio masculino”, eurocêntrico e heterossexual “na arte, nunca reconhecido, possa ser sustentado” (POLLOCK, 2003: 34). A arte e os conhecimentos produzidos por mulheres nesta área devem carregar consigo a marca do gênero de sua agente, somente para serem mais facilmente descartados das narrativas oficiais como secundários ou acessórios, um nicho específico que fomenta pouco ou nenhum interesse. Uma novidade, uma historieta, uma nota de rodapé. A arte das mulheres é categoricamente inserida em um ciclo vicioso: “socialmente moldada dentro do feminino, [...] é feita para confirmar a feminilidade enquanto uma condição inescapável, compreendida perpetuamente a partir de sua definição patriarcal” (Ibidem: 119). Estas são dinâmicas de desqualificação frequentes que objetivam obscurecer a presença persistente de mulheres através da História da Arte e sua relevância, mantendo a posição elevada do homem europeu na hierarquia das práticas artísticas.

Catherine King (1995b: 128-129) aponta que os ‘Grandes Mestres’ não foram produtores de obras canônicas intocáveis que transcenderam barreiras temporais e que empequenecem o trabalho de mulheres artistas. Foram indivíduos privilegiados, com acesso à educação e treinamento, e que receberam validação e exaltação através da influência de instituições poderosas como editoras, escolas e

universidades, museus, etc. Gerações incontáveis de artistas foram formadas no interior destes clubes masculinos, onde se estabeleceram os próprios critérios que determinam quais imagens e tipos de arte devem ser considerados prestigiosos e dignos. Algumas técnicas e materiais – principalmente aqueles que ecoam o ideário da virilidade – foram determinados enquanto Arte Verdadeira enquanto outros são rebaixados a categorias como artesanato ou artes aplicadas, supostamente inferiores em gênio e minúcia, ou completamente ignorados enquanto artefatos artísticos. Domínios como a tapeçaria, o bordado, a costura, a pintura da porcelana, entre outros, foram relativamente negligenciados pelo universo da arte por estarem tradicionalmente associados a tarefas femininas.

Em uma história da arte aberta, a construção de um álbum de fotos, digamos, seria de interesse, ou, talvez, a construção de lares empreendida por jovens mulheres nos anos 50. O trabalho de mulheres no lar, na fábrica, na galeria de arte, precisa ser celebrado e considerado, em suas segregações, como produzido e produzindo ideologias de diferença de gênero (Ibidem).

O valor, na fruição tradicional da obra de arte, é outorgado a obras que subscrevem à visão dominante de mundo e que correspondem às expectativas das instituições e do mercado de arte, sendo complacentes às suas demandas – rentáveis em termos financeiros e discursivos.

As condições para o estabelecimento de uma mulher enquanto artista foram (e são) amiúde adversas. Considerando-se um universo bastante amplo de artistas, em diversos contextos temporais e geográficos<sup>5</sup>, pode-se afirmar que muitas não puderam acessar a supracitada educação formal e conceitual que era permitida e incentivada a suas contrapartes masculinas – quando aceitas em escolas de arte prestigiadas, algumas foram impedidas de olhar e estudar o nu. Várias se encontraram em situações familiares desfavoráveis, onde seus compromissos como mãe e/ou esposa ou filha dificultavam a prática de seu ofício. Devem ser consideradas também a

---

<sup>5</sup> Abordo em linhas gerais empecilhos que vi repetidos nas histórias de vida e carreiras de muitas artistas. Para estudos hábeis e completos, recomendo a leitura das seguintes obras: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, por Griselda Pollock e Rozsika Parker (1981); *Vision and Difference*, por Griselda Pollock (2003) e *Women, Art and Society*, por Whitney Chadwick (1990).

dependência financeira e patrimonial, a pobreza, a falta de oportunidades de aprendizagem em estúdios e ateliês, além da supracitada resistência imposta pelo sistema de arte em aceitar e valorizar obras produzidas por mulheres, que persiste até o presente momento. Aquelas que prosperaram em seus intentos ainda deveriam passar pela prova do tempo: muitas artistas proeminentes em seus respectivos contextos foram sumariamente apagadas e esquecidas, solapadas por seus colegas homens. Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff (2006: 41) falam de “processos de conquista em um sistema de exclusão”, táticas reativas de navegação por através dos obstáculos:

É possível perceber uma diferença significativa nas expressões e representações artísticas de artistas homens e artistas mulheres, mas essa diferença não é inocente. Se as mulheres desenvolveram culturalmente uma sensibilidade mais atenta, uma linguagem mais sutil, uma prática mais negociadora na administração de suas relações, isso certamente não se deveu à sua natureza, isso certamente não se deveu à sua natureza biológica e ao gosto, ou mesmo porque assim o quiseram. A situação hierarquizada de desvantagem da posição das mulheres, dos negros, dos gays e de outros segmentos com menos acesso ao poder leva diretamente ao desenvolvimento de talentos e saberes estratégicos de sobrevivência e disputa por um lugar nas escalas de decisão, com resultado nota dez, em todos esses casos, para as tecnologias do silêncio, do corpo, da sedução e da dissimulação (Ibidem: 16-17).

Griselda Pollock (2003: 119), ao prosseguir sua reflexão sobre os campos da história e crítica da arte, destaca a importância de desenvolver meios através dos quais representar mulheres como produtoras de cultura inseridas em formações históricas específicas e, simultaneamente, lidar com a centralidade da questão da feminilidade na estruturação de suas vidas e obras. A feminilidade não deve, todavia, ser apresentada como causa fundante de seus trabalhos. O fazer artístico não se dá somente como reflexo passivo dos papéis sociais que as artistas desempenharam ou de suas condições psíquicas. Ao enfatizar “o processo de trabalho – tanto como manufatura quanto significação – enquanto o espaço de inscrição da diferença sexual”, a autora pretende “ressaltar a função ativa das práticas culturais em produzir as relações sociais e os preceitos da feminilidade”. Compreendidas enquanto agentes da construção de suas próprias noções do feminino, sua obra é capaz de subverter as acepções da ideologia dominante. Pollock propõe, explana Giunta (2011: 23),

estudar a história das mulheres em suas descontinuidades e especificidades. Não carecemos “omitir o sexo da criadora, mas antes evitar que seja motivo de penalização” (Ibidem).

Pensando em termos práticos, King (1995a: 139) sugere táticas para a produção de imagens e obras anti-hegemônicas, que atuam ativamente na construção de um saber alternativo, transpassando e evertendo as normativas do gênero e da arte:

Mulheres poderiam buscar modos de produção de imagens que sejam coloquiais, provendo o reconhecimento devido aos representados e recusando métodos de exploração. Poderíamos tentar construir imagens que concedam às mulheres pleno direito ao olhar e empoderar gerações futuras para que definam suas próprias feminilidades, contra a representação contida em tudo, desde a publicidade aos Grandes Mestres.

A prática da mulher artista é tão mais complexa pois compreende a desconstrução da própria realidade na qual se situa. Ela deve manejar demandas muitas vezes contraditórias acerca de como se situa no mundo enquanto indivíduo, agente da arte e da história, e descobrir como circular por esse ambiente que repele a fala crítica e identitária, lidando com os mecanismos que “produzem e mantêm o regime patriarcal de diferença sexual no nível da representação e suas condições institucionais de visualização/consumo” (POLLOCK, 2003: 266). Neste contexto, os feminismos emergem como possibilidades alternativas de leitura do mundo, problematizando e consubstanciando questões inerentes à vivência da mulher enquanto *corpus* coletivo. A história da arte de orientação feminista, por exemplo, possui um projeto duplo: a recuperação história de dados sobre mulheres produtoras de arte coexiste com e só é criticamente possível através de uma concomitante desconstrução dos discursos e práticas da própria história da arte (Ibidem: 77).

Intervenções feministas [são uma] tentativa profunda de modificar as próprias bases de nossos sistemas de pensamento e conhecimento, em direção a não somente um reconhecimento cortês, mas um profundo – autotransformador, culturalmente modificante – reconhecimento das políticas de poder da universalização eurocêntrica, falocêntrica e heteronormativa, através da qual qualquer pessoa que não seja branca, heterossexual, europeia e cristã é um Outro. (Ibidem: XXVII)

A insistência e a pressa tanto da academia quanto do sistema de arte em declarar o presente momento como pós-feminista demonstra justamente que não ainda alcançamos este patamar. As instituições, em consonância com as atuais “políticas do conhecimento, [...] através de velamentos, supressões [e] ridicularização” (Ibidem: XXII), buscam convencer jovens artistas e pesquisadoras de que seus temas e averiguações não são válidos, aludindo a uma suposta superação das questões feministas, em uma clara tentativa de silenciamento e conciliação com o ideário dominante. “Temos que imaginar o mundo que habitamos por perspectivas nas quais algumas pessoas estão centradas e algumas descentradas em um movimento perpétuo de deslocamentos de centros de experiência e relações desiguais de poder, linguagem e auto definição” (Ibidem: XXVII), mantendo uma postura crítica e perspicaz às verdades consolidadas ao nosso redor em vivências cotidianas, acadêmicas e profissionais.

O olhar masculino, prisma dominante, permeia e organiza diversos âmbitos da realidade, desde a produção de conhecimento e de cultura até a formulação e aplicação de leis, portanto se faz imperativo que compreendamos seus mecanismos e dispositivos para que possamos desmantela-los através de práticas antagonistas e subversivas, instâncias individuais e coletivas de resistência à apropriação e trivialização.

#### 4. ARTE FEMINISTA ENQUANTO PRÁTICA ANTAGONISTA

Em primeira instância, hegemonia (do grego *hegemon*, líder) significa simplesmente liderança, derivada diretamente de seu sentido etimológico (DEÁK, 2014). No século XIX, o termo denotava a predominância geopolítica, militar ou cultural de um país sobre outros. Antônio Gramsci, orientado por um ideário sugerido por Lênin, deslocou o termo do seu anterior sentido para desenvolver uma teoria da hegemonia cultural, que versa que o poder das classes dominantes sobre as demais – neste caso, da burguesia sobre o proletariado – dentro do modo de produção capitalista não reside meramente no controle dos aparelhos repressivos do Estado, mas ampara-se no estabelecimento de uma *Weltanschauung* da classe dominante, uma concepção de mundo que justifica o *status quo* de seu predomínio (CHERNOW, 1994: 1215). Marx e Engels já pontuavam em sua reputada obra, *A Ideologia Alemã*:

Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes; em outras palavras, a classe que é o poder material dominante numa determinada sociedade é também o poder espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe também dos meios de produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles aos quais são negados os meios de produção intelectual está submetido também à classe dominante. Os pensamentos dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes; eles são essas relações materiais dominantes consideradas sob forma de ideias, portanto a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante; em outras palavras são as ideias de sua dominação (2007: 48).

À essa formulação, a teoria de Gramsci acrescenta importantes desdobramentos. De acordo com o pensador italiano, quanto mais difundida for esta ideologia, tanto mais sólida a hegemonia e tanto menos necessário o recurso às armas ou à coerção.

A supremacia de um grupo se manifesta de dois modos, como “domínio” e como “direção intelectual e moral”. Um grupo social domina os grupos adversários, que visa a “liquidar” ou a submeter inclusive com a força armada, e dirige os grupos afins e aliados. Um grupo social pode e, aliás, deve ser dirigente já antes de conquistar o poder governamental (esta é uma das condições fundamentais inclusive para a própria conquista do poder); depois, quando exerce o poder e mesmo se o mantém fortemente nas mãos, torna-se dominante, mas deve continuar a ser também [dirigente]. (GRAMSCI, 2002 apud ALVES, 2010: 78-79)

Em *Hegemony and Socialist Strategy*, Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, autores que se situam como pós-marxistas, propõem uma nova abordagem que tem por objetivo “expandir a noção gramsciana para pensar a configuração social do capitalismo tardio e observar como se desenvolvem as disputas hegemônicas nesse novo espaço social” (ALVES, 2010: 71-72), promovendo um “deslocamento do privilégio da classe social como categoria ontológica em favor de outras divisões sociais proeminentes, como o sexo e a etnia” (BARRET, 1996 apud ALVES, 2010: 94). Para Laclau e Mouffe, hegemonia se caracteriza por consenso provisório, representativo de determinada classe controladora do contexto em pauta (FAÉ, 2013: 343), não implicando em dominação, mas em gerência ética, moral e política. A noção de antagonismo é central para a construção deste conceito de hegemonia:

[...] as condições necessárias ao estabelecimento de uma articulação hegemônica correspondem à presença de forças antagônicas e a instabilidade das fronteiras que as separam. Diante de um campo cercado por antagonismos e da abertura do social, são os fenômenos de equivalência e os fenômenos de fronteira que possibilitam a relação hegemônica (LACLAU E MOUFFE, 2004 apud ALVES, 2010: 92).

A hegemonia se faz, portanto, contingente e disputada. Laclau e Mouffe (1985: 125) definem o antagonismo como o momento em que “a presença do ‘Outro’ me previne de ser totalmente eu mesmo. A relação emerge não de totalidades completas, mas da impossibilidade de sua constituição”. Desta forma, argumentam que a subjetividade não é uma presença autotransparente, racional e pura, mas irremediavelmente descentralizada e incompleta (BISHOP, 2004: 65), pois, na medida em que há antagonismo, eu não posso ser uma presença completa em mim mesmo. “Mas nem a força que me antagoniza em tal presença: seu ser objetivo é um símbolo do meu não-ser e, desta forma, é pleno em pluralidades de sentidos que o impedem de se fixar como uma positividade completa” (LACLAU E MOUFFE, 1985: 125).

Laclau e Mouffe ponderam que “uma sociedade democrática funcional não é aquela em que todos os antagonismos desapareceram, mas uma em que novas fronteiras estão constantemente sendo desenhadas e colocadas em debate”, pois sem o antagonismo “há somente um consenso imposto de ordem autoritária – uma

supressão total do debate e da discussão, que é inimiga da democracia” (BISHOP, 2004: 65).

O 'Outro' representa o limite dos sentidos alcançados por um determinado discurso (MENDONÇA, 2012). Para que um contexto seja constituído e identificado como tal, ele deve demarcar certos limites; e é a partir das exclusões engendradas por essa demarcação que antagonismos ocorrem (BISHOP, 2004: 72), porém estes “não são internos, mas sim externos à sociedade. Ou melhor, eles constituem os limites da sociedade, a sua impossibilidade de constituir-se completamente” (LACLAU E MOUFFE, 1985: 125).

Desde o princípio, definem os autores, seu problema central fora:

identificar as condições discursivas para a emergência de uma ação coletiva, dirigida para a luta contra desigualdades e para desafiar as relações de subordinação. Nós poderíamos dizer também que nossa tarefa é identificar as condições sob as *quais uma relação de subordinação se torna uma relação de opressão e, portanto, constitui-se em uma situação de antagonismo*” (LACLAU E MOUFFE, 1985: 153). [grifo meu]

Destarte, Laclau e Mouffe constantemente se valem de exemplos de movimentos coletivos para substanciar sua tese, sendo um destes o feminismo enquanto luta antissexista. Os autores compreendem por subordinação a situação em que “um agente é subjugado às decisões de outro – um empregado em relação ao empregador, por exemplo, ou em certas formas de organização familiar, a mulher em relação ao homem” (LACLAU E MOUFFE, 1985: 153), e, situações de opressão, em contraste, são relações de subordinação que se transformaram em instâncias de antagonismo. Para que a opressão se realize é necessária:

a presença de um ‘exterior’ discursivo a partir do qual discurso da subordinação possa ser interrompido. Somente a partir do momento que um discurso democrático se torna disponível para articular diferentes formas de resistência à subordinação é que existem as condições que possibilitam a luta contra diferentes tipos de desigualdade. (Ibidem: 154)

A luta pela igualdade entre homens e mulheres, que se constitui “dentro do conjunto de práticas e discursos que criam as diferentes formas de subordinação das



mulheres” (Ibidem: 132), provem daquilo que os autores formalizam como deslocamento do imaginário democrático:

[...] é por que mulheres por serem mulheres tem negado o direito que a ideologia democrática reconhece em princípio para todos os cidadãos que surge uma fissura na construção do sujeito feminino subordinado, da qual o antagonismo pode emergir. [...] Mas, em todo caso, o que permite que formas de resistência assumam o caráter de lutas coletivas é a existência de um discurso externo que impede a estabilização da subordinação enquanto diferença. (Ibidem: 159)

Laclau e Mouffe concluem que a política não deveria fundar-se em postular uma “essência do social”, mas sim, pelo contrário, em afirmar a ambiguidade de toda “essência” (LACLAU E MOUFFE, 1985: 193), já que um sistema de diferenças que constrói cada identidade social como positividade não só não pode ser antagonística, mas carrega também as condições ideais para a eliminação de todos os antagonismos (Ibidem: 153).

O sujeito político feminista é, até certo ponto, como qualquer outra identidade social, um significante flutuante e é ilusório pensar que está assegurado definitivamente, que o terreno que constituiu suas condições discursivas de emergência não possa ser subvertido. Se a identidade de um movimento nunca pode ser adquirida de uma vez por todas, então este não pode ser indiferente ao que ocorre fora dele (Ibidem: 141), já que as fronteiras que o separam de outras forças antagônicas são instáveis e continuamente reconsideradas e redefinidas.

A asserção de um movimento feminista antagônico norteia e serve, ainda, de alicerce metodológico para a análise de Jenny Gunnarsson Payne acerca da produção feminista de mídias alternativas. Payne ecoa as reflexões de Mary-Celeste Kearney e formula que a mídia mainstream capitalista e patriarcal não representa somente o fora em relação às mídias alternativas feministas, mas sim “seu ‘outro’ radical, ou ‘inimigo’, posicionado em relação antagonista ao feminismo per se” (PAYNE, 2009: 206). A autora afirma que:

da perspectiva anti-essencialista de Laclau e Mouffe, [...], diferente de perspectivas mais tradicionais, não há oposição inerente até entre as mais desiguais posições subjetivas (tal qual ‘homem’ e ‘mulher’); ao invés disso, o relacionamento antagonístico ocorre, se e somente se, o grupo subordinado

se opõe a este relacionamento desigual, contestando-o e desnaturalizando-o (LACLAU E MOUFFE apud PAYNE, 2009, p. 206).

Esse ponto de vista leva em conta, portanto, como as identidades feministas são constituídas através da prática e necessariamente históricas, contextuais e processuais (Ibidem).

A seguir, apresentam-se manifestações artísticas de natureza antagônica, provenientes do movimento de arte feminista norte-americana das décadas de 60, 70 e 80 e da arte contemporânea latino-americana. Tento pará-las a partir de similaridades e aproximações, sejam formais, conceituais ou discursivas, em três eixos relevantes em minha pesquisa teórica e prática: o corpo da mulher, intervenções na cidade e a condição feminina. A seleção que aqui consta corresponde a artistas e obras que me auxiliaram a compreender a constituição e atuação do sujeito mulher e/ou feminista na arte em diferentes contextos, assim como as possibilidades e especificidades do cenário em que me insiro.

## **4.1. O CORPO DA MULHER**

### **4.1.1. ANA MENDIETA: UNTITLED (RAPE SCENE)<sup>6</sup> (1973)**

“Sé que si no hubiera descubierto el arte, habría sido una criminal. [...] Mi arte proviene de la rabia y el desplazamiento” – Ana Mendieta<sup>7</sup>

Ana Mendieta nasceu em Havana, Cuba, em 1948 e se mudou para o Iowa com 13 anos de idade para escapar do clima político instável. Muito de seu trabalho é permeado pelo tema da transição, similar a conversão cultural que sofreu em seu deslocamento de Cuba para os Estados Unidos. Giunta (2011: 43) comenta sobre a migração da artista, conjecturando sobre as ponderações de Jane Blocker:

---

<sup>6</sup> Sem título (Cena de estupro)

<sup>7</sup> Sei que se eu não tivesse descoberto a arte, teria sido uma criminosa. [...] Minha arte provém da raiva e do deslocamento. (COCKCROFT, 1984 apud GIUNTA, 2011: 48)

Mendieta não estava preparada pra o racismo institucionalizado que encontrou nos Estados Unidos, especialmente em Iowa. Neste sentido, sua irmã Raquel afirma que “nunca nos ocorreu que fôssemos pessoas de cor”. Além dos ataques que recebeu na escola, onde a chamavam de “negra”, sua latinidade derivava em conotações sexuais negativas: “a partir do momento que sou latina, sempre fui para eles ‘*la putica*’. A pequena prostituta”. Tudo isto influenciou em sua posterior identificação como “mulher de cor” e “não branca”, e até em sua crítica ao feminismo dos anos setenta, já que o percebeu como um movimento branco no qual ela, como latina, não se sentia representada.

Esta mudança alicerçou sua preocupação com o papel que operava na sociedade e na natureza. Um aspecto relevante de sua obra é um ferrenho ativismo político e feminista: através de suas obras Mendieta confrontou a violência afligida ao corpo feminino (CLARK et al, 2013) e as idiosincrasias dos estereótipos de gênero. Ana foi, de 1978 a 1982, membra da galeria A.I.R., que se estabeleceu em 1972 como a primeira galeria cooperativa dos Estados Unidos composta somente de mulheres.



Figura 27: Ana Mendieta - *Untitled (Rape Scene)*, 1973. Fonte: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2014.

([http://docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/ART\\_PG/M/Mendieta\\_1.htm](http://docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/ART_PG/M/Mendieta_1.htm))

*Untitled (Rape Scene)* de 1973 documenta uma performance/instalação que Ana Mendieta realizou, em seu apartamento em Iowa, com objetivo de recriar a cena

de um violento estupro seguido de morte ocorrido em março do mesmo ano, que teve como vítima uma estudante da Universidade de Iowa, onde a artista estudava. O crime foi amplamente divulgado e detalhado pelos veículos jornalísticos da região (HEUER, 2004).



Figura 28: Ana Mendieta - Untitled (Rape Scene), 1973. Fonte: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2014  
([http://docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/ART\\_PG/M/Mendieta\\_1.htm](http://docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/ART_PG/M/Mendieta_1.htm))

O ato em si foi apresentado a um grupo de amigos íntimos da artista, que na mesma noite havia sido convidado para jantar em seu apartamento, no campus da universidade. Ao chegarem ao local, a porta do apartamento se encontrava semiaberta, deixando entrever, no interior, o corpo de Mendieta esparramado sobre uma mesa, mãos e pés atados, nu da cintura para baixo e pernas manchadas de sangue (PORTUONDO, 2009).

A documentação desta performance/instalação consiste de uma série de fotografias sombrias, onde um feixe de luz ilumina precariamente um ambiente em

destroços, onde aparatos cotidianos quebrados ecoam o corpo inerte e sem face sobre mesa, a atmosfera irremediavelmente muda.

Portuondo (2009) reflete: “Num tempo ausente que de um golpe se faz presente, vemos aquilo que não quiséramos ver, que perturba por ser tão explicitamente real e que nos obriga a tomar um partido. Paralisa observar o fato tão intimamente, sentir-se parte do enquadramento, da realidade da imagem”. São fotografias de considerável potência pictórica e discursiva:

A ausência de causalidade nestas imagens, a implicação de violência mas nunca seu retrato, desnaturaliza a capacidade do espectador de compreender cada cena como uma narrativa; ao invés disso, as imagens parecem desafiar o espectador e aumentar um senso de deslocamento, mediando qualquer senso de transparência no uso que Mendieta faz de seu próprio corpo em seu trabalho (HEUER, 2004).

Por fazer referência direta a um fato que tomou lugar na realidade, a artista não apresenta qualquer “tratamento ou interesse em ocultar a monstruosidade do fato em si” (PORTUONDO, 2009). Seu corpo surge “como um duplo direto do sujeito violentado, cujas partes são apresentadas como os resíduos da violência e /ou traços do trauma” (FOSTER, 2005: 178), emergindo-se no obsceno: “uma representação sem uma cena que encene o objeto para o observador” (Ibidem). O espectador é confrontado pelo abjeto moral, por uma estrutura social subjacente que perpetra e legitima o estupro a partir de mecanismos sociais e culturais, além do próprio trauma da sujeita. A quebra do paradigma de uma arte autorreferente e condescendente cria uma fissura donde emerge o antagonismo inerente ao feminismo e suas mais diversas manifestações: *Rape Scene* não oferece uma experiência que suaviza o tema abordado através da empatia ou do distanciamento, mas sim intensifica o estranhamento entre o indivíduo e o todo num âmbito inquietantemente paralelo ao real. Giunta (2011: 41), ao analisar a carreira da artista como um todo, delimita procedimentos que se fazem bastante claros neste trabalho em particular: “Se sua obra surge do sentimento de diferença e desproteção inicial, seus atos não obedecem a um impulso: são intervenções e ações elaboradas como estratégias políticas de identificação profundamente informadas”.

O fim trágico da trajetória rica e intrincada da artista evidencia, com cruel acuidade, o contexto no qual se inseria e ao qual se opunha veementemente. Ana Mendieta tinha 36 anos no dia 8 de setembro de 1985, quando caiu para sua morte da janela de seu apartamento no 34º andar de um prédio no Greenwich Village, que dividia com seu marido, o artista minimalista Carl Andre. Estavam sozinhos no apartamento e o porteiro relata ter ouvido uma voz feminina que gritava “Não, não, não...”, segundos antes da queda. Andre foi acusado de assassinato em segundo grau. Seus depoimentos foram contraditórios: em um primeiro momento, afirmou que ambos haviam bebido muito e que não se lembrava claramente da sequência de eventos. Disse que ela poderia até ter cometido suicídio. Posteriormente, afirmou que ela havia caído ao tentar fechar a janela. Amigos próximos de Mendieta consideraram ambas versões improváveis, já que Ana tinha um intenso medo de altura. De qualquer maneira, “a defesa, muito hábil em sua capacidade de tergiversar e ajudada por uma comunidade artística cúmplice, utilizou a obra da artista para evidenciar suas tendências suicidas e para provar que seu trabalho representava uma pulsão de morte” (NAVARRETE, 2005: 247).

O que fazem as mulheres, e também, naturalmente, seus produtos culturais, são sempre, como este caso demonstra, objeto de vigilância generalizada. Entretanto, a atenção não é tanto para descobrir o alcance de seus atos e produtos – as produções culturais das mulheres sempre foram definidas como coisas de mulher, coisas pequenas e simples –, mas sim porque as mulheres são constantemente vigiadas para poderem ser corrigidas se transgredirem as normas patriarcais, e para se demonstrar, se necessário, sua culpabilidade. As mulheres são culpadas de serem mulheres. Que culpa tinha Ana Mendieta? Ana Mendieta era culpada de ser mulher de origem cubana, educada nos Estados Unidos, artista feminista... com a complexidade que tudo isso implica (Ibidem: 248).

A obra de Ana Mendieta influenciou grandemente os domínios da performance e da arte feminista. O discurso oficial de sua morte até hoje afirma que é impossível determinar o que ocorreu na manhã daquele dia.

#### 4.1.2. REGINA JOSÉ GALINDO: MIENTRAS, ELLOS SIGUEN LIBRES<sup>8</sup> (2007)

Regina José Galindo – nascida na Cidade da Guatemala em 1974, onde hoje vive e trabalha – é uma artista visual especializada em *performance art*, com a qual trabalha desde 1999. Frequentemente comparada a Ana Mendieta e Marina Abramovic por sua audacidade em seus trabalhos corporais e a atenção dirigida a temas da vivência feminina e da situação sociopolítica de seu país, Galindo remete a uma gama complexa de “implicações éticas universais das injustiças sociais” (REGINA, 2014) – discriminações de classe, raça e gênero, a opressão política, moral, social e física das mulheres, relações de poder desiguais, a conjuntura da Guatemala pós-bélica, abusos e desigualdades históricas – através da infringência de atos de violência sobre seu próprio corpo, transfigurado tanto em meio como em alegoria de um corpo plural que desafia as estruturas hegemônicas de seu contexto: “*Mi cuerpo no como cuerpo individual sino como cuerpo colectivo, cuerpo global. Ser o reflejar a través de mi, la experiencia de otros; porque todos somos nosotros mismos y al mismo tiempo somos los otros. Un cuerpo que es, entonces, el cuerpo de muchos, que hace y se hace, que resiste y se resiste*”<sup>9</sup>.

Galindo pertence a uma geração de artistas guatemaltecos denominados “pós-guerra” e “urbanos” – junto a artistas como María Adela Díaz, Moisés Barrios, Alejandro Paz, Aníbal López (A1-53567), Colectivo Caja Lúdica e Darío Escobar, assim como diversos galeristas, críticos e curadores, entre os quais se destaca Rosina Cazali –, que emerge e se desenvolve no marco da renovação geracional da arte do país, que se produz no contexto da relativa abertura contracultural, em parte possibilitada pelos *Acuerdos de Paz* de 1996, firmados entre o governo e a insurgência com objetivo de pôr fim à Guerra Civil da Guatemala que assolava o país desde 1960 (FIENGO, 2010). Galindo, que estudou originalmente para ser secretária e escreve poesia, foi a primeira deste grupo a se definir como *performer*: ao explorar

---

<sup>8</sup> Enquanto isto, eles seguem livres.

<sup>9</sup> “Meu corpo, não como corpo individual, mas como corpo coletivo, corpo global. Ser, ou refletir através de mim, a experiência de outros; porque todos somos nós mesmos e ao mesmo tempo somos os outros. Um corpo é, então, o corpo de muitos, que faz e se faz, que resiste e se resiste.” ELIZABETH, 2014.

a biblioteca do artista Luis González Palma, descobriu a performance nos livros. "*Coño, yo no sé pintar, ni dibujar ni nada, pero esto sí lo puedo hacer*"<sup>10</sup>. Em 2005, ganhou o Leão de Ouro na categoria Melhor Artista com menos de 30 anos de idade na 51ª Bienal de Veneza, por seus trabalhos *¿Quién puede borrar las huellas?*<sup>11</sup> e *Himenoplastia*, que mostra a cirurgia de reconstrução do hímen da artista.

*Mientras, ellos siguen libres* foi uma performance realizada no Edifício de Correos, na Cidade da Guatemala, em 2007. A obra – que declaradamente problematiza as violências inferidas às mulheres indígenas durante o supracitado conflito armado – se inicia com dois testemunhos de mulheres que abortaram por consequência de terem sido estupradas por seus repressores. Ambos estão registrados no livro "Memoria del Silencio" (1999), de autoria da Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH):

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. Les escuchaba decir malas palabras de mí. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé.

- C 18311. Abril, 1992. Mazatenango, Suchitepequez.

Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté.

- C 16246. Marzo, 1982. Chinique, Quiché.

Regina, então grávida de oito meses, foi atada à cabeceira e aos pés de uma maca com cordões umbilicais reais (comprados ilegalmente, vieram dentro de uma garrafa de Pepsi com formol), com suas pernas abertas, submetida ao mesmo método utilizado pelos soldados do exército da Guatemala durante a guerra. Não há barreira entre obra e espectador. Quem adentra o recinto é forçosamente absorvido pela ambiência horrífica e é obrigado a lidar com sua concretude: o ventre no centro da cama precária, pulsátil, frágil, contradiz o corpo inerte que se resigna. O que está a mostra é a violência indizível de um genocídio indígena que não se limitou ao embate

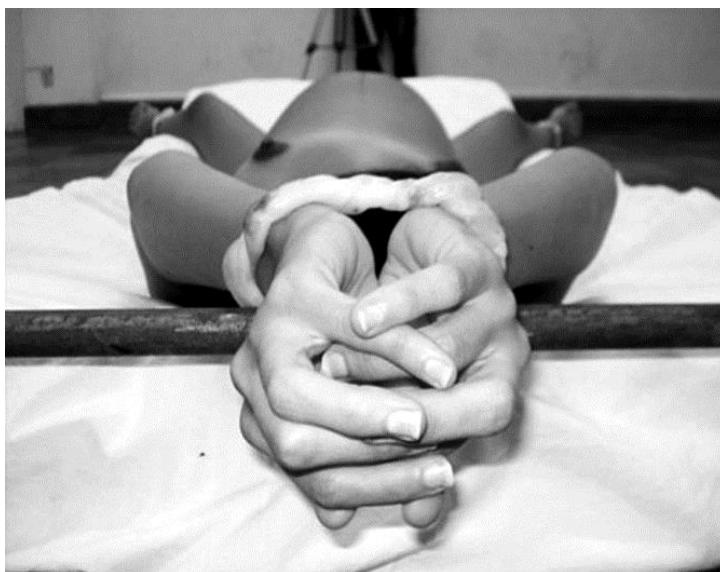
---

<sup>10</sup> "Porra, eu não sei pintar nem desenhar nem nada, mas isto eu posso fazer." TARIFEÑO, 2014.

<sup>11</sup> Quem pode apagar os vestígios?



armado; queriam impedir também que nascessem. Queriam ceifar o inimigo pela raíz. Ainda assim, muitos dos agressores saíram ilesos, impunes.



Figuras 29, 30 e 31: Regina José Galindo - Mientras, ellos siguen libres, 2007.  
Fonte: Site da artista ([www.reginajosegalindo.com](http://www.reginajosegalindo.com))

O momento retratado por Galindo é anterior àquele da *Rape Scene* de Ana Mendieta. Ao passo que Mendieta exhibe o panorama devastador do fato acontecido, a artista guatemalteca apresenta um instante suspenso de antecipação e de medo; carregado, entretanto, pela irreversibilidade, pois sua consumação pertence ao âmbito da História. Como Mendieta, Galindo oclui seu rosto e se prostra, vulnerável, ao olhar do espectador. Este se insere na cena pelo ponto de vista do agressor ao penetrar esta cena clandestina e repugnante, que foi tantas vezes repetida em pequenos vilarejos e aldeias e, ainda assim, relegada às notas de rodapé da narrativa oficial.

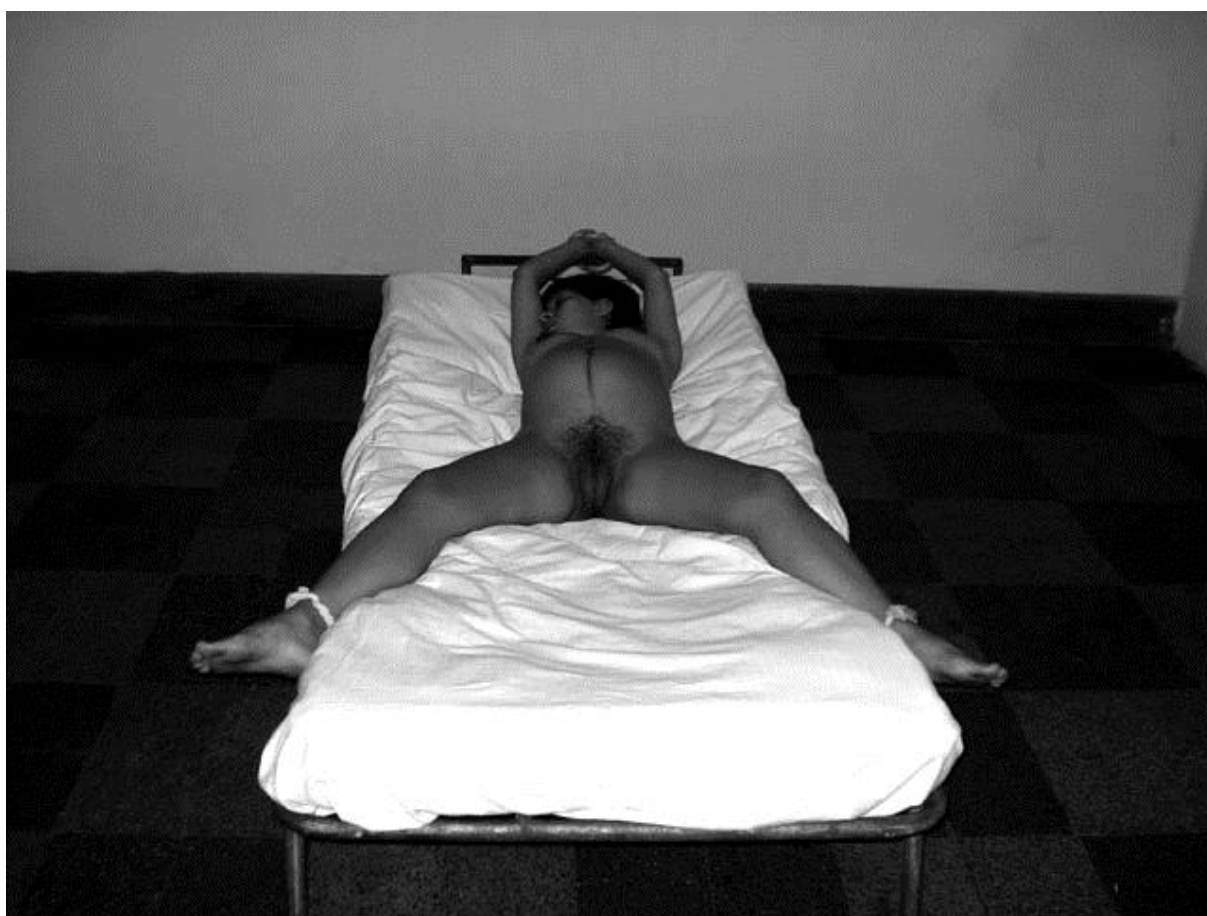


Figura 32: Regina José Galindo - *Mientras, ellos siguen libres*, 2007. Fonte: Site da artista ([www.reginajosegalindo.com](http://www.reginajosegalindo.com))

A artista é clara em suas intenções, deslocalizando e confrontando o espectador com fatos tangíveis, assustadoramente próximos. Não se trataram de aberrações, falhas pontuais; foram agressões constantes situadas em uma História recente que o cinismo e o otimismo da Memória Nacional almejam mitigar. Galindo

resgata e amplia, denuncia, colocando seu próprio corpo como território deste antagonismo.

## 4.2. INTERVENÇÕES NA CIDADE

### 4.2.1. SUZANNE LACY: THREE WEEKS IN MAY (1977) e IN MOURNING AND IN RAGE (1977)<sup>12</sup>

Suzanne Lacy nasceu em 1945 em Wasco, na Califórnia. Em 1971, Lacy, então estudante de psicologia, fez sua transição para a arte através do programa de Arte Feminista da Fresno State College, sob a tutela de Judy Chicago (KELLEY, 1995: 222). Lacy é conhecida por suas instalações, vídeos e performances de grande escala, geralmente abordando temas sociais e problemáticas urbanas.



Figura 33: Suzanne Lacy - Three Weeks in May, 1977. Fonte: Museum of Contemporary Art (<http://sites.moca.org/blacksun/2011/09/27/suzanne-lacy-three-weeks-in-may-1977/>)

---

<sup>12</sup> Três Semanas em Maio e Em luto e com raiva.



Figura 34: Inscrições nas calçadas de Los Angeles. Suzanne Lacy – Three Weeks in May, 1977. Fonte: Museum of Contemporary Art (<http://sites.moca.org/blacksun/2011/09/27/suzanne-lacy-three-weeks-in-may-1977/>)

Também lidando com a problemática do estupro, *Three Weeks in May* foi concebido com objetivo de “gravar as instâncias específicas do estupro diariamente visibiliza-lo enquanto fenômeno social, colando-se, na parede da galeria, relatórios policiais sobre [este tipo de ocorrência]” (KELLEY, 1995: 233). Extrapolando os limites do cubo branco, Lacy transporta esta ideia para a esfera pública, por meio de “um grande mapa de Los Angeles sobre o qual a palavra ESTUPRO seria carimbada em letras garrafais nos locais onde ocorriam os estupros reportados ao departamento de polícia” (Ibidem: 34). O mapa foi fixado no City Mall, um complexo subterrâneo com restaurantes, destinados a suprir as necessidades dos trabalhadores de órgãos governamentais. Além das inscrições no mapa, mais de 30 eventos foram desenvolvidos durante as três semanas prescritas: uma demonstração de autodefesa

no City Mall; um evento de guerrilha para marcar calçadas em toda a cidade<sup>13</sup>; uma série de performances públicas e debates, além de diversas articulações com oficiais do governo e a comunidade.



Figura 35: Suzanne Lacy - Three Weeks in May, 1977. Fonte: Museum of Contemporary Art (<http://sites.moca.org/blacksun/2011/09/27/suzanne-lacy-three-weeks-in-may-1977/>)

In Mourning and In Rage<sup>14</sup> ocorreu no dia 13 de dezembro do mesmo ano. Neste mês, a cidade de Los Angeles estava sendo assolada por um assassinato em série, chamado "Estrangulador de Hillside", fato que monopolizava as notícias

---

<sup>13</sup> Nas calçadas dos locais onde haviam ocorrido estupros, se escrevia: "Uma mulher foi estuprada perto daqui" e incluía-se a data. SUZANNE, 2013b.

<sup>14</sup> Documentação da performance está disponível na internet no link: <http://www.youtube.com/watch?v=idK02tPdYV0>

noturnas. A mídia sensacionalizava a vida das vítimas, contribuindo para o clima de medo e superstição. Apesar do *corpus* literário crescente acerca das políticas de crimes contra as mulheres, as histórias se focavam na aleatoriedade da violência (SUZANNE, 2013a).



Figura 36: Suzanne Lacy - In Mourning and In Rage, 1977. Fonte: Site da artista (<http://www.suzannelacy.com/>)

Uma comitiva de 60 mulheres seguiu um carro funerário para a Prefeitura, onde repórteres aguardavam. Nove mulheres muito altas e vestidas de preto saíram do carro funerário. Nos degraus em frente ao prédio, cada participante falou de uma forma diferente de violência contra a mulher<sup>15</sup>, conectando-as como parte de um tecido de consentimento social para tais crimes. Após todas falarem, as mulheres da comitiva, que agora cercavam a Prefeitura, gritaram "Em memória de nossas irmãs,

---

<sup>15</sup> A transcrição literal do discurso proclamado nesta obra está disponível nos Anexos desta dissertação, assim como sua tradução para o português.



nós revidamos". Uma décima mulher, vestida de vermelho, deu um passo adiante para simbolizar a luta contra todas as formas de violência (Ibidem).

O memorial utilizou estratégias feministas de mídia desenvolvidas por Labowitz e Lacy, [...] criando uma mensagem que a mídia não poderia distorcer. A faixa deveria ser incluída em todas as imagens do protesto, para que o lema inscrito nela "Em memória das nossas irmãs, as mulheres revidam", proclamasse a solidariedade conforme recusava o status de vítima das mulheres (HISTORY, 2013).

Labowitz e Lacy tornaram a figura da mulher de luto, tradicionalmente passiva, em uma raivosa emissária pelo empoderamento das mulheres (Ibidem).



Figura 36: Suzanne Lacy - In Mourning and In Rage, 1977. Fonte: Site da artista (<http://www.suzannelacy.com/>)

O antagonismo, nestas duas obras, se evidencia na oposição veemente à situação a que estavam (e estão) submetidas as mulheres. A manipulação midiática que tanto negligencia a frequência assustadora com que ocorrem estupros quanto dissocia a morte de mulheres e o sexismo inerente à sociedade americana é contraposta por estratégias práticas de contravenção e divulgação, que emergem do

cerne de um trabalho colaborativo que envolve artista, comunidade e instituições e colocam em evidência as configurações do poder (FELSHIN, 2001: 89) no contexto em que encontram. As táticas de subversão da mídia – como promover um protesto que se transfigura em performance, informando e ativando a sensibilidade estética do espectador, além de convidá-lo a agir – foram inspiradas nas ações e táticas do Movimento pelos Direitos Civis (LEEDON, 2010), apropriadas pelo movimento feminista a partir de suas próprias demandas. A linha que separa estes trabalhos de um protesto ou uma manifestação popular é tênue, porém sua relevância prática e social sobrepuja definições lineares e rasas.



Figura 37: Notícia do jornal Los Angeles Times reporta sobre a obra *In Mourning and In Rage*, 1977. Sua construção discursiva e estética impede a cooptação de seus significados. Fonte: E-flux (<http://www.e-flux.com/journal/after-ows-social-practice-art-abstraction-and-the-limits-of-the-social/>)



#### 4.2.2. MUJERES PÚBLICAS: Todo con la misma aguja<sup>16</sup> (2003) e La Mancha Lesbiana<sup>17</sup> (2004)

Mujeres Públicas é um coletivo de Buenos Aires que se define como Grupo Feminista de Ativismo Visual, "termo que lhes permite sublinhar sua intenção de trabalhar entre as artes visuais e o ativismo político como campo de cruzamentos propício e efetivo na comunicação de suas ideias" (BUENOS, 2014). Composto por cinco mulheres – Verónica Fulco e Cecilia Marín (que participaram ativamente somente dos primeiros dois anos de trabalho), Fernanda Carrizo, Lorena Bossi e Magdalena Pagano –, iniciou suas atividades em março de 2003. Fernanda Carrizo comenta: "*Mujeres Públicas surge por la secundarización del tema de género dentro de la lucha en general. Siempre lo más importante es otra cosa y el tema de mujeres queda minimizado*" (LAVACA, 2005). Seu nome, mulheres públicas, é um trocadilho com a dicotomia homem público (político) e mulher pública (em espanhol, prostituta), além de uma abreviatura para "mulheres que trabalham o espaço público" (Ibidem).

O grupo pratica preceitos éticos que direcionam a concepção e a realização de suas ações. Para que uma intervenção chegue a público, as artistas leem, debatem e consideram cuidadosamente os motes da obra, até que todas estejam satisfeitas. Há determinado grau de anonimato, já que não assinam suas realizações, posicionando-se abertamente contra a propriedade intelectual. Suas propostas e produções gráficas podem ser conhecidas e baixadas livremente de seu site, apropriadas e reproduzidas indefinitivamente por qualquer pessoa. Ademais, "os dizeres que utilizam não são proclamações, mas gatilhos; propõem reflexões, debates, são irônicas, tem humor, sentimento e, se faz notar, muito trabalho em sua construção" (Ibidem). Assim, desconstroem a hierarquia entre leitor e autor, entre artista e espectador: denunciam, questionam, criticam, incitam, mas não pretendem, em princípio, fazer prevalecer a sua visão de mundo, além de convidar o público a compartilhar/interferir.

---

<sup>16</sup> Tudo com a mesma agulha

<sup>17</sup> A Mancha Lésbica

Seu primeiro trabalho, *Todo con la misma aguja*, é um cartaz que figura uma agulha de tricô atravessando um novelo de lã e os dizeres “*escarpines, abortos. TODO CON LA MISMA AGUJA*”<sup>18</sup>. É extremamente potente em sua simplicidade e economia estética e na torrente de sentidos que incita. A intervenção, com a colagem de 250 cartazes, ocorreu em 8 de março de 2003, acompanhando o percurso da marcha pelo Dia Internacional da Mulher, na capital argentina. Alguns meses depois, em setembro, o coletivo promoveu outra *pegatina*, desta vez acompanhando as atividades relacionadas ao Dia de Luta pelo Direito ao Aborto (28 de setembro), e se concentrou no bairro Once da mesma cidade.



Figura 38: Mujeres Públicas - Todo con la misma aguja, 2003. Fonte: Acervo do coletivo Mujeres Públicas.

---

<sup>18</sup> “Sapatinhos de bebê, abortos. Tudo com a mesma agulha”



Figura 39: Mujeres Públicas - Todo com la misma aguja, 2003. Fonte: Acervo do coletivo Mujeres Públicas.

Na Argentina, como no Brasil, o aborto é permitido somente em casos em que a mulher corre risco de morte, em que o feto é anencefálico, legalizado desde 2003, ou se a gravidez for resultante de um estupro, legalizado desde 2012. “O aborto constitui a primeira causa de morte materna em âmbito nacional, registrando-se em 2009 a morte de 89 mulheres, 24 delas entre 24 e 29 anos. Segundo estimações recentes e aproximadas, calcula-se que na Argentina se realizaram entre 486.000 e 522.000 abortos, para o ano 2004-2005” (DROVETTA, 2012). A penalização do aborto prejudica especialmente mulheres de baixa renda, que não contam com recursos para interromper de gravidez em condições mínimas de assepsia e recorrem a métodos que oferecem grande risco às suas vidas. Entre estes, um dos mais notórios consiste em se introduzir uma agulha de tricô, cabide, ou demais objetos pontiagudos, no canal vaginal, para tentar induzir o aborto. Estes abortos, realizados em condições clandestinas e precárias, geram severas complicações.

Além de expor magistralmente essa realidade, as mulheres públicas apresentam as idiossincrasias da maternidade. De um lado, um sapatinho tricotado para um bebê: felicidade, ternura, a alegria de se tornar mãe. Do outro, a maternidade forçada, seguida de frustração e desespero, que levam ao ato do aborto, à dor e à agonia. Dois gumes de uma feminilidade que se sustenta pelo controle de nossos

corpos. A ideologia patriarcal reforça a posição de toda mulher como mãe: tentam nos persuadir com supostas inclinações hormonais, instintos maternos, chamados da natureza. Frente a uma gravidez indesejada, somos assoladas por sentimentos de culpa e transgressão, de pecado. Temos que aceitar nosso destino – o nascimento de uma criança – como punição cabível pela ousadia de sermos mulheres e, pior ainda, mulheres que escolhem fazer sexo.

Lorena Bossi enfatiza outro aspecto relevante deste tipo de trabalho – o rompimento do silêncio. O cartaz pode atuar como uma ferramenta de empatia, de aproximação: uma mulher que abortou e que nunca conversou sobre isto com ninguém pode, ao olhar o cartaz, perceber que não está sozinha, que essa ocorrência é mais comum do que lhe parece, e que há pessoas lutando para que seu trauma não precise se repetir na vida de outras mulheres (LAVACA, 2005). É uma mensagem chocante, forte, mas que cria um canal alternativo de comunicação, que subverte códigos que nos são familiares e tem como objetivo resistir e insurgir. As intervenções das Mujeres Públicas não buscam condenar ou ofender, mas sim reportar experiências individuais e coletivas que as artistas substanciaram e transpuseram para o âmbito do social e do político.

Em *Las ventajas de ser lesbiana*<sup>19</sup>, uma publicação desdobrável de 2003, o grupo ironiza situações desconfortáveis particulares da vivência lésbica, formulando-as como benefícios. Por exemplo: “*Desarrollar tu creatividad tratando de explicar por qué hay una sola cama en el departamento que compartís con tu ‘amiga’*”, “*Que tu ginecóloga te ahorre la tortura de un tacto por miedo a que te calentes*”, “*Ser una mujer independiente después de que tus padres te echaron de su casa*” ou “*No tener que pagar una psicóloga porque tus padres, están siempre dispuestos a hacerlo con tal que te ‘cures’*”<sup>20</sup> Aqui, a paródia visibiliza, evidencia e celebra, através do humor,

---

<sup>19</sup> As vantagens de ser lésbica

<sup>20</sup> Desenvolver sua criatividade para tentar explicar porque há somente uma cama no apartamento que você compartilha com sua “amiga”, Que sua ginecologista lhe poupe da tortura de exames de tato por medo de que você fique excitada, Ser uma mulher independente depois que seus pais lhe expulsarem de casa, Não ter que pagar uma psicóloga porque seus pais estão sempre dispostos a fazê-lo para que você se “cure”.

indivíduos e comunidades distintas daquelas legitimadas pelo discurso heterossexista que predomina em toda América Latina, além de condenar a homofobia.



Figura 40: La Mancha Lesbiana, 2004. Fonte: Acervo do coletivo Mujeres Públicas.

Analogamente, *La Mancha Lesbiana* foi uma intervenção que recorreu à “mancha” como metáfora do contágio – tanto do HIV como da orientação sexual dissidente entendida como doença (BUENOS, 2014). Uma faixa vermelha anuncia em letras pretas garrafais: “*Las lesbianas ya no jugamos a las escondidas. Ahora jugamos a la mancha.*”<sup>21</sup> Sobre as cabeças dos presentes no Encuentro Nacional de Mujeres (realizado em Mendoza em 2004), três esferas vermelhas de tamanho considerável (por volta de 1,5m. de diâmetro) quicam em diversas direções. Estas

---

<sup>21</sup> Nós, lésbicas, não brincamos mais de esconde-esconde. Agora nós brincamos de pega-pega. (Las escondidas é o nome em espanhol da brincadeira de esconder e La mancha é o nosso pega-pega ou pique. Há, evidentemente, um duplo sentido na sentença, já que a palavra mancha é substantiada também pelas esferas).

grandes bolas possuem a inscrição "*La mancha lesbiana te toca*"<sup>22</sup>. Aludindo a brincadeiras onipresentes nas infâncias latino-americanas – tanto o esconde-esconde e o pega-pega como a brincadeira de bola – criou-se uma atmosfera comunal na multidão, que engajou-se entusiasmamente no jogo, contaminando, alastrando e ampliando o alcance da mancha e da interlocução crítica proposta pelas artistas. Em uma estrutura retórica similar a proposta por Suzanne Lacy em suas instalações e performances, o sentido da obra é claro e objetivo, ainda que complexo, e não se permite distorcer: a população lésbica demanda reconhecimento e atenção às discriminações que sofrem cotidianamente, todavia não se trata de uma posição vitimista. Não mais sujeitas a um sistema que lhes diminui, mas sujeitas de sua própria história e trajetória, exigem protagonismo no cenário cultural, político e social, assim como nas lutas feministas e anti-hegemônicas. Não só afrontam o *status quo* e a tradição, mas também reprocham os chamados “aliados” que inferiorizam suas demandas, classificando-as como secundárias.

Desde então, o grupo permanece produzindo profusamente e aberto para debates. Desenvolvem, além de trabalhos de arte, oficinas e conversas com grupos de mulheres em espaços muitas vezes negligenciados pela arte e pela cultura, como sedes do Movimiento de Trabajadores Desocupados, de sindicatos, partidos políticos, centros comunitários, empresas recuperadas, conselhos comunitários de bairros, entre outras organizações de base (LAVACA, 2005), onde a conversa tem caráter diferente daquela praticada no movimento feminista, mas é tão (senão mais) prolífica. Também participam de marchas e eventos que abordam questões de gênero, mantendo-se fiéis ao ideário de ser em iguais partes ativistas e artistas, sem que seja necessário comprometer um ou o outro.

---

<sup>22</sup> A mancha lesbiana te toca.

### 4.3. A CONDIÇÃO FEMININA

#### 4.3.1. MARTHA ROSLER: SEMIOTICS OF THE KITCHEN<sup>23</sup> (1975) e VITAL STATISTICS OF A CITIZEN, SIMPLY OBTAINED<sup>24</sup> (1977)

Martha Rosler nasceu no dia 29 de julho de 1943, no Brooklyn, Nova York, onde vive e trabalha. É uma artista politicamente motivada, cujos suportes preferidos são o vídeo, o foto-texto, a colagem, a instalação e a performance. Ela constrói análises sociais e políticas dos mitos e realidades da cultura contemporânea e, questionando a relação entre “corporação, estado e família, informação da mídia e o indivíduo, o público e o privado, expõe a opressão internalizada que subjaz fenômenos culturais como, por exemplo, a objetificação da mulher” (EAI, 2013a).

*Semiotics of the Kitchen* (Imagens 8 e 9) adota a forma de uma demonstração de culinária paródica, na qual, Rosler afirma, "uma anti-Julia Child<sup>25</sup> substitui o 'significado' domesticado das ferramentas com um léxico de raiva e frustração" (EAI, 2013b). O vídeo é situado numa cozinha, onde Rosler nomeia, apresenta e demonstra o potencial de utensílios de cozinha em ordem alfabética, iniciada pela letra A de Avental (*apron* em inglês). O olhar de Rosler é o de desprezo, seus modos expressam método, a princípio, para, progressivamente, se transporem em resignação e fúria, transformando os objetos em artefatos absurdos ou armas letais. Após a letra T, quando o vocabulário culinário se esgota, a artista apresenta seu próprio corpo de bruscos gestos, transfigurado em instrumento, como as letras U, V, W, X, Y e Z.

O abandono a que seu corpo se entrega nestes momentos finais enfatiza o vazio da experiência cotidiana feminina, abandonado aos mecanismos práticos da existência familiar. Em um “importante testemunho da verdade, um testemunho necessário contra o poder” (FOSTER, 2005: 185), Rosler critica a trivialização da vida

---

<sup>23</sup> Semiótica da Cozinha. A documentação da performance está disponível no link: [http://www.ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html)

<sup>24</sup> Estatísticas Vitais de um Cidadão, Simplesmente Obtidas. O vídeo está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=mHYlwYuKvJg>

<sup>25</sup> Julia Child foi uma apresentadora de programas de culinária de grande notoriedade nos anos 70 e 80, nos Estados Unidos.

da mulher, relegada à submissão e à obediência, tanto em relação a figuras e instituições patriarcais quanto a seus instrumentos, rituais e imaginários, expondo efetivamente “os padrões de dominância profundamente arraigados na linguagem e nos símbolos de representação” (LACY, 1996: 38).



Figura 41: Martha Rosler – Semiotics of the Kitchen, 1975 (*stills* do video). Fonte: Ubuweb ([http://ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](http://ubu.com/film/rosler_semiotics.html))



Betty Friedan colocara essa questão em pauta na forma de um “problema sem nome”, no quintessencial “Mística Feminina” de 1963:

O problema estava enterrado, silenciado, por muitos anos na mente das mulheres americanas. Era uma agitação estranha, um senso de insatisfação, uma ânsia que afligia as mulheres em meados do século XX nos Estados Unidos. Cada dona-de-casa suburbana lutava com isto sozinha. Enquanto fazia as camadas, fazia compras no supermercado, combinava roupas de cama, comia sanduíches de manteiga de amendoim com seus filhos, levava seus filhos para suas reuniões dos escoteiros, deitava do lado de seu marido à noite, ela tinha medo de se perguntar a pergunta silenciosa: "É só isso?" (FRIEDAN, 1963: 15).

Este vídeo, de pouco mais de 6 minutos, sintetiza o cotidiano emocional e psicológico da domesticidade, da dona-de-casa entediada e convencida pelos mitos incessantemente propagados do American Way of Life. O antagonismo se evidencia em cada investida da artista contra a mesa de madeira ou contra o ar a sua frente: através de uma farsa, Rosler consubstancia sua resistência; confronta-se com o ‘Outro’, que não se faz presente mas se realiza na linguagem. Ao descrever este trabalho, proferiu que “quando a mulher fala, ela nomeia sua própria opressão” (EAI, 2013b).

Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained, de 1977, foi inicialmente concebido como uma performance, realizada em 1963 na galeria de arte da Universidade da Califórnia, onde Rosler era graduanda. O vídeo divide-se em três momentos distintos e começa sem imagens, enquanto a artista narra sobre a natureza do trabalho. Ela faz referência aos experimentos biométricos promovidos por instituições e regimes autoritários através da história, como nas forças armadas ou em campos de concentração, do tratamento desumano de pessoas submetidas a experiências biológicas e psicológicas. A narração estará é frequente nesta primeira porção, que se configura como um longo plano. Há um consultório improvisado e dois homens em jalecos. Temos uma visão ampla, de modo que não se distinguem detalhes de cada indivíduo em cena. Rosler entra no enquadramento vestindo roupas cotidianas. O médico com uma prancheta lhe pergunta seu sexo, idade, raça, origem étnica. Então, pede que retire seus sapatos e fique de pé contra a parede. O segundo médico delineia seus contornos na parede, em diversas posições. De volta ao centro

do consultório, iniciam-se as medições que remetem a um *checkup* de rotina. Extremamente precisas, documentam cada parte de seu corpo.



Figura 42: Martha Rosler - Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained, 1977 (stills do video). Fonte: Ubuweb ([http://ubu.com/film/rosler\\_vital.html](http://ubu.com/film/rosler_vital.html))

A artista retira suas meias. Um médico solta seu cabelo, antes preso em um coque. Aos dois médicos agora se unem três mulheres, também em jalecos, que costeiam a cena como um coro. O médico procede com as medições, anunciando-as em voz alta. Quando uma medida está de acordo com a média, uma das coristas soa um sino. Quando está acima da média, sopra-se um apito agudo; abaixo, uma corneta. Por ordem do doutor, a artista despe-se de sua blusa, expondo o torso nu. Com rigor ritualístico, a rotina continua. A artista remove sua calça e sua calcinha. Agora o corpo nu e silencioso destaca-se entre os tantos em jalecos e calças compridas. O procedimento se torna cruel, exaustivo, invasivo.

A narração em *off* é direta, objetiva, inequívoca<sup>26</sup>. Trata de desumanização, de objetificação, especialmente em relação às injustas expectativas e estereótipos de gênero. Enfatiza a violência contida nos padrões de beleza e adequação. Distingue as táticas de opressão institucionalizadas da sociedade tecnoburocrática, que em grande medida visam a manutenção do controle social e não raro são internalizadas pelos indivíduos sujeitos a elas.

Com a artista totalmente nua, a narrativa se divide em duas paralelas. Ao invés de vestir novamente as roupas com que chegou, em uma cena ela é vestida – por duas assistentes – de noiva, se maquiando e penteando de acordo com esta ocasião. Em outra, coloca um vestido preto de festa. Estas cenas se intercalam até que as duas mulheres estejam prontas. A noiva prende seu véu e posa classicamente frente às anotações dos médicos na parede. A *femme fatale* ajusta o caimento de seu vestido e marcha resoluta para fora do enquadramento da câmera. Estas transformações demonstram dois arquétipos admissíveis para mulheres: a noiva virginal (que permanece) e a mulher solteira que subscreve aos modelos de beleza e conduta de seu tempo (fugidia).

---

<sup>26</sup> A transcrição literal do áudio do vídeo está disponível nos Anexos desta dissertação, assim como sua tradução para o português.

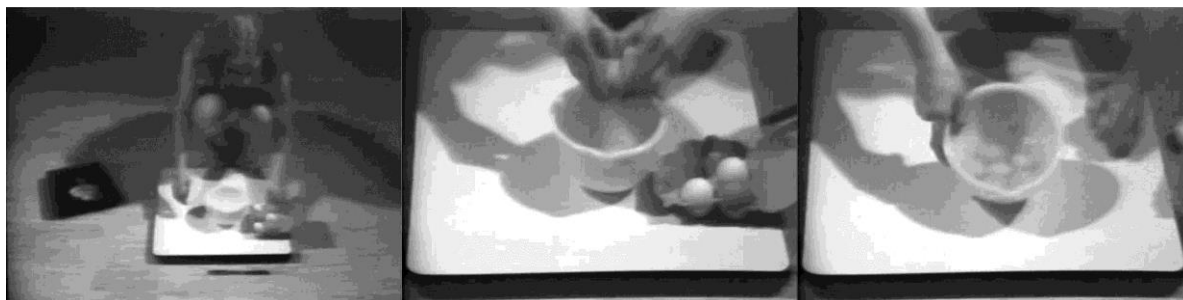


Figura 43: Martha Rosler - Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained, 1977 (stills do video). Fonte: Ubuweb ([http://ubu.com/film/rosler\\_vital.html](http://ubu.com/film/rosler_vital.html))

A segunda parte compreende a artista, nua, agachada frente a uma plataforma de madeira com uma vasilha. Ao lado, vemos um pacote com ovos brancos e marrons. A artista quebra os seis ovos e mostra a vasilha contendo as gemas e claras indistintas para a câmera: a aparência externa dos ovos não interfere absolutamente em seu conteúdo.

Finalmente, são mostradas imagens retiradas de manuais de biometria dos anos 30 e 40 publicados pelo governo americano (motivado pelo pensamento eugenista da época), acompanhadas de uma litania de “crimes contra as mulheres”, onde a artista enumera uma miríade de violências infligidas sobre o corpo e a mente das mulheres, desde problemáticas de ordem abstrata (brutalização, servidão, docilidade) e social (discriminação, escravidão do salário e acesso à saúde reprodutiva) a crimes hediondos como o estupro e o femicídio. Nos slides, corpos fragmentados são acessados por mãos fantasmagóricas, hábeis em seu mister. A ladainha aturde, assombra, e infere a constância cotidiana destas violações às vidas e liberdades femininas.



Figura 44: Martha Rosler - Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained, 1977 (stills do video). Fonte: Ubuweb ([http://ubu.com/film/rosler\\_vital.html](http://ubu.com/film/rosler_vital.html))

A todo momento, Rosler identifica seu opositor. As fronteiras são bastante claras: por mais que internalizemos e reproduzamos os ditames que nos cerceiam, não somos as principais beneficiárias do sistema patriarcal e capitalista. Estamos sujeitas a todo tipo de escrutínio e regulação e seus parâmetros foram naturalizados através da ideologia dominante – a ciência, a história, a educação, a família, a mídia, a tradição. A artista pretende expor os maquinários da opressão em sua crueldade, arbitrariedade e compromisso com a construção da realidade vigente, questionando a constituição da feminilidade e do ‘ser mulher’ enquanto práxis. Seu texto é uma chamada à ação, uma convocatória à resistência, um monumento do antagonismo feminista.

#### **4.3.2. LETÍCIA PARENTE: PREPARAÇÃO 1 (1975) e TAREFA 1 (1982)**

Letícia Parente, artista considerada uma das pioneiras da vídeo-arte, nasceu em Salvador, Bahia, em 1930. Graduada em química, exerceu papel importante nesta área de pesquisa. Iniciou seus estudos em arte em 1971, com 40 anos, nos ateliês de Ilo Krugli e Pedro Dominguez, no Rio de Janeiro. Apesar de ser amplamente conhecida por seus vídeos, este não era seu principal meio de expressão – sua primeira exposição individual se realizou no Museu de Arte da Universidade do Ceará em 1973 e compreendia um conjunto de 29 gravuras. Em 1974 se mudou para o Rio de Janeiro para ingressar no doutorado em Química e continuou frequentando oficinas de arte. Assim, conheceu Anna Bella Geiger, que se provaria uma grande influência em sua obra, principalmente no que diz respeito à “poética conceitual na qual se dissolve a separação entre os aspectos visuais e conceituais da obra, entre arte e vida, arte e política” (PARENTE, 2014).

Em 1974, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi constituíram um grupo de trabalho que modificaria os rumos da carreira da artista. Além de produzirem uma série de vídeos que circularam em grande parte dos eventos de vídeo-arte no Brasil e no exterior, trabalharam com a fotografia, o audiovisual (a

projeção de *slides* com som), o cinema, a arte postal, o xerox e a instalação (Ibidem), garantindo sua relevância na história da arte e mídia no Brasil.

Em "Marca Registrada", de 1975, um dos vídeos mais emblemáticos deste período, Letícia costura as palavras "Made In Brazil" na sola do pé apontada para a câmera em *close*. Em 1976 realizou Medidas, uma exposição individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esta é considerada a primeira grande manifestação de arte e ciência no Brasil e foi concebida através de uma profunda influência foucaultiana (desnaturalizar o corpo, de pensar o corpo como algo que é produzido pelas forças biopolíticas) (Ibidem).

Preparação 1, de 1975, é um vídeo de 3 minutos e 30 segundos gravado com uma porta-pack ½ polegada. A artista está de frente para um espelho, onde penteia seu cabelo. Com um pedaço de esparadrapo, veda sua boca. Com batom, desenha cuidadosamente o formato de uma boca sobre o esparadrapo. Da mesma forma, cobre seu olho direito, e com lápis de olhos, desenha um olho. Repete a operação no olho esquerdo. Pronta, ela arruma seu cabelo e o caimento de sua blusa e sai do banheiro. É uma obra que abertamente se atrela às problemáticas do cotidiano da mulher: o procedimento da maquiagem se inicia por fechar a boca, por calar a voz. Minuciosa, a artista parece preocupar-se em simular a aparência de seus lábios agora cerrados sob o adesivo, como se para ludibriar, para não deixar que vislumbrem sua condição. Em um segundo momento, fecha um olho, obstruindo-o. O desenho do olho é detalhado e segue os contornos de sua face, tem cílios. É um olho que não pisca, muito aberto. Ao cegar-se totalmente, impressiona a habilidade da artista com seu aparato: ela, como a maioria das mulheres, tem tamanha familiaridade com suas ferramentas que as poderia utilizar de olhos fechados. Cega e muda, a artista se mira no espelho, animada com sua desaparência. Os movimentos dos braços e mãos são coquetes e caricatos. Ao sair, ela fecha a porta atrás de si, deixando o espectador sozinho no banheiro.



Figura 45: Leticia Parente - Preparação I, 1975 (*stills* do vídeo). Fonte: Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k>)

Os procedimentos de preparação do corpo da mulher para exposição pública e social frequentemente anseiam esconder, mascarar. Modelamos artificialmente nossas silhuetas, o que resulta frequentemente em desconforto; vestimos sapatos

altos que deformam nossos pés e prejudicam nossas articulações; depilamos nossas faces, pernas, virilhas, axilas; alisamos, encaracolamos, pintamos nossos cabelos, à base de produtos químicos e calor suficiente para queimar os fios; cobrimos cada centímetro de nossa pele com cremes e perfumes; São rituais de purificação cujo único princípio é confrontar nossa biologia, tida como inadequada ou suja. Tais demandas influenciam a maneira como vivenciamos e enxergamos nossos corpos, tidos por muitas como uma parte segregada de si, tristemente orgânica e decadente. Temos que evitar ao máximo de nossos esforços sermos consideradas mulheres largadas, desleixadas. Devemos ser humildes em nossa juventude e dignas em nossa velhice: nossa aparência deve corroborar com os pré-definidos códigos de apropriação para cada etapa de nossa vida. Jamais devemos permitir que entrevejam a farsa, o disfarce, portanto estas práticas devem ser realizadas no âmbito do íntimo, do recluso. Estamos também cegas e mudas sob nossas máscaras, que exibimos com orgulho. A artista expõe as idiossincrasias que subjazem atos tidos como cotidianos e naturais à vida da mulher, disputando noções prevalentes de asseio e feminilidade.

Tarefa 1, de 1982, é um vídeo de 2 minutos gravado em betamax colorido. A artista, vestindo calça e camisa de cor clara, deita-se sobre uma tábua de passar. Uma mulher negra usando vestido preto entra em cena e procede a passar a ferro as roupas que a artista veste. Não vislumbramos seus rostos em momento algum do filme. Como em Preparação 1, somos situados em um ambiente doméstico, familiar. A artista, coisificada, prostra-se sobre a mesa, sem se mexer, silente e abdicada. Valem tanto quanto aquilo que vestimos. Nossas identidades e personalidades são moldadas e expressas pelas roupas e adereços que utilizamos – estes influenciam grandemente no modo como somos percebidas, estimadas e tratadas no panorama social. A moda, construções arbitrárias com objetivo de capitalizar sobre sempre novas demandas, manipula nossos desejos e vontades, além de constranger e afastar aqueles que não têm acesso a seus produtos. Sua influência é especialmente intensa para as mulheres, que precisam exasperadamente moldar-se às novas tendências (promovidas a cada mudança de estação).



A interação entre artista e empregada doméstica – conforme foi identificada em sinopses e relatos sobre o trabalho – tem um tom espontâneo: a trabalhadora não tem pudor em tocar o corpo de Letícia, e o faz com o rigor inerente à execução da tarefa diária de passar roupas. Ela desfaz dobras e rugas que o corpo insiste em recompor com seus relevos, uma alegoria ao trabalho infinito da manutenção do lar. Ainda que detentora da ação, a doméstica permanece subalterna: Letícia é a protagonista, o corpo em proeminência que ocupa quase todo o quadro. A desigualdade social e racial, ainda em ascensão no Brasil da década de 80, quando este vídeo foi gravado, é evidenciada. O corpo negro – desumanizado, só braços e pernas – é acessório, auxiliar. Meramente realiza o trabalho que lhe foi designado pela patroa. Os termos da relação entre artista e figurante são incertos – não há relatos autorais sobre o vídeo e seus comentaristas parecem ter dificuldade em perceber qualquer problemática de raça e classe social. André Parente, filho de Letícia e artista visual, pesquisador e professor, limita-se a anotar que “uma preta passa a sua roupa a ferro (o contraste entre as mãos da negra que passa a ferro, mas cujo rosto está fora de quadro, e a mulher branca deitada na tábua de passar faz desse vídeo uma versão tropicalista do quadro de Manet)” (PARENTE, 2014), em alusão à Olympia (1863) do pintor francês. É certo que Letícia refletia sobre a condição das mulheres no cenário político, social e cultural de um país em ditadura. A imagem da mulher negra pode funcionar tanto como questionamento – na medida em que se insere numa paródia que se sustém em sua franqueza – quanto uma conformação conveniente à hierarquia social da época.

De qualquer forma, a curta gravação aborda tópicos importantes que permanecem relevantes ao cenário contemporâneo, principalmente no que concerne as disparidades de gênero, raça e classe social, além das expectativas desonestas frente à aparência e a conduta das mulheres.

Sobressai-se a compreensão apurada de Letícia do corpo feminino como alvo de reificação num período de extremo questionamento da posição da mulher na sociedade, uma corroboração das colocações de Simone de Beauvoir de que não se nasce mulher, torna-se. O aprisionamento dos procedimentos de construção visual e identitária femininas é representado a partir de subversões e paródias de situações

Figura 21: Letícia Parente - Tarefa 1, 1982 (stills do vídeo). Fonte:

cotidianas em ambientes domésticos, concomitantemente simples e de alta potência imagética (TEJO, 2014).



Figura 46: Leticia Parente - Tarefa I, 1975 (stills do vídeo). Fonte: Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=acrnGHOa0pM>)

A mãe de cinco perscrutava um território conflituoso, o da domesticidade, quase sinônimo da docilidade feminina. Apresentava, assim, um contraponto impetuoso ao estereótipo da Rainha do Lar: usava os diversos cômodos de sua casa como cenário para uma alocação contrária ao *status quo*, intricadamente antagonista. Letícia, através de suas pantomimas, subverteu rotinas e ideários quase que exclusivamente femininos na contestação da realidade machista vivenciada diariamente pelas brasileiras, ao mesmo tempo em que explorava terrenos desconhecidos da arte. Ela morreu em 1991, no Rio de Janeiro, deixando um legado de arrojo e pioneirismo, além de uma obra potente, multimidiática e plural.

As artistas mulheres e/ou feministas aqui abordadas (e tantas outras que, por falta de tempo hábil, não pude comentar, mas que certamente ampliaram minhas perspectivas enquanto pesquisadora e artista), em seus diversos contextos de vida e atuação, empreenderam não somente críticas pertinentes aos engenhos opressivos de sociedades machistas, racistas e elitistas, mas também desconstruíram o próprio fazer artístico, buscando moldar, em suas idiossincrasias, a sujeita de suas obras. Precisaram desfazer-se do ideário historicamente construído d'O Artista, de seus juízos de valor e adequação e até mesmo de seus *modi operandi*, desafiando as categorias pétreas das Belas Artes e ousando tratar de assuntos condenados pelo sistema da arte, cuja empáfia pacificadora visa – acima de tudo – reconciliar e homogeneizar. Em intensidades e maneiras diferentes, levantaram-se sobre a condescendência e fizeram-se ouvir, em alto e bom tom.

## 5. BIBLIOGRAFIA

ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. **Lua Nova**, São Paulo, nº 80, páginas 71-96, 2010.

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. **October**, Cambridge, Massachusetts, nº 110, páginas 51–79, outono de 2004. Disponível em: <[http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop\\_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf](http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf)>. Acesso em: 21 de janeiro de 2013.

BORDO, Susan. **Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body**. Berkeley: University of California Press, 1993.

BUENOS Aires Ciudad - Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. **Mujeres Públicas**. Disponível em: <[http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/04biografias/mujeres\\_publicas\\_grupo.php](http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/04biografias/mujeres_publicas_grupo.php)>. Acesso em: 23 de maio de 2014.

CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo de Santa Cruz. **Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde** (versão preliminar). Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2014.

CHERNOW, Barbara; VALLASI, George (eds.). **The Columbia Encyclopedia**, 5ª edição. Nova York: Columbia University Press, 1994.

CLARK, Zoe; DASTIN, Lizy. **Bios of A.I.R. Founders & Early Artists**. Disponível em: <<http://www.airgallery.org/index.cfm?fuseaction=main.page&pagename=EarlyA.I.R.Artists&pageid=147>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2013.

DEÁK, Csaba. **Verbetes de economia política e urbanismo**. Disponível em: <[http://www.usp.br/fau/docentes/deprojeto/c\\_deak/CD/4verb/hegemon/index.html](http://www.usp.br/fau/docentes/deprojeto/c_deak/CD/4verb/hegemon/index.html)>. Acesso em: 25 de maio de 2014.

DROVETTA, Raquel Irene. O aborto na Argentina: implicações do acesso à prática da interrupção voluntária da gravidez. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, nº7, pp. 115-132, janeiro/abril de 2012.

EAI: Eletronic Arts Intermix. **Martha Rosler**. Disponível em: <<http://www.eai.org/artistBio.htm?id=476>>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2013a.

EAI: Eletronic Arts Intermix. **Semiotics of the Kitchen**. Disponível em: <<http://eai.org/title.htm?id=1545>>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2013b.

EDHOLM, Felicity. **Beyond the Mirror**: Women's Self Portraits In: BONNER, Frances; GOODMAN, Lizbeth; ALLEN, Richard; JANES, Linda; KING, Catherine (eds.). *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*. Cambridge : Polity Press/The Open University, 1995.

ELIZABETH A. Sackler Center for Feminist Art. **Regina José Galindo**, Brooklyn Museum. Disponível em: <[http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/reginajose.php?>](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/reginajose.php?>)>. Acesso em: 21 de maio de 2014.

FAÉ, Rogério. A gestão social sob a ótica do referencial de Michel Foucault. **Psicologia Argumento**, Curitiba, vol. 31, nº 73, p. 341-354, abril/junho, 2013.

FIENGO, Sergio Villena. Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo. **Revista Centro-Americana de Ciencias Sociales**, Vol. VII, nº 1, pp. 49-78, julho de 2010.

FOSTER, Hal. O Retorno do Real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, Ano 6, Vol. 1, nº 8, Julho de 2005, páginas 163-186. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2011/02/o-retorno-do-real.pdf>>. Acesso em: 5 de março de 2013.

FRIEDAN, Betty. **The Feminine Mystique**. Nova York: W.W. Norton and Company Inc., 1963.

GABLIK, Suzi. **Connective Aesthetics**: Art after Individualism. In: LACY, Suzanne (org.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996.

GIUNTA, Andrea. **Escribir las imágenes**: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

HEUER, Megan. **Ana Mendieta**: Earth Body, Sculpture and Performance. The Brooklyn Rail, Nova York, setembro de 2004. Disponível em: <<http://www.brooklynrail.org/2004/09/art/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-pe>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2013.

HISTORY in the City. **In Mourning and In Rage**. Disponível em: <<http://historyinthecity.blogspot.com.br/2011/09/in-mourning-and-in-rage.html>>. Acesso em: 6 de fevereiro de 2013.

HOOKS, bell. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: **Black Looks**: Race and Representation. Boston: South End Press, 1992.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Manobras Radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

KELLEY, Jeff. The Body Politics of Suzanne Lacy. In: FELSHIN, Nina (ed.). **But it it art?**: the spirit of art as activism. Seattle: Bay Press, 1995.

KING, Catherine. **The Politics of Representation**: A Democracy of the Gaze In: BONNER, Frances; GOODMAN, Lizbeth; ALLEN, Richard; JANES, Linda; KING, Catherine (eds.). *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*. Cambridge : Polity Press/The Open University, 1995a.

KING, Catherine. **Visual Images**: Taking the Mastery Out of Art In: BONNER, Frances; GOODMAN, Lizbeth; ALLEN, Richard; JANES, Linda; KING, Catherine (eds.). *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*. Cambridge : Polity Press/The Open University, 1995b.

KUHN, Annette. **The Power of the Image**: Essays on Representation and Sexuality. Londres: Routledge, 1990.

LACLAU, Ernesto.; MOUFFE, Chantal. **Hegemony & socialist strategy**: towards a radical democratic politics. London, New York: Verso, 1985.

LACY, Suzanne (org.). **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Seattle: Bay Press, 1996.

LAVACA. **Mujeres Públicas**: arte y parte. 21/11/2005. Disponível em: <<http://www.lavaca.org/notas/mujeres-publicas-arte-y-parte/>>. Acesso em: 23 de maio de 2014.

LEESON, Lynn Hershman; STEPHAN, Kyle; CHOWANLEC, Alexandra. **Women Art Revolution**. [Filme-vídeo]. Produção de Lynn Hershman Leeson, Kyle Stephan e Alexandra Chowanec, direção de Lynn Hershman Leeson. Zeitgeist Films, 2010. Formato digital, 1h22min.

MALUF, Sônia; Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. Entrevista com Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 13 (2): 256, p. 351-362, maio-agosto/2005a.

\_\_\_\_\_. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 13 (2): 256, p. 343-350, maio-agosto/2005b.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MENDONÇA, Daniel de. Antagonismo como identificação política. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, nº 9, Setembro/Dezembro de 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-33522012000300008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-33522012000300008&script=sci_arttext)>. Acesso em: 30 de maio de 2014.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 437-453.

\_\_\_\_\_. **Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel In the Sun* (1946)**. In: THORNHAM, Sue (ed.). **Film Theory: A Reader**. Nova York: NYU Press, 1999, pp. 122-130.

NAVARRETE, Ana. **Performance feminista sobre la violencia de genero**. In: SICHEL, Berta (org.). Cárcel de Amor: Relatos culturales sobre la violencia de genero. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2005.

O'LEARY, Renagh; VISWANATH, Kalpana. **Building Safe and Inclusive Cities for Women: A Practical Guide**. Nova Déli: Jagori, 2011.

PARENTE, André. Alô, é a Letícia? **eRevista Performatus**, 2014. Disponível em: <<http://performatus.net/leticia-parente/>>. Acesso em: 21 de maio de 2014.

PAYNE, Jenny Gunnarsson. Feminist media as alternative media? A literature review. **Interface: a journal for and about social movements**. vol. 1, páginas 190 - 211, novembro de 2009. Disponível em: <<http://interfacejournal.nuim.ie/wordpress/wp-content/uploads/2010/11/Interface-1-2-pp190-211-Gunnarsson-Payne.pdf>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2013.

POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: femininity, feminism and histories of art**. Londres: Routledge, 2003.

PORTUONDO, María Luisa. Ana Mendieta - Rape Scene: La Detencion del Instante In: **Escaner Cultural: Revista Virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias**, 8 de fevereiro de 2009. Disponível em: <<http://revista.escaner.cl/node/1434>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2013.

REGINA José Galindo. **Biografia**. Disponível em: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>. Acesso em: 21 de maio de 2014.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SUZANNE Lacy: Artist Resource Site. **In Mourning and In Rage**. Disponível em: <<http://www.suzannelacy.com/index.htm>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2013a.

SUZANNE Lacy: Artist Resource Site. **Three Weeks in May - Events**. Disponível em: <<http://www.suzannelacy.com/index.htm>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2013b.



TARIFEÑO, Leonardo. **Sangre, sudor y lágrimas**. LaNacion.com, 16/08/2008. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1039074-sangre-sudor-y-lagrimas>>. Acesso em: 21 de maio de 2014.

TAYLOR, Alice. **Women and the City**: Examining the Gender Impacts of Violence and Urbanisation. Joanesburgo: ActionAid, 2011. Disponível em: <[http://www.actionaid.org/sites/files/actionaid/actionaid\\_2011\\_women\\_and\\_the\\_city.pdf](http://www.actionaid.org/sites/files/actionaid/actionaid_2011_women_and_the_city.pdf)> Acesso em: 24 de junho de 2014.

TEJO, Cristiana. **Persistência da consciência**: marcas da identidade. Disponível em: <<http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/preparacoesetarefas.aspx>>. Acesso em: 22 de maio de 2014.

## 6. ANEXOS

Nesta pesquisa, amiúde precisei recorrer ao trabalho de pesquisadoras independentes, de colegas acadêmicas ou autoras e editoras de blogs, colunas, sites, revistas, zines, etc., além de conversas com amigos e pessoas que partilham meus interesses e estudos. Este trabalho cresceu e ganhou complexidade através destas trocas e construções coletivas, de modo que considero o compartilhamento de informações que possam ser relevantes ou úteis a outrem uma parte essencial de minhas práticas enquanto pesquisadora e artista. Seguem as minhas singelas contribuições: transcrições e respectivas traduções de textos contidos em trabalhos citados no decorrer da dissertação e a tradução de *In Search of Our Mothers' Gardens*, de Alice Walker.

### **IN MOURNING AND IN RAGE. Suzanne Lacy e Leslie Labowitz, 1977. (Transcrição do discurso)**

I am here for the 10 women who were raped and strangled between October 13th and November 29th. In memory of our sisters, we fight back! I am here for the 388 women who have been raped in Los Angeles between October 18th and November 29th. In memory of our sisters, we fight back! I am here with the 4033 women who have been raped in L.A. last year. In memory of our sisters, we fight back! I am here for the half million women who are being beaten in their own homes. In memory of our sisters, we fight back! I am here for the 1 out of 4 of us who are sexually abused before the age of 18. In memory of our sisters, we fight back! I am here for the hundreds of women who are portrayed as victims of assault in films, television and magazines. In memory of our sisters, we fight back! I am here to speak for the thousands of women who have been raped and beaten and who have not yet found their voices. In memory of our sisters, we fight back! I am here for the women whose lives are limited daily by the threat of violence. In memory of our sisters, we fight back! I am here to mourn the reality of violence against women. In memory of our sisters, we fight back! I am here

for the rage of all women. I am here for women fighting back. In memory of our sisters, we fight back!

**EM LUTO E COM RAIVA. Suzanne Lacy e Leslie Labowitz, 1977. (Tradução)**

Eu estou aqui pelas 10 mulheres que foram estupradas e estranguladas entre 13 de outubro e 29 de novembro. Em memória de nossas irmãs, nós revidamos! Eu estou aqui pelas 388 mulheres que foram estupradas em Los Angeles entre 18 de outubro e 29 de novembro. Em memória de nossas irmãs, nós revidamos! Eu estou aqui com as 4033 mulheres que foram estupradas em L.A. ano passado. Em memória de nossas irmãs, nós revidamos! Eu estou aqui pelo meio milhão de mulheres que estão sendo espancadas em seus próprios lares. Em memória de nossas irmãs, nós revidamos! Eu estou aqui por 1 a cada 4 de nós que é abusada sexualmente antes de completar 18 anos. Em memória de nossas irmãs, nós revidamos! Eu estou aqui pelas centenas de mulheres que são retratadas como vítimas de agressões em filmes, televisão e revistas. Em memória de nossas irmãs, nós revidamos! Eu estou aqui para falar pelos milhares de mulheres que foram estupradas e espancadas e que ainda não acharam suas vozes. Em memória de nossas irmãs, nós revidamos! Eu estou aqui pelas mulheres cujas vidas são limitadas diariamente pela ameaça da violência. Em memória de nossas irmãs, nós revidamos! Eu estou aqui para lamentar a realidade da violência contra as mulheres. Em memória de nossas irmãs, nós revidamos! Eu estou aqui pela raiva de todas as mulheres. Eu estou aqui pelas mulheres que revidam. Em memória de nossas irmãs, nós revidamos!

**VITAL STATISTICS OF A CITIZEN, SIMPLY OBTAINED. Martha Rosler, 1977. (Transcrição do áudio original)**

This is an opera in three acts. This is a work about perception. There is no image on the screen just yet. It isn't about the perception of small facts. It isn't about the physiology of perception. It's about the perception of self. It's about the meaning of truth. The definition of fact. This is an opera in three acts. Or it's a kind of opera and

about three acts. This is a work about being done to. This is work about learning how to think. This is an opera in three acts. The first act is in real time and ends in a montage. Act II is symbolic. What is the same, what is different. What is outside, what is inside. Like man is chicken, only here we deal with eggs. Act III is tragic, horrific, mythic. It is a documentary record, it's about scrutiny on a mass level. About what has been and what could be. I needn't remind you about processing and mass extermination, you remember about the scientific study of human beings. This is a work about coercion. Coercion can be quick and brutal. That is the worst crime. Coercion can also extend over the whole of life. That's the ordinary, the usual crime. Bureaucratic crime can be brutal or merely devastating. We need not make a choice. Sartre says: "Evil demands only the systematic substitution of the abstract for the concrete, that is, it demands only the derealization of the fully human status of the people on whom you carry out your ideas and plans."

Statistics. For an institution to be evil it need not be run by Hitler. As Stephen Curtis observed: "it need only be run by heartless people, sometimes called intellectuals or scientists". In the name of responsibility, native peoples have been colonized and enslaved. The lives of women, children were turned into subjects people regulated in every degree, for their own good. This is a work about the tyranny of expectation.

- Your sex?
- Female.
- Age?
- 33.
- Race?
- Caucasian.
- Ethnic background?
- Austrian and Russian.
- Ok, could you remove your shoes, please? And stand against the wall.

She is being told how to think, what to think, the nature of action. She is being instructed in what to feel.

- Up on the board, please.

This is a lesson in sinking or swimming, in which sinking and swimming have a lot in common. Her body grows accustomed to certain prescribed poses, certain characteristic gestures, certain constraints and pressures of clothing. Her mind learns to think of her body as something different from herself. It learns to think, perhaps without awareness, of her body as having parts. These parts are to be judged. The self has already learned to attach value to itself, to see itself as a whole entity with an external vision. She sees herself from outside, with the anxious eyes of the judged, who has within her the critical standards of the ones who judge. I needn't remind you about scrutiny, about the scientific study of human beings. Visions of the self. About the excruciating look at the self from outside, as though we're a thing divorced from the inner self. How one learns to manufacture oneself as a product? How one learns to see oneself as a being in a state of culture, as opposed to a being in a state of nature? How to measure oneself by the degree of artifice? The remanufacture of the look of the external self to simulate an idealized version of the natural.

- Reach up again.

How anxiety is built into these looks? How ambiguity, ambivalence, uncertainty are meant to accompany every attempt to see ourselves, to see herself as others see her. This is a work about how to think about yourself. It is a work about how she is supposed to think about herself. How she learns to scrutinize herself, to see herself as a map, a terrain, a product, constantly recreating itself, inch by inch. Groomed, manufactured, programmed, reprogrammed, controlled. A serval mechanism in which one learns to utilize every possible method of feedback to reassert control. Read from a work on cybernetics serval mechanisms. Read from a work on self-abuse. Read a list on items for the true self. A list of gifts for the wedding guests to choose from. Read from a list

of dos and don'ts. Read from a list of glamorous makeovers. Read from a list of what men do and what women do.

- Shoulder span is 15.

Read from a list of girls' toys and boys' toys. Read from a list of average incomes of men and of women. Read from a book of resignations and defeats. Read from a manual on revolutionary society.

- Shoulder to waist is 15.
- Foot length is 9 and  $\frac{3}{8}$ .
- Get up on your toes, please.
- Extend your neck. Ok... head on tiptoes height, 67 and  $\frac{1}{4}$ .
- Stand on your tiptoes, put your hands, relaxed, at your sides.
- Ok, on tiptoes to fingertip height, 29 and  $\frac{3}{4}$ .
- Stretch your arms out, please.
- Arms' span with arms extended, 64 inches.
- Middle finger length 3 and  $\frac{3}{8}$ .
- Take off your socks, please.
- Toe, 1 and  $\frac{3}{4}$ .
- Hair length, 23 inches.

There is a boy, whom we shall call Tommy Smith. In nursery school, he was a top member of his class. A happy, normal, healthy, highly intelligent youngster. But as he approached the age of 5, the records began to show a flattening of his growth curve. He lost weight and stopped gaining in height. The staff nutritionist calling at his home for a checkup found that the boy's appetite had fallen off sharply, he was not eating enough – particularly, not enough milk – and the result was a shortage in his intake of proteins and minerals. Actually, the whole staff, for some time, had been noticing symptoms of retardation in this apparently healthy boy. The psychologists had reported that Tommy had regressed in mind, as well as in body. His IQ rating had dropped. He

seemed tense, anxious, uncertain. His inner strains were reflected in his responses to the Rorschach ink spot test, the Thematic Apperception Test, and other psychological techniques. A clue to his trouble was disclosed by one of these techniques: doll playing. Three dolls, representing a man, a woman and a small boy, were placed on the floor, together with an assortment of doll furniture and other household accessories. Tommy proceeded to play house, and in his play he set the mother doll off to the office, put the father doll in the kitchen getting the next meal and wondered aloud whether the little boy doll would grow up into a man. Maybe, he speculated, the boy would become a woman and go off to the office, like mama. Here was the anxiety that underlay Tommy's loss of interest in food, his interrupted growth and his lapses in IQ. It turned out that the doll drama reenacted his actual home situation. Tommy's mother had a job, which kept her away from home from early morning until late afternoon. The father, whose business hours were not exact, did many of the housekeeping chores, fed and dressed the boy and took him to and from school. Because the mother frequently came home exhausted, the father often put the child to bed. It was all very confusing to Tommy. He was at the stage in which a normal boy wants to identify himself with the male figure but his family set-up was such that he was not certain what the figures stood for and, anyway, he was not sure that he wanted to be that kind of man. It was all very confusing to Tommy. He was at a stage in which a normal boy wants to identify himself with the male figure but his family set-up was such that he was not certain what the figures stood for and, anyway, he was not sure that he wanted to be that kind of man. The Child Research Counsel is not a clinic, it does not treat diseases or disorders, but when symptoms come to light in the course of its research it calls them to the attention of the parents and the family physician. In this case, the parents finally recognized that their son's disturbance stemmed from themselves. In this case, the parents finally recognized that their son's disturbance stemmed from themselves and they immediately made adjustments, correct [...]. The mother went on half time at her business and made it her main job to love and care for Tommy [...] went on half time at her business and made it her main job to love and care for Tommy. The father relinquished many of his mothering services. The father relinquished many of his mothering services. Within a few months after this real [...] Tommy was a much happier

and better adjusted boy. He was eating so voraciously that the family doctor had to advice cutting down on his carbohydrates. His height and weight resumed their growth and again he stood head and shoulders above his classmates [...] budgets test.

- The abdominal [...] standard.
- Will you remove your pants, please.
- Abdominal extension height is 38 and 1/2 inches. It's above standard.

[whistle]

- Can you remove those pants too, please.
- Hip girth is 36 and 3/4 inches. Bellow standard.

[horn]

- Hip height is 34 and 1/2. Above standard.

[whistle]

- Mid-tight girth is 19 inches. Standard.

[bells]

- Put your hands to your side. Total crouch length is 24 inches. It's bellow standard.

[horn]

- [inaudible]
- The vertical trunk is 16 inches. Standard.

[bells]

- Crouch height to floor is 30 and 1/4 inches. It's above standard.

[whistle]

- Knee girth is 14 inches. Standard.

[bells]

- Ankle girth is 9 and 1/4. It's standard.

[bells]

- Step down, misses, will you?
- Please, be sited.
- Stretch your legs out a little bit.
- Sitting spread girth is 36 and 1/2 inches. This is bellow standard.

[horn]



- Straight.
- Sitting height erect is 34 inches. Standard.

[bells]

- Just relax.
- Sitting height normal is 32 and 3/4 inches. That is standard.

[bells]

Her mind learns to think of her body as something different from herself. It learns to think, perhaps without awareness, of her body as having parts. These parts are to be judged. The self has already learned to attach value to itself, to see itself as a whole entity with an external vision. She sees herself from outside, with the anxious eyes of the judged, who holds within her mind the critical standards of the ones who judge. She knows the boundaries of her body, she does not know the boundaries of herself. She's been carefully trained in a mechanical narcissism that it is a sign of madness or deviance to be without. Her body grows accustomed to certain prescribed poses, certain characteristic gestures, certain constraints and pressures of clothing.

- Just relax. Ok.
- Vaginal depth relaxed is 6 inches. That's standard.

[bells]

- Ok, would you get up a moment? Get over here, lie down with your head [inaudible].
- Feet all the way down. [inaudible] Arms on the floor. Point your toes up.
- Toe height, 9 inches.
- Hip height, 7 inches.
- Move your arm out a little. Breast height, 7 and 1/4 inches.
- Head height, 8 inches.
- Can you, please, stand up. Step over the scale, please.
- Weight's 119 pounds. Standard is 124 and 3/4. Bellow standard.

[horn]

To lick one's lips to make them wet, to cross or uncross one's feet or legs. To sit forward or back, upright or compressed. To think of sitting as disposing one's limbs. To keep thighs and knees pressed together. To tighten the muscles of the stomach. To cast the eyes down. Not to look too often into the eyes of the other. Not to glance sideways. To keep the brow smooth. To smile. To refrain from moving the mouth unnecessarily. To keep hands together. To keep hands in the lap. To keep the hands at the sides. Not to let them dangle. To check stray hairs of the head. To tighten or untighten the muscles of the scalp. To remember the line of the neck. To pluck stray hairs. To draw on one's face. To add paint on top of flesh, a liquid mixture of thin mud, colored material, grease, tar derivatives and other unknown artificial and derived substances. To add colored powder. To learn what is called the color of flesh. To see one's features from up close. To regard them as invisible, as in a raw state, until outlined or painted over. To see some hairs as important and needed and others as bad, unwanted. To approximate an ideal. To add black paint to the eyelashes, to the eyebrows. To think of changing the color and shape of one's hair. To judge the body, always finding it faulty. To separate the idea of 'tight' and give it meaning. To need to be less or to need to be more. To have more appealing flesh. To see the body as a vehicle for the attainment of an imposed desire. To want things. To have to get them. To see one's parts as tools, as armament to be deployed strategically for the purpose of attaining things. The mind has learned to thirst for a private self, to suppress the desire and fail to acknowledge the thirst. To welcome the rest but provided by the privatized domestic space. But even here she is not immune from judgment. The total woman remembers to bathe every day. To manage her image in such a way that her personality disappears and her ability to absorb and to be projected upon, to present herself for dilatation [?] substitutes for private desires of the self as self, in which masochism is the definition of fulfillment. They say women are masochists by nature, what is nature? I say masochism is a crime against women.

To accept the idea that one takes one's place in a list of statistics. To accept the idea that there is meaning in measurement. To accept the idea that there is something to be learned about the self from measurement. Do you believe in Tommy Smith? What

is the effect of negative expectation on intelligence? On performance? What is the effect of negative expectation on women's intelligence? On performance? On growth? Scientists who measure are not innocent. Scientific human measurements have been used to education. To keep certain races and nationalities out of America. To keep women subordinate. To keep women in their place. Often the people who invented both the idea of testing and the test themselves, the ones who declare the test significant are some believers in the genetic superiority of their own group, in the superiority of men over women. Testing to maintain social control. Sir Francis Colton, Lewis Terman, Henry H. Goddard, Edward L. Thorndike, Cesare Lombroso, Paul Popenoe of the genetically inclined Human Betterment Foundation, HH Loughlin of the Carnegie Foundation, Carlton Koonz [?], Arthur B. Jenson [?], William Shockley [?]. Many of these men are pioneers in the testing movement or on record testifying to the racial superiority of white Nordic males, to their natural superiority over people of all other races and, of course, over women. [...] The need for testing to keep control over society. To the fact that class differences reflect differences in native ability. To the fact that sex differences determine differences in native ability. To the absolute need to train people to fit their proper place. To accept the idea that one takes one's place in a list of statistics. To accept the idea that there is meaning in measurement. To accept the idea that there is something to be learned about the self from measurement. Do you believe in Tommy Smith as reported by George W. Gray in Scientific American? Here the meaning of human life remanufactured by those dedicated to the so-called scientific understanding human life. What is science? Science is a tool that amounts to the engineering of life by bureaucrats, or worse. Those who invent measurement are not innocent.

We continue with Tommy Smith as written up by George W. Gray in Scientific American in 1967. This is not an unusual case he reports. He goes on to quote Dr. Gene Deming, a pediatrician specializing in biometrics: "We're all familiar with the fact that in junior high school the typical girl is much larger and more grown up than the typical boy the same age. She's not interested in dates with these small boys, she wants to go with older boys. It is interesting also to see how the curve follows the personality pattern.

The growth of a feminine type of boy with a soft rounded body and a greater interest in dolls than in baseball, for example, usually follows the typical girl's pattern. Similarly, girls of the tomboy type usually have a growth pattern conforming to that of boys."

The absolute need to accustom people to fit their proper place. To take an example, only one example – Lewis Terman, one of the fathers of the testing movement, wrote: "In Germany, there is the rather anomalous problem of an educated proletariat. Thousands of graduates from the classical Gymnasien, which, for the most part, ignore the problems of real life, find themselves misfits in the industrial and political world and drift about discontentedly until finally they contribute to swell the now formidable army of German socialists. But in this country our more practical sense has brought it about that few of our secondary schools dish out the formal studies to all indiscriminately. The result is that our high-school graduate more frequently finds a place in the world where he can expend his energies, not only to his own profit, but to the advantage of society as well." The absolute need to accustom people to fit their proper place. Terman also wrote: "It cannot be disputed that, in the long run, it is the races which excel on abstract thinking that eat while others starve, survive epidemics, master new continents, conquer time and space and substitute religion for magic, science for taboos and justice for revenge. The races which excel in conceptual thinking could, if they wished, quickly exterminate or enslave all the races notably their inferiors in this respect." The absolute need to accustom people – women, blacks, Orientals, those supposedly inferiors in abstract thinking – to fit their proper place. To accept the idea that one takes one's place in a list of statistics. To accept the idea that there is meaning in measurement. To accept the idea that there is something to be learned about the self from measurement. The absolute need to accustom people to take their proper place. The absolute need to accustom people to fit their proper place.

Femicide, femicide, femicide, femicide, femicide, crimes against women, cliterodectomy, rape, cliterodectomy, brutalization, pornography, sterilization, forced motherhood, outlawed abortion, illegal abortion, woman battering, assault, insult, loathing, derogation, victimization, depredation, deprivation, femicide, femicide, crimes

against women, bound feet, bound bodies, bound images, bound feet, bound bodies, bound images, purdah, immolation, sati, starvation, infibulation, servitude, domestic servitude, forced labor, unpaid labor, chattelization, prostitution, objectification, slavery, domestic slavery, wage slavery, madness, madness, psychological assault, psychological brutality, childbirth torture, enforced docility, branding, abuse, beating, scorn, deviceveness, fear, femicide, murder, threats, warnings, cliterodectomy, rape, electric chock, tranquilization, enforced passivity, fetichization, pornography, depredation, deprivation, femicide, crimes against women, bound feet, bound bodies, bound images, purdah, immolation, sati, starvation, infibulation, servitude, domestic servitude, forced labor, unpaid labor, chattelization, prostitution, objectification, slavery, domestic slavery, wage slavery, madness, psychological assault, psychological brutality, childbirth torture, forced motherhood, illegal abortion, enforced docility, job discrimination, discrimination, branding, abuse, shame, scorn, deviceveness, fear, threats, warnings, pornography, sterilization, rape, brutalization, cliterodectomy, murder, fear, deviceveness, sterilization, forced motherhood, illegal abortion, woman battering, assault, insult, torture, loathing, derogation, victimization, depredation, deprivation, femicide, femicide, crimes against women, bound feet, bound bodies, bound images, starvation, purdah, immolation, servitude, infibulation, sati, domestic servitude, forced labor, unpaid labor, chattelization, prostitution, objectification, slavery, domestic slavery, wage slavery, madness, psychological assault, psychological brutality, childbirth torture, enforced docility.

**ESTATÍSTICAS VITAIS DE UMA CIDADÃ, SIMPLEMENTE OBTIDAS. Martha Rosler, 1977. (Tradução)**

Esta é uma ópera em três atos. Este é um trabalho sobre percepção. Ainda não há imagens na tela. Não é sobre a percepção de pequenos fatos. Não é sobre a fisiologia da percepção. É sobre a percepção de si. É sobre o significado da verdade. A definição de fato. Esta é uma ópera em três atos. Ou é um tipo de ópera sobre três atos. Este é um trabalho sobre ser infligido. Este é um trabalho sobre aprender como pensar. Esta é uma ópera em três atos. O primeiro ato é em tempo real e termina em

uma montagem. O ato II é simbólico. O que é o mesmo e o que é diferente. O que é dentro e o que é fora. Como se o homem fosse galinha, só que aqui lidamos com ovos. O ato III é trágico, horrendo, mítico. É um registro documentário sobre o escrutínio em um nível massivo. Sobre o que foi e o que pode ser. Eu não preciso lembrar-lhe sobre o processamento e os extermínios de massa, você se lembra sobre o estudo científico de seres humanos. Este é um trabalho sobre coerção. A coerção pode ser rápida e brutal. Esse é o pior crime. A coerção pode também se estender por toda uma vida. Esse é o crime ordinário, comum. O crime burocrático pode ser brutal ou meramente devastador. Nós não precisamos escolher. Sartre diz: "O mal só necessita da substituição sistemática do abstrato pelo concreto, isto é, só necessita da desrealização do status de inteiramente humano daquelas pessoas sobre as quais você executa suas ideias e planos."

Estatísticas. Para uma instituição ser maligna ela não precisa ser administrada por Hitler. Como Stephen Curtis observou: "ela só precisa ser dirigida por pessoas sem coração, algumas vezes chamadas de intelectuais ou cientistas." Em nome da responsabilidade povos nativos foram colonizados e escravizados. As vidas de mulheres e crianças foram transformadas em assuntos que pessoas regulavam em todas as instâncias, para seu próprio bem. Este é um trabalho sobre a tirania da expectativa.

- Seu sexo?
- Feminino.
- Idade?
- 33.
- Raça?
- Caucasiana.
- Origem étnica?
- Austríaca e Russa.
- Ok, você pode tirar seus sapatos, por favor? Fique de pé contra a parede.

Lhe está sendo dito como pensar, o que pensar, a natureza da ação. Ela está sendo instruída sobre o que sentir.

- Suba na tábua, por favor.

Esta é uma lição sobre naufragar ou nadar, na qual naufragar e nadar tem muito em comum. Seu corpo se torna acostumado a certas poses prescritas, certos gestos, certas restrições e pressões do vestuário. Sua mente pensa no seu corpo como algo diferente de si mesma. Ela aprende a pensar, talvez sem ter consciência disto, no seu corpo como tendo partes. Essas partes devem ser julgadas. O self já aprendeu a atribuir valor a si mesmo, ver-se como uma entidade inteiriça com uma visão externa. Ela se vê de fora, com os olhos ansiosos da julgada, que tem dentro de si os padrões críticos daqueles que a julgam. Eu não preciso lembrar-lhe sobre o escrutínio, sobre o estudo científico de seres humanos. Visões do self. Sobre o olhar excruciante sobre si mesma de fora, como se fôssemos uma coisa divorciada do self interior. Como uma pessoa aprende a manufaturar-se como produto? Como uma pessoa aprende a ver-se como um ser em estado de cultura, em oposição a um ser em estado de natureza? Como medir-se pelo grau de artifício? A remanufatura da aparência exterior para simular uma versão idealizada do natural.

- Eleve os braços novamente.

Como a ansiedade é embutida nessas aparências? Como a ambiguidade, a ambivalência, a incerteza, devem acompanhar toda tentativa de vermos a nós mesmos, de ela se ver como os outros a veem. Este é um trabalho sobre como pensar sobre si mesma. É um trabalho sobre como ela deve pensar sobre ela mesma. Como ela aprende a escrutinar-se, a ver-se como um mapa, como um terreno, como um produto, constantemente recriando-se, centímetro por centímetro. Arrumada, manufaturada, programada, reprogramada, controlada. Um mecanismo servil no qual aprende-se a utilizar todo método possível de feedback para reafirmar o controle. Leia em um trabalho sobre mecanismos cibernéticos servis. Leia em um trabalho sobre

auto-abuso. Leia uma lista de itens para o self verdadeiro. Uma lista de presentes de casamento à escolha dos convidados. Leia de uma lista de 'faça's e 'não faça's. Leia de uma lista de transformações glamorosas. Leia de uma lista do que homens fazem o que as mulheres fazem.

- A largura do ombro é 38,1cm.

Leia de uma lista de brinquedos de meninas e brinquedos de meninos. Leia de uma lista de rendas médias de homens e de mulheres. Leia de um livro de resignações e derrotas. Leia de um manual sobre a sociedade revolucionária.

- Dos ombros ao quadril é 38,1cm.
- Comprimento do pé é 24,7cm.
- Na ponta dos pés, por favor.
- Estique seu pescoço. Ok... A altura da cabeça na ponta dos pés é 170cm.
- Na ponta dos pés, ponha as mãos relaxadas aos seus lados.
- Ok, comprimento da ponta dos pés até ponta dos dedos da mão, 75,5cm.
- Estique seus braços, por favor.
- Envergadura com braços estendidos, 162cm.
- Comprimento do dedo do meio, 8,5cm.
- Tire suas meias, por favor.
- Dedão, 4,4cm.
- Comprimento do cabelo, 58cm.

Havia um menino, vamos chama-lo de Tommy Smith. No pré-escolar, ele era um membro de destaque em sua classe. Um jovem feliz, normal, saudável e muito inteligente. Ao se aproximar aos 5 anos, entretanto, os registros passam a demonstrar um achatamento em sua curva de crescimento. Ele perdeu peso e parou de crescer em altura. A nutricionista, ao ligar para sua casa para fazer o acompanhamento, descobriu que o apetite do menino havia despencado subitamente, ele não estava comendo o suficiente – especialmente, não tomava a quantidade suficiente de leite –



, o que resultava na carência de proteínas e minerais. Na verdade, toda a equipe, havia algum tempo, notava sintomas de retardo neste aparentemente saudável menino. Os psicólogos haviam reportado que Tommy havia regredido mental e fisicamente. Seu QI baixou. Ele parecia tenso, ansioso, incerto. Suas dificuldades internas se refletiam em suas respostas ao teste de manchas de tinta Rorschach, ao Teste de apercepção temática, entre outras técnicas psicológicas. Uma pista para seu problema foi desvendada por uma dessas técnicas: a brincadeira com bonecos. Três bonecos, representando um homem, uma mulher e um pequeno menino, foram colocados no chão, junto a variados mobiliários e outros acessórios domésticos. Tommy procedeu em brincar de casinha, e em sua brincadeira ele mandou a boneca mãe para o escritório, colocou o boneco pai na cozinha, preparando a próxima refeição, e conjecturava em voz alta se o pequeno menino cresceria e se tornaria um homem. Talvez, ele especulava, o menino se tornaria uma mulher e iria para o escritório, como a mamãe. Aqui estava a ansiedade que permeava sua perda de interesse pela comida, seu crescimento interrompido e seus lapsos de QI. Descobriu-se que o drama das bonecas reencenava sua situação verdadeira em casa. A mãe de Tommy tinha um emprego, o que a mantinha afastada de casa desde a manhã até o fim da tarde. O pai, que não tinha horas de trabalho exatas, fazia a maior parte das tarefas de manutenção da casa, alimentava e vestia o menino e o levava e o buscava da escola. Porque sua mãe frequentemente chegava exausta em casa, o pai geralmente colocava a criança na cama. Era tudo muito confuso para Tommy. Ele estava no estágio no qual um menino normal quer se identificar com a figura masculina, mas o esquema de sua família era tal que ele não tinha certeza o que as figuras significavam e, de qualquer forma, ele não tinha certeza se ele queria ser aquele tipo de homem. Era tudo muito confuso para Tommy. Ele estava em um estágio no qual um menino normal quer se identificar com a figura masculina, mas o esquema de sua família era tal que ele não tinha certeza o que as figuras significavam e, de qualquer forma, ele não tinha certeza se ele queria ser aquele tipo de homem. O Child Research Counsel (Conselho de Pesquisas sobre a Criança) não é uma clínica, não trata doenças ou desordens, mas se sintomas emergem no curso da pesquisa, o conselho chama a atenção dos pais e do médico da família. Neste caso, os pais

finalmente reconheceram que a perturbação de seu filho emanava de si mesmos e imediatamente ajustaram a situação, corrigindo-a [...]. A mãe passou a trabalhar somente durante meio período em seu negócio e tornou cuidar e amar Tommy seu principal trabalho. [...] somente durante meio período em seu negócio e tornou cuidar e amar Tommy seu principal trabalho. O pai abriu mão da maioria de seus serviços maternos. O pai abriu mão da maioria de seus serviços maternos. Dentro de alguns meses após este verdadeiro [...] Tommy era um menino muito mais feliz e melhor ajustado. Ele estava comendo tão vorazmente que o médico da família precisou prescrever uma redução em seus carboidratos. Sua altura e peso resumiram seu crescimento e novamente ele erguia-se sobre seus colegas [...] teste de orçamento.

- O abdome [...] na média,
- Você pode tirar suas calças, por favor.
- Altura da extensão do abdome é de 97cm. Está acima da média.

[apito]

- Você pode remover suas calcinhas também, por favor.
- Circunferência do quadril é de 93cm. Abaixo da média.

[corneta]

- Altura do quadril é 87, 6cm. Acima da média.

[apito]

- Circunferência do meio da coxa é de 48,25cm. Está na média.

[sinos]

- Coloque as mãos para os lados. Comprimento total da virilha é de 61cm. Está abaixo da média.

[corneta]

- [inaudível]
- Variação vertical é de 40,6cm. Na média.

[sinos]

- Altura da virilha a partir do chão é de 76,8cm. Está acima da média.

[apito]

- Circunferência do joelho é de 35,5cm. Na média.

[sinos]

- Circunferência do tornozelo é de 23,4cm. Na média.

[sinos]

- Desça, por favor, senhorita.

- Por favor, sente-se.

- Levante suas pernas um pouquinho.

- Circunferência de pernas espalhadas é de 92cm. Isto está abaixo da média.

[corneta]

- Coluna reta.

- Altura sentada de coluna ereta é de 86,3cm. Na média.

[sinos]

- Relaxe.

- Altura sentada normal é de 83,1cm. Está na média.

[sinos]

Sua mente aprende a pensar em seu corpo como algo diferente de si mesma. Ela aprende a pensar, talvez sem ter consciência disto, no seu corpo como tendo partes. Essas partes devem ser julgadas. O self já aprendeu a atribuir valor a si mesmo, ver-se como uma entidade inteiriça com uma visão externa. Ela se vê de fora, com os olhos ansiosos da julgada, que tem dentro de sua mente os padrões críticos daqueles que a julgam. Ela conhece os limites de seu corpo, mas não conhece os limites de si mesma. Ela foi cuidadosamente treinada em um narcisismo mecânico que é um sinal de loucura ou desafio estar sem. Seu corpo se torna acostumado a certas poses prescritas, certos gestos, certas restrições e pressões do vestuário.

- Relaxe. Ok.

- Profundidade vaginal relaxada é de 15,24cm. Está na média.

[sinos]

- Ok, você pode levantar por um momento? Venha até aqui, deite com sua cabeça [inaudível].

- Pés lá embaixo. [inaudível]. Braços no chão. Aponte seus dedões para cima.

- Altura do dedão, 22,8cm.
- Altura do quadril, 17,7cm.
- Abra um pouco seu braço. Altura do peito, 18,4cm.
- Altura da cabeça, 20cm.
- Levante-se, por favor. Suba na balança, por favor.
- O peso é de 54 quilos. A média é de 56,3. Abaixo da média.

[corneta]

Lamber os lábios para molhá-los. Cruzar ou descruzar os pés ou as pernas. Sentar inclinando-se para frente ou para trás, ereta ou comprimida. Pensar em sentar-se como dispor seus membros. Manter coxas e joelhos unidos. Enrijecer os músculos da barriga. Olhar para baixo. Não olhar com muita frequência para os olhos do outro. Não olhar de soslaio. Manter o cenho suave. Sorrir. Controlar-se para não mexer a boca desnecessariamente. Manter as mãos juntas. Manter as mãos no colo. Manter as mãos aos lados do corpo. Não deixar que sacudam. Procurar cabelos desalinhados na cabeça. Contrair ou relaxar os músculos do escalpo. Lembrar da linha do pescoço. Arrancar cabelos desalinhados. Desenhar na face. Adicionar tinta sobre a pele, uma mistura líquida de lama fina, material colorido, gordura, derivados de alcatrão e outras substâncias artificiais e derivadas desconhecidas. Adicionar pó colorido. Aprender o que é chamado de 'cor-da-pele'. Ver os traços de alguém bem de perto. Considerá-los invisíveis, como em um estado cru, até que sejam contornados ou pintados. Perceber alguns cabelos como importantes e necessários e outros como ruins, indesejados. Aproximar um ideal. Adicionar tinta preta nos cílios, nas sobrancelhas. Pensar em mudar a cor ou forma do cabelo de alguém. Julgar o corpo e sempre descobri-lo defeituoso. Separar a ideia de 'coxa' e denotar sentido a ela. Precisar ser menos ou precisar ser mais. Ter pele mais atraente. Ver o corpo como um veículo para a obtenção de um desejo imposto. Querer coisas. Ter que consegui-las. Ver as partes de alguém como ferramentas, como armamento utilizado estrategicamente com o único propósito de obter coisas. A mente aprendeu a ansiar por um self privado, suprimir esse desejo e deixar de reconhecer a ânsia. Acolher o descanso mas somente se provido pelo privatizado espaço doméstico. Mas mesmo aqui ela está

imune de julgamentos. A mulher total lembra de banhar-se todos os dias. Para administrar sua imagem de tal maneira que sua personalidade desaparece e sua habilidade de absorver e de ser superfície de projeção, apresentar si mesma para dilatação [?] substitui desejos privados do self como self, no qual o masoquismo é a definição de satisfação. Eles dizem que as mulheres são masoquistas por natureza, mas o que é natureza? Eu digo que o masoquismo é um crime contra as mulheres.

Aceitar a ideia de que uma pessoa toma seu lugar em uma lista de estatísticas. Aceitar a ideia de que há significado na medição. Aceitar a ideia de que há algo a ser aprendido sobre si mesma pela medição. Você acredita em Tommy Smith? Qual é o efeito da expectativa negativa na inteligência? Na performance? Qual é o efeito da expectativa negativa na inteligência das mulheres? Na sua performance? No seu crescimento? Cientistas que medem não são inocentes. Medições humanas científicas foram usadas na educação. Para manter certas raças e nacionalidades fora da América. Para manter mulheres subordinadas. Para manter mulheres em seu lugar. Frequentemente as pessoas que inventaram tanto a ideia de testar quanto o teste em si, aqueles que declaram o teste como significativo, acreditam na superioridade genética de seu próprio grupo, na superioridade de homens sobre mulheres. Testar para manter o controle social. Sir Francis Colton, Lewis Terman, Henry H. Goddard, Edward L. Thorndike, Cesare Lombroso, Paul Popenoe da geneticamente inclinada Human Betterment Foundation, HH Loughlin da Carnegie Foundation, Carlton Koonz [?], Arthur B. Jenson [?], William Shockley [?]. Muitos destes homens foram pioneiros no movimento de testes ou possuem gravações no qual testemunham em favor da superioridade racial de homens brancos de origem nórdica, em favor de sua superioridade natural sobre pessoas de todas as raças e, é claro, sobre as mulheres. [...] A necessidade de testar para manter controle sobre a sociedade. Ao fato de que diferenças de classe refletem em habilidades nativas. Ao fato de que diferenças de sexo determinam diferenças em habilidades nativas. À absoluta necessidade de treinar pessoas para caber em seus respectivos lugares. Aceitar a ideia de que uma pessoa toma seu lugar em uma lista de estatísticas. Aceitar a ideia de que há algo a ser aprendido sobre si mesma pela medição. Você acredita

em Tommy Smith como reportado por George W. Gray na Scientific American? Aqui está o sentido da vida humana remanufaturado por aqueles que se dedicam ao chamado conhecimento científico da vida humana. O que é ciência? Ciência é uma ferramenta que equivale à engenharia da vida por burocratas, ou até pior. Aqueles que inventaram as medições não são inocentes.

Continuamos com Tommy Smith, como escrito por George W. Gray na Scientific American em 1967. Ele não reporta um caso fora do comum. Ele dá continuidade, citando o Dr. Gene Deming, um pediatra especializado em biométrica: “Nós estamos familiarizados com o fato de que, no ensino fundamental, uma menina típica é muito maior e mais crescida que o menino típico da mesma idade. Ela não está interessada em namorar esses meninos pequenos, ela quer sair com meninos mais velhos. É interessante também ver como a curva segue o padrão da personalidade. O crescimento de um tipo feminino de menino, cujo corpo é macio e curvilíneo e que tem maior interesse em bonecas que em baseball, por exemplo, geralmente segue o padrão da menina típica. Similarmente, meninas do tipo moleque usualmente tem um padrão de crescimento que conforma àquele dos meninos.”

A absoluta necessidade de acostumar pessoas para que caibam em seus respectivos lugares. Para dar um exemplo, só um exemplo – Lewis Terman, um dos pais do movimento de testes, escreveu: “Na Alemanha há o problema anômalo do proletariado educado. Centenas de formados no Gymnasien clássico, que, em sua maioria, ignoram os problemas da vida real, encontram-se desajustados no mundo industrial e político e vagam descontentes até finalmente contribuírem para inchar o agora formidável exército de socialistas alemães. Mas neste país nosso senso mais prático fez com que algumas de nossas escolas secundárias difundissem o estudo formal para todos indiscriminadamente. O resultado é que nossos formandos do ensino médio mais frequentemente encontre seu lugar no mundo onde ele possa gastar suas energias, não somente para seu próprio ganho, mas para o avanço da sociedade também.” A absoluta necessidade de acostumar pessoas para que caibam em seus respectivos lugares. Terman também escreveu: “Não se pode negar que, em longo

prazo, são as raças que excelam em pensamento abstrato que comerão enquanto outros passam fome, sobreviverão a epidemias, dominarão novos continentes, conquistarão tempo e espaço e substituirão com religião a mágica, com ciência os tabus, com justiça a vingança. As raças que excelam em pensamento conceitual poderiam, se quisessem, rapidamente exterminar ou escravizar todas as raças notavelmente inferiores a eles neste respeito.” A absoluta necessidade de acostumar pessoas – mulheres, negros, orientais, aqueles supostamente inferiores em pensamento abstrato – para que caibam em seus respectivos lugares. Aceitar a ideia de que uma pessoa toma seu lugar em uma lista de estatísticas. Aceitar a ideia de que há significado na medição. Aceitar a ideia de que há algo a ser aprendido sobre si mesma pela medição. A absoluta necessidade de acostumar pessoas a tomarem seus respectivos lugares. A absoluta necessidade de acostumar pessoas para que caibam em seus respectivos lugares.

Femicídio, femicídio, femicídio, femicídio, femicídio, crimes contra as mulheres, cliterodectomia, estupro, cliterodectomia, brutalização, pornografia, esterilização, maternidade forçada, aborto proibido, aborto ilegal, espancamento de mulheres, agressão, insulto, repugnância, derrogação, vitimização, depredação, privação, femicídio, femicídio, crimes contra as mulheres, pés atados, corpos atados, imagens atadas, pés atados, corpos atados, imagens atadas, purdah, imolação, sati, fome, infibulação, servidão, servidão doméstica, trabalhos forçados, trabalhos não-remunerados, chattelização [Chattel são as posses de um indivíduo, excetuando-se suas terras ou construções. Se refere ao dispositivo legal de posse que donos de fazenda tinham sobre seus escravos nos Estados Unidos], prostituição, objetificação, escravidão, escravidão doméstica, escravidão assalariada, loucura, loucura, agressão psicológica, brutalidade psicológica, violência obstétrica, docilidade imposta, marcações na pele, abuso, surras, desprezo, dispositivização, medo, femicídio, assassinato, ameaças, avisos, cliterodectomia, estupro, choques elétricos, sedação, passividade imposta, fetichização, pornografia, depredação, privação, femicídio, crimes contra as mulheres, pés atados, corpos atados, imagens atadas, purdah, imolação, sati, fome, infibulação, servidão, servidão doméstica, trabalhos forçados,

trabalhos não-remunerados, chattelização, prostituição, objetificação, escravidão, escravidão doméstica, escravidão assalariada, loucura, agressão psicológica, brutalidade psicológica, violência obstétrica, maternidade forçada, aborto ilegal, docilidade imposta, discriminação no local de trabalho, discriminação, marcações na pele, abuso, vergonha, desprezo, dispositivização, medo, ameaças, avisos, pornografia, esterilização, estupro, brutalização, cliterodectomia, assassinato, medo, dispositivização, esterilização, maternidade forçada, aborto ilegal, espancamento de mulheres, agressão, insulto, tortura, aversão, derrogação, vitimização, depredação, privação, femicídio, crimes contra as mulheres, pés atados, corpos atados, imagens atadas, fome, purdah, imolação, servidão, infibulação, sati, servidão doméstica, trabalhos forçados, trabalhos não-remunerados, chattelização, prostituição, objetificação, escravidão, escravidão doméstica, escravidão assalariada, loucura, agressão psicológica, brutalidade psicológica, violência obstétrica, docilidade imposta...

### **EM BUSCA DOS JARDINS DE NOSSAS MÃES. Alice Walker, 1972. (Tradução<sup>27</sup>)**

*Eu descrevi sua própria natureza e temperamento. Conteí como eles precisam de uma vida mais longa para sua expressão... Apontei que ao invés dos canais convencionais, suas emoções haviam transbordado por caminhos que as dissipavam. Eu falei – belamente, eu pensei – sobre arte que ainda estava por nascer, uma arte que iria abrir alas para mulheres como ela. Eu pedi que ela tivesse esperança e que construísse uma vida interior pensando neste dia... Eu cantei, com um estranho tremor em minha voz, uma canção de promessa. – Jean Toomer, "Avey," Cane*

---

<sup>27</sup> A partir de WALKER, Alice. In Search of Our Mothers' Gardens. In: MITCHELL, Angelyn (ed.). **Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present.** Durham and London: Duke University Press, 1994. Disponível em: [http://www.uwosh.edu/african\\_am/aas-100-canon-materials/walker\\_in\\_search.pdf](http://www.uwosh.edu/african_am/aas-100-canon-materials/walker_in_search.pdf)



O poeta falando a uma prostituta que cai no sono enquanto ele está falando—Quando o poeta Jean Toomer caminhou pelo Sul no início dos anos 20 ele descobriu uma coisa curiosa: mulheres negras cuja espiritualidade era tão intensa, tão profunda, tão *inconsciente*, que eram elas mesmas desconhecedoras da riqueza que carregavam. Tropeçavam cegamente por suas vidas: criaturas tão abusadas e mutiladas em seus corpos, tão esmaecidas e confusas pela dor, que consideravam-se indignas até de esperança. Nas abstrações altruístas que seus corpos se tornavam para os homens que os usavam, elas se tornaram mais que "objetos sexuais", mais até que meras mulheres: se tornaram "Santas". Ao invés de serem percebidas como pessoas completas, seus corpos se tornaram relicários: o que era imaginado como suas mentes tornaram-se templos dignos de adoração. Estas Santas loucas encaravam o mundo, selvagemmente, como lunáticas – ou silenciosamente, como suicidas; e o "Deus" que estava em seus olhares era tão mudo quanto uma grande rocha.

Quem eram estas Santas? Estas doidas, tolas, lamentáveis mulheres?

Algumas delas, sem dúvida, eram nossas mães e avós.

No calor persistente do Sul pós-Reconstrução, é assim que apareciam para Jean Toomer: borboletas extraordinárias aprisionadas por um mel maligno, trabalhando sem parar em uma era, um século, que não as reconhecia, exceto como a "mula do mundo". Elas sonhavam sonhos que ninguém conhecia – nem mesmo elas próprias, não de um modo coerente – e tiveram visões que ninguém poderia entender. Elas vagaram ou repousaram pelos campos, cantarolando canções de ninar para fantasmas e desenhando a mãe de Cristo com carvão nas paredes de tribunais.

Elas forçaram suas mentes a desertar seus corpos e seus persistentes espíritos tentaram ascender, como frágeis redemoinhos da dura argila vermelha. E quando esses frágeis redemoinhos caíam, em partículas dispersas, sobre o solo, ninguém lamentou. Ao invés disso, homens acendiam velas para celebrar o vazio que permanecia, como as pessoas fazem, aqueles que entram em um espaço belo porém desocupado para ressuscitar um Deus.

Nossas mães e avós, algumas delas: se mexendo ao som de músicas que não haviam sido escritas. E elas esperavam.

Elas esperavam pelo dia em que a coisa desconhecida que estava nelas fosse conhecida; mas adivinharam, de algum modo, no escuro, que no dia de sua revelação já estariam mortas há muito tempo. Portanto, elas andavam em direção a Toomer, e até corriam, em câmera lenta. Pois elas não estavam indo para nenhum lugar imediato e o futuro ainda não estava a seu alcance. E homens tomaram nossas mães e avós, "mas não tinham nenhum prazer nisto". Tão complexas eram sua paixão e sua calma.

Para Toomer, eram vagas e nuas como campos de outono, a colheita muito distante: e ele as via entrar em casamentos sem amor, sem alegria; e tornarem-se prostitutas, sem resistência; e tornarem-se mães de crianças, sem satisfação.

Pois estas nossas vós e mães não eram Santas, mas Artistas; conduzidas ao entorpecimento e à loucura sangrenta pelas fontes de criatividade dentro delas, das quais não havia libertação. Elas eram Criadoras, que viviam vidas de desperdício espiritual, porque eram tão ricas em espiritualidade—que é a base da Arte—que a tensão de suportar seu talento inutilizados e indesejados as enlouquecia. Jogar fora sua espiritualidade era sua tentativa patética de reduzir o fardo de suas almas para que seus corpos desgastados pelo trabalho, sexualmente abusados, pudessem suportar.

O que significava uma mulher negra ser uma artista no tempo de nossas avós? E no tempo de nossas bisavós? Essa é uma questão com uma resposta cruel o suficiente para estancar o sangue.

Você teve uma tataravó genial que morreu sob o chicote de um capataz ignorante e depravado? Ou ela era obrigada a assar biscoitos para um vagabundo preguiçoso, enquanto sua almaurgia por pintar aquarelas do pôr-do-sol, ou da chuva caindo nos pastos verdes e serenos? Ou seu corpo foi quebrado, forçado a parir crianças (que eram frequentemente vendidos e levados para longe dela) – oito, dez, quinze, vinte crianças – quando sua única alegria era o pensamento de esculpir modelos heroicos da rebelião em pedra ou argila?

Como foi mantida viva a criatividade da mulher negra, ano após ano e século após século, quando na maior parte do tempo em que os negros estiveram na América, era um crime passível de punição um negro ler ou escrever? E a liberdade

para pintar, esculpir, para expandir suas mentes com ações não existia. Considere, se é que você consegue imaginar, o que podia ter sido o resultado se cantar também fosse proibido por lei. Escute as vozes de Bessie Smith, Billie Holliday, Nina Simone, Roberta Flack e Aretha Franklin, entre outras, e imagine essas vozes amordaçadas por todas suas vidas. Talvez então você comece a compreender as vidas de nossas "loucas", "Santas" mães e avós. A agonia da vida de mulheres que poderiam ter sido Poetas, Novelistas, Ensaístas, Escritoras de Contos (por um período de séculos), que morreram com seus dons verdadeiros abafados dentro de si.

E, se esse fosse o fim da história, nós poderíamos lamentar em paráfrase ao grande poema de Okot p'Bitek:

Oh, mulheres do meu clã  
Choremos juntas!  
Venham,  
Lamentemos a morte de nossa mãe,  
A morte de uma Rainha  
A cinza que foi produzida  
Por um grande fogo!  
Oh, esta herdade está completamente morta.  
Fechem os portões  
Com espinhos de *lacari*,  
Por nossa mãe  
A criadora do Tamborete está perdida!  
E todas as jovens mulheres  
pereceram na selva!

Mas este não é o fim da história, para todas as jovens mulheres – nossas mães e avós, nós mesmas – não perecemos na selva. E se nos perguntarmos o porquê, e procurarmos e encontrarmos a resposta, nós saberemos, além de todos os esforços para apagar isto de nossas mentes, exatamente quem e do que nós, mulheres negras americanas, somos.

Um exemplo, talvez o mais patético e o mais incompreendido, pode nos prover um pano de fundo para o trabalho de nossas mães: Phillis Wheatley, uma escrava nos anos de 1700.

Virgínia Woolf, em seu livro *Um Quarto Só Para Si*, escreveu que para uma mulher escrever ficção ela deve ter duas coisas, com certeza: um quarto só para si (com chave e fechadura) e dinheiro suficiente para se sustentar.

O que pensar de Phillis Wheatley, uma escrava, que não possuía nem a si mesma? Esta adoentada, frágil menina negra, que muitas vezes requeria o cuidado de serviçais – sua saúde era muito precária – e que, fosse branca, seria facilmente considerada intelectualmente superior a todas as mulheres e a maioria dos homens da sociedade de seu tempo.

Virgínia Woolf continua – não falando, obviamente, de nossa Phillis – que "qualquer mulher nascida com um grande dom no século XVI [insira "século XVIII", insira "mulher negra", insira "nascida ou feita escrava"] certamente teria ficado louca, atirado em si mesma ou terminado seus dias em uma cabana isolada de um vilarejo, metade bruxa, metade feiticeira [insira "Santa"], temida e zombada. Pois não é necessário muita habilidade ou psicologia para se ter certeza que uma menina altamente talentosa que tivesse tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão frustrada e prejudicada por seus instintos contrários [adicione "correntes, armas, a chibata, a posse de outra pessoa sobre seu corpo, submissão a uma religião estranha"], que ela seguramente perderia sua saúde e sanidade.

As palavras-chave, que se relacionam com Phillis, são "instintos contrários". Pois quando lemos a poesia de Phillis Wheatley – conforme lemos as novelas de Nella Larsen ou a biografia que soa estranhamente falsa da mais livre das mulheres negras escritoras, Zora Hurston – as evidências dos "instintos contrários" estão em todos os lugares. Suas lealdades estavam completamente divididas, como estava também, sem dúvida, sua mente.

Mas como isto poderia ser diferente? Capturada aos 7 anos de idade, uma escrava de brancos ricos e amorosos, que nela incutiram a "selvageria" da África da qual eles a "resgataram", eu me pergunto se ela sequer lembrava de sua terra natal como a conheceu, ou como realmente era.

Ainda assim, já que ela tentou usar seu talento para a poesia em um mundo que a fez escrava, ela era "tão frustrada e prejudicada por... instintos contrários que ela... perdeu sua saúde..." Nos últimos anos de sua breve vida, sobrecarregada não só pela necessidade de expressar seu dom mas também por uma "liberdade" sem dinheiro e sem amigos e diversas crianças pequenas por cuja alimentação trabalhava extenuantemente, perdeu sua saúde, certamente. Sofrendo de desnutrição e negligência e inimagináveis agonias mentais, Phillis Wheatley morreu.

A negra, sequestrada, escrava Phillis era tão dilacerada por "instintos contrários" que sua descrição d'"A Deusa" – que ela poeticamente chamava da Liberdade que ela não tinha – é irônica, cruelmente humorística. E, de fato, condenou Phillis a ridicularização por mais de um século. Geralmente, é lida antes de apresentar a memória de Phillis como a de uma tola. Ela escreveu:

A Deusa vem, ela se move divinamente bela,  
Oliva e louro entrelaçam seu cabelo *dourado*,  
Em qualquer lugar que esta nativa dos céus resplandece,  
Numerosos encantos e graças hodiernas ascendem. [Meu *itálico*]

É óbvio que Phillis, a escrava, escovava o cabelo da "Deusa" toda a manhã; antes, talvez, de trazer o leite ou de preparar o almoço de sua senhora. Ela apropriou a imagem da única coisa que ela via elevada acima de todas as outras.

Com o benefício da visão retrospectiva, perguntamos: "Como ela pode fazer isso?"

Mas, enfim, Phillis, nós entendemos. Sem mais risinhos quando suas linhas duras, conflituosas e ambivalentes são forçadas sobre nós. Nós sabemos agora que você não era uma idiota ou uma traidora; só uma pequena e doente menina negra, arrancada de seu lar e seu país e feita escrava; uma mulher que ainda lutava para cantar a canção que era o seu dom, mesmo que num país de bárbaros que a elogiavam por sua língua desnorteada. Não era tanto o que você cantava, mas a própria *noção de canção* que você manteve viva em muitos de nossos ancestrais.

Mulheres negras são chamadas, no folclore que tão aptamente identifica o status de alguém na sociedade, de "a mula do mundo", porque carregamos os fardos que todas as outras pessoas – todas as outras pessoas – se recusaram a carregar. Nós também fomos chamadas de "Matriarcas" e "Supermulheres" e "Cadelas cruéis e malvadas". Isso sem mencionar "Castradoras" e "Mãe da Sapphire". Quando imploramos por compreensão, nosso caráter foi distorcido; já pedimos que simplesmente se importassem e recebemos clamores inspiracionais vazios, e depois empurradas pra o canto mais distante possível. Quando pedimos por amor, recebemos crianças. Em suma, até nossos dons mais simples, nossos trabalhos de fidelidade e amor, foram enfiados em nossas goelas. Ser uma artista e uma mulher negra, até hoje, rebaixa nosso status em muitos âmbitos, ao invés de elevá-lo: ainda assim, artistas seremos.

Portanto devemos destemidamente sair de nós mesmas e observar e identificar com nossas vidas a criatividade da vida que a algumas de nossas bisavós não era permitido conhecer. Eu enfatizo *algumas* delas porque é sabido que a maioria de nossas bisavós conheciam, mesmo sem "conhecer", a realidade de sua espiritualidade, mesmo que não distinguissem isto além do que acontecia enquanto cantavam na igreja – e elas nunca tiveram a intenção de abrir mão disto.

Como elas lidavam com isto -- aquelas milhões de mulheres negras que não eram Phillis Wheatley ou Lucy Terry ou Frances Harper ou Zora Hurston ou Nella Larsen ou Bessie Smith; nem mesmo Elizabeth Catlett ou Katherine Dunham -- me traz ao título desse ensaio, "Em Busca dos Jardins de Nossas Mães", que é um relato pessoal que ainda assim é compartilhado, em tema e em significado, por todos nós. Eu descobri, enquanto pensava sobre o vasto mundo das mulheres criativas negras, que frequentemente a resposta mais verdadeira para uma pergunta que realmente importa pode ser encontrada por muito perto.

No fim dos anos 20 minha mãe fugiu de casa para se casar com meu pai. Casamento, se você não fugisse, era esperado de meninas de 17 anos. Ao completar 20 anos, tinha dois filhos e estava grávida da terceira. Cinco crianças depois, eu nasci. E assim foi como conheci minha mãe: ela aparentava ser uma mulher grande, suave, com olhos amorosos, que raramente era impaciente em sua casa. Seu temperamento

rápido, violento, só era visível algumas vezes por ano, quando discutia com o senhorio branco que teve o azar de sugerir que seus filhos não precisavam ir à escola.

Ela fazia todas as roupas que vestíamos, até os macacões de meus irmãos. Ela fazia todas as toalhas e lençóis que usávamos. Ela passava os verões enlatando vegetais e frutas. Ela passava as noites de inverno fazendo mantas suficientes para cobrir todas as camas.

Durante o dia de "trabalho", ela trabalhava ao lado – não atrás – do meu pai nos campos. Seu dia começava antes do nascer do sol e não terminava até tarde da noite. Nunca havia um momento para que ela sentasse, sem perturbações, para desenvolver seus próprios pensamentos particulares; nunca qualquer tempo livre de interrupções – fosse pelo trabalho ou pelas demandas barulhentas de seus muitos filhos. Ainda assim, foi pela minha mãe – e por todas as mães que não foram famosas – que eu fui em busca do segredo que alimentou aquele amordaçado e frequentemente mutilado, mas vibrante, espírito criativo que a mulher negra herdou, e que vem à tona em lugares incomuns e improváveis até hoje.

Mas enfim, você vai perguntar, a minha mãe sobrecarregada pelo trabalho teve tempo para conhecer ou se importar com alimentar seu espírito criativo?

A resposta é tão simples que muitos de nós passamos anos a descobrindo. Nós constantemente olhamos para cima, quando deveríamos ter olhado para cima – e para baixo.

Por exemplo: na Smithsonian Institution em Washington, estende-se um manta de retalhos como nenhuma outra no mundo. Ela retrata a história da Crucificação em caprichosas e inspiradas figuras, simples e identificáveis.

É considerada rara, de valor inestimável. Apesar de não seguir qualquer padrão conhecido para a feitura de mantas e apesar de ser feita de pedaços e restos de tecidos pobres, é obviamente o trabalho de uma pessoa com uma imaginação poderosa e sentimentos espirituais profundos. Abaixo dessa manta eu vi uma nota que diz que ela foi feita por uma "mulher negra anônima no Alabama, 100 anos atrás".

Se pudéssemos localizar esta mulher negra "anônima" do Alabama, ela viria a ser uma de nossas avós – uma artista que deixou sua marca nos únicos materiais que podia comprar, e no único meio que sua posição na sociedade permitia que usasse.

Como Virgínia Woolf escreveu, em *Um Quarto Só Para Si*:

Ainda assim gênios de alguma natureza devem ter existido entre as mulheres como existiram entre a classe trabalhadora. [Mude isto para "escravos" e "mulheres e filhas de meeiros."] De tempos em tempos, uma Emily Brontë ou um Robert Burns [mude isto para "uma Zora Hurston ou um Richard Wright"] emerge e prova sua existência. Mas, certamente, isto nunca foi registrado em papel. Quando, entretanto, alguém lê sobre uma bruxa sendo julgada, ou uma mulher possuída por demônios [ou "Santidade"], sobre mulheres sábias vendendo ervas [nossas curandeiras], ou mesmo sobre um homem notável que tinha uma mãe, então eu penso que estamos na pista de uma escritora perdida, uma poetiza suprimida, uma muda e inglória Jane Austen... Certamente, eu ousaria a conjecturar que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem jamais cantá-los, amiúde era uma mulher...

Então nossas mães e avós tem, quase sempre anonimamente, nos provido centelhas criativas, a semente de uma flor que elas mesmo nunca esperaram ver: ou como uma carta selada que elas não podiam ler plenamente.

Assim foi, também, com minha mãe. Diferente das canções de "Ma" Rainey, que retinham o nome de sua autora mesmo quando ampliadas pela voz de Bessie Smith, em nenhuma canção ou poema constará o nome da minha mãe. Ainda assim, tantas das histórias que escrevo, que todas nós escrevemos, são histórias da minha mãe. Só recentemente eu percebi completamente isto: que através dos anos em que ouvi histórias sobre a vida de minha mãe, eu absorvi não só as histórias em si, mas algo da maneira na qual ela fala, algo da urgência que envolve o conhecimento de que suas histórias – como sua vida – devem ser gravadas. É provavelmente por esta razão que tanto do que escrevi é sobre personagens cujas contrapartes na vida real são tão mais velhas que eu.

Mas o ato de contar histórias, que vinham dos lábios da minha mãe tão naturalmente quanto respirar, não era a única maneira pela qual minha mãe se mostrava como uma artista. Porque histórias também estavam sujeitas a distrações, a morrerem sem conclusão. Jantares precisam ser preparados e o algodão precisa



ser juntado antes das grandes chuvas. A artista que era e é a minha mãe se mostrou para mim somente depois de muitos anos. Isto foi o que eu finalmente percebi:

Como Mem, uma personagem de *The Third Life of Grange Copeland*, minha mãe adornava com flores qualquer casa precária na qual fôssemos forçados a viver. E não eram só canteiros comuns de zínias desgrenhadas. Ela plantava – e ainda planta – jardins ambiciosos com mais de 50 diferentes variedades de plantas que floresciam profusamente desde o início de março até o fim de novembro. Antes de deixar a casa para ir ao campo, ela aguava suas flores, cortava a grama e dispunha novos canteiros. Quando ela retornava do campo ela dividia aglomerados de bulbos, cavava buracos, extraía e replantava rosas ou podava os galhos de seus arbustos mais altos e árvores -- até que a noite chegava e era escuro demais para que pudesse enxergar.

Tudo o que plantava crescia como que por magia e sua fama como uma cultivadora de flores se espalhou por toda a região. Por sua criatividade com suas plantas, até minhas memórias de pobreza são vistas como se por através de uma tela de flores – girassóis, petúnias, rosas, dalias, forsythias, spireas, delfínios, verbenas e assim por diante.

E eu me lembro de pessoas vindo ao quintal de minha mãe para receber mudas de suas flores; Eu escuto novamente os elogios que recebia, pois em qualquer solo rochoso que aterrissava, ela o transformava em um jardim. Um jardim tão brilhante de cores, tão original em sua disposição, tão magnífico em vida e criatividade, que até hoje pessoas passam de carro por nossa casa na Geórgia – perfeitos estranhos e imperfeitos estranhos – e pedem para entrar e caminhar entre a arte de minha mãe.

Eu noto que é somente quando minha mãe está trabalhando com suas flores que ela se encontra radiante, quase ao ponto de estar invisível – exceto como Criadora: mão e olho. Ela está envolvida no trabalho que sua alma demanda. Ordenando o universo à imagem de sua concepção pessoal de Beleza.

Seu rosto, enquanto prepara a Arte que é seu dom, é um legado de respeito que ela me confere, por tudo que ilumina e nutre a vida. Ela me deixa o respeito pelas possibilidades – e a vontade para agarrá-las.

Para ela, tão prejudicada e invadida de tantas maneiras, ser uma artista ainda tem sido parte diária de sua vida. Esta habilidade de persistir, até mesmo das maneiras mais simples, é o trabalho que as mulheres negras tem feito por muito tempo.

Este poema não é suficiente, mas é algo, para a mulher que literalmente cobria os buracos em nossas paredes com girassóis:

Elas eram mulheres, então  
A geração da mamãe  
De vozes roucas -- De Passos  
Robustos  
Com punhos assim como as  
Mãos  
Como derrubavam  
Portas  
E Passavam  
Engomadas e brancas  
Camisas  
Como lideraram  
Exércitos  
Generais com lenços na cabeça  
Através de campos  
Minados  
Cozinhas  
Com armadilhas  
Para descobrir livros  
Escrivaninhas  
Um lugar para nós  
Como sabiam o que nós  
*Devemos* saber  
Sem conhecer uma página

Disso

Elas mesmas.

Guiada por minha herança de amor pela beleza e respeito pela força – em busca do jardim de minha mãe, eu achei o meu próprio.

E talvez, na África, mais de 200 anos atrás, havia uma mãe; talvez ela pintasse vívidas e ousadas decorações em laranjas e amarelos e verdes nas paredes de sua cabana; talvez ela cantasse – em uma voz como a de Roberta Flack – *docemente* sobre os compostos de sua vila; talvez ela tecesse os mais incríveis tapetes ou contasse as mais engenhosas histórias de todos os contadores de história do vilarejo. Talvez ela fosse uma poeta – apesar de somente o nome de sua filha constar nos poemas que conhecemos.

Talvez a mãe de Phillis Wheatley também fosse uma artista.

Talvez em mais do que a vida biológica de Phillis Wheatley a assinatura de sua mãe esteja clara.