

Silvia Amélia Nogueira de Souza

Mulheres, arte e domesticidade:  
entre a arte feminista e o *Dicionário do Lar*

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes  
Mestrado em Artes  
2012

Silvia Amélia Nogueira de Souza

Mulheres, arte e domesticidade:  
entre a arte feminista e o *Dicionário do Lar*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora

Mabe Machado Bethônico

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes /UFMG

2012

Amélia, Sylvia, 1976-

Mulheres, arte e domesticidade [manuscrito] : entre a arte feminista e o Dicionário do lar / Sílvia Amélia Nogueira de Souza. – 2012.  
126 f. : il.

Orientadora: Mabe Machado Bethônico.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

1. Santos, Cláudia – Dicionário do lar – Crítica e interpretação – Teses. 2. Feminismo e arte – 1970 – Teses. 3. Crítica de arte feminista – Teses. 4. Crítica feminista – Teses. 5. Educação para a vida familiar – Teses. 6. Mulheres artistas – Teses. 7. Womanhouse – Exposições – Teses. I. Bethônico, Mabe Machado. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.04



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **SILVIA AMELIA NOGUEIRA DE SOUZA** Número de Registro **2009711054**.

Titulo: **Mulheres, arte e domesticidade: entre a arte feminista e o Dicionário do Lar**

---

Profa. Dra. Mabe Machado Bethônico – Orientadora - EBA/UFMG

---

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – titular – EBA/UFMG

---

Profa. Dra. Wanda de Paula Tofani – titular – EBA/UFMG

## **Agradecimentos**

À Escola de Belas Artes da UFMG, ao programa de pós graduação e ao CNPq pela bolsa concedida. A minha orientadora Mabe Bethônico pelo seu carinho, precisão, coerência e aposta nesta pesquisa.

À Carolina Fenati e Ewerton Belico pelas leituras generosas e pontuações imprescindíveis.

À Flávia Peret pela ajuda, incentivo e contribuições preciosas.

À Maria Angélica Melendi e Laura Guimarães, cujas observações e recomendações na qualificação muito contribuíram para que este texto tomasse corpo.

À Nadia Llhulier Santos, que gentilmente me concedeu ricas informações em sua entrevista.

À Valie Export pela inspiração.

À equipe de trabalho da Oi Kabum BH Escola de Arte e Tecnologia e da Associação Imagem Comunitária, em especial à Ana Tereza Brandão, Paulo Andrade, Joana Meniconi, Cecília Pederzoli, Adriana Galuppo, Tande Campos e aos jovens estudantes que muito me apoiaram.

À família Bagnariol e Kotsubo em nome de Piero, Lucimeire, Maia, Chiara e Francesco.

Aos parceiros Raquel Junqueira, Daniel Ribeiro, Pedro Aspahan, Douglas Pego.

Aos amigos e amigas Ariel Ferreira, Milene Migliano, Breno Silva, Sara Lambranh, Alexia Melo, Junia Melillo, Catherine Carignan, Bráulio Britto Neves e Clarisse Alvarenga.

Aos encontros casuais e férteis com Larissa Metzger, Richard Kloostra, Ana Martins, Cristiane Lage, Daniel Carvalho.

À minha família, em nome de Geasy e Cristina, Fátima e Ademir, Gisella e Marcos, Adair e Júlio Cesar, Richard e Rose, Tiago, e aos avôs de Dora, Sávio Sousa e Neném Belico pelo amor, carinho e apoio.

À minha filha Dora, que daqui há alguns anos poderá ler este texto e através dele resignificar a história e arte das mulheres de seu tempo.

À todos os envolvidos de alguma forma neste trabalho, meu profundo e sincero obrigada.

*“As horas batem igualmente para todos, mas possuem um som diferente  
para cada um de nós.”*

Condessa Diana  
Do *Dicionário do Lar*, no verbete *Vitória*

## RESUMO

Esta dissertação se constrói nas relações que se estabelecem entre arte, mulher, domesticidade e feminismo. Realiza uma análise de um manual para as mulheres, o *Dicionário do Lar*, 1950-60 e discorre sobre a arte feminista dos anos 1970, abordando a exposição *Womanhouse*, 1972, entre outras obras das primeiras artistas feministas. O estudo apresenta uma análise inédita do *Dicionário do Lar*, de onde elenca os atributos da mulher modelo, para orientar a análise da produção de arte feminista.

Palavras-chave: mulheres, arte, gênero, *Womanhouse*, domesticidade, *Dicionário do Lar*, arte feminista.

## ABSTRACT

This master thesis focuses the linkages between fine arts, women, domesticity and feminism. It builds an analyses of a women's guide, the *Dicionário do Lar*; and discusses the 70's feminist fine arts, addressing an exposurore of 72's *Womanhouse*, amongst another works of the early feminist fine art. This study presents an unprecedent analysis of the *Dicionário do Lar* which lists the attributes of women's model, as a source paradigm to guide the analysis of the categorial foundations of feminist fine arts.

Key-words: Women, art, gender, domesticity, *Dicionário do Lar*, housewife, *Womanhouse*, female artist, feminist art.

## LISTA DE IMAGENS

Fig.		P.
1	Louise Bourgeois, <i>Mamam</i> , 1999, escultura. Fonte: <a href="http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&amp;workid=69085&amp;searchid=9574">http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&amp;workid=69085&amp;searchid=9574</a> acesso em 12 setembro de 2011.	13
2	Capa do <i>Dicionário do Lar</i> . Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , vol. CAR-FUN, 1966, capa.	14
3	Folha de rosto do <i>Dicionário do Lar</i> , impressão. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , vol. CAR-FUN, 1966, s/p.	17
4	Página do <i>Dicionário do Lar</i> , impressão. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , vol. CAR-FUN, 1966, p.30.	19
5	Alimentação da criança, Fotografia p/b. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , vol. PEI-RUI, 1966, p.895.	21
6	Alimentos, fotografia, cor. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966 (entre p. 752 e 753), vol. GAB-PEG.	22
7	Criança pintando, fotografia p/b. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. PEI-RUI, p.961.	22
8	Dicas de maquiagem e beleza, fotografia p/b. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.173.	23
9	Senhoras acompanhadas, fotografia p/b. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.217.	23
10	Quarto de criança, desenho, p/b. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. PEI-RUI, p.924	24
11	Uso do aspirador de pó, fotografia, p/b. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. GAB-PEG, p.629.	24
12	VOCABULÁRIO, verbete (fragmento). Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. SAB-WAP, p.1277.	25
113	COCKTAIL-PARTY, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR-FUN, p.382	26
14	Colocando as fraldas, desenho p/b. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. PEI-RUI, p.901.	28
15	Como amamentar, desenho p/b. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. PEI-RUI, p.893	29
16	EDUCAÇÃO SEXUAL, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. PEI-RUI, p.938.	30
17	AJUDA DOMÉSTICA, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. PEI-RUI, p.894.	31
18	AMIZADES DA INFÂNCIA, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.31.	32
19	ARRULHOS, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.45.	33
20	ENXOVAIS, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR-FUN, p.502.	33
21	MOÇA ACOMPANHADA, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. GAB-PEG, p.690.	34
22	PAR CONSTANTE, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. GAB-PEG, p.712	34
23	BEIJAR EM PÚBLICO, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.85.	35
24	JOVEM COM ARES DE GRANDE DAMA, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. GAB-PEG, p.610.	36
25	VESTIR (BOM-TOM), verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.198.	36
26	INTIMIDADES, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. GAB-PEG, p.604.	37

27	A Deusa da Verdade, desenho p/b. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. GAR-PEG, p.72.	38
28	Camponesas, fotografia p/b. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR-FUN, p.69.	39
29	QUARTO DE EMPREGADAS, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. PEI-RUI, p.978	40
30	ESCRITÓRIO (conselhos às moças que trabalham em escritórios), verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR-FUN, p.509.	41
31	BOTÕES (falta), verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.273.	42
32	ECONOMIA CASEIRA, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR-FUN, p.493.	42
33	CAVALO DESENFREADO, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR-FUN, p.368.	44
34	Dara Birnbaum, <i>Wonder Woman - Tecnology Transformation</i> , 1978-1979, Vídeo, 5 min. Fonte: <a href="http://www.dailymotion.com/video/x4y5e5_dara-birnbaum-technology-transforma_shortfilms">http://www.dailymotion.com/video/x4y5e5_dara-birnbaum-technology-transforma_shortfilms</a> , acessado 12 de setembro de 2011.	47
35	Capa do catálogo da exposição <i>Womanhouse</i> . Fonte: <a href="http://womanhouse.refugia.net/">http://womanhouse.refugia.net/</a> acessado em 3 de setembro de 2011.	50
36	Judy Chicago, <i>Menstruation Bathroom</i> , 1972, instalação. Exposição <i>Womanhouse</i> . Fonte: <a href="http://womanhouse.refugia.net/">http://womanhouse.refugia.net/</a> , acessado em 3 de setembro de 2011.	52
37	Sandra Orgel, <i>Linen Closet</i> , 1972, instalação. Exposição <i>Womanhouse</i> . Fonte: <a href="http://womanhouse.refugia.net/">http://womanhouse.refugia.net/</a> , acessado em 3 de setembro de 2011.	53
38	Faith Wilding, <i>Waiting</i> , 1972, performance. Exposição <i>Womanhouse</i> . Fonte: <a href="http://womanhouse.refugia.net/">http://womanhouse.refugia.net/</a> acessado em 3 de setembro de 2011.	54
39	Guerrilla Girls, s/título, 1984 Fonte: <a href="http://www.guerrillagirls.com/">http://www.guerrillagirls.com/</a> acessado 14 de setembro de 2011.	56
40	Anna Bella Geiger, <i>Brasil nativo/Brasil Alienígena</i> , 1977, fotografia. Fonte: Manobras Radicais.(catálogo). HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa. Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil /SP, 2006 p.18.	57
41	Teresinha Soares, <i>Caixa de Fazer Amor</i> , 1967, objeto. Fonte: Neovanguardas (catálogo).DRUMMOND, Marconi (curador). Museu de Arte da Pampulha, BH, 2008 p. 90.	58
42	Anna Maria Maiolino, <i>A Espera</i> , 1967/2000 (2ª versão), objeto. Fonte: <a href="http://annamariamaiolino.com/pt/index.html">http://annamariamaiolino.com/pt/index.html</a> . Acessado em 27 de fevereiro de 2012.	61
43	Lygia Pape, <i>Objeto de sedução</i> , 1976, objeto, 40cm x 40 cm. Fonte: <a href="http://www.lygiapape.org.br/pt/obra70.php?i=3">http://www.lygiapape.org.br/pt/obra70.php?i=3</a>	63
44	PINTAR SEM PRÁTICA, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. PEI-RUI, p.852.	64
45	COLEÇÕES, Verbetes. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR- FUN p. 427.	64
46	Letícia Parente, <i>Série Mulheres</i> , 1975, intervenção com alfinetes em recorte de revista. Fonte: <a href="http://www.leticiaparente.net">www.leticiaparente.net</a>	65
47	Letícia Parente, <i>Marca Registrada</i> , 1975, 9 min. Vídeo porta-pack ½ polegadas. Fonte: <a href="http://www.leticiaparente.net">www.leticiaparente.net</a>	66
48	Letícia Parente, <i>In</i> , 1975, 3 min. Vídeo porta-pack ½ polegadas. Fonte: <a href="http://www.leticiaparente.net">www.leticiaparente.net</a>	67
49	Letícia Parente, <i>Tarefa I</i> , 1975, 3 min. Vídeo porta-pack ½ polegadas. Fonte: <a href="http://www.leticiaparente.net">www.leticiaparente.net</a>	67
50	Louise Bourgeois, <i>Femme-Maison</i> , 1947, desenho. Fonte: BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. <b>“Introduction: Feminism and art in the twentieth century”</b> . In <i>The Power of Feminist Art: the American movement of the 1970’s, history and impact</i> . New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1994, p.20.	69
51	Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , 1974-79, instalação. Fonte: <a href="http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/">www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/</a> acessado em 20 de out. de 2011.	71
52	Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , 1974-1979, instalação. Fonte: <a href="http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/">www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/</a> acessado em 20 de outubro de 2011.	72

53	Martha Rosler, <i>Semiotics of The Kitchen</i> , 1975, vídeo, 6 min. Fonte: <a href="http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html">http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html</a> , acessado em 12 agosto de 2010.	73
54	COZINHA (conselhos), verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR-FUN, p.407.	74
55	Martha Rosler, <i>Semiotics of The Kitchen</i> , 1975, vídeo, 6 min. Fonte: <a href="http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html">http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html</a> , acessado em 12 agosto de 2010.	75
56	COZINHA (objetos necessários), verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , vol. CAR-FUN, p.408.	76
57	COZINHA (arranjo), verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , vol. CAR-FUN, p.406.	77
58	Robin Weltsch, <i>The Kitchen</i> , 1972, instalação, exposição <i>Womanhouse</i> . Fonte: <a href="http://womanhouse.refugia.net/">http://womanhouse.refugia.net/</a> acessado em 3 de setembro de 2011.	78
59	MAMAR ( Como deve ser colocado o bebê ao seio). Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. PEI-RUI. p. 956.	79
60	Judy Chicago, <i>Cunt and Cock</i> , 1972, performance, exposição <i>Womanhouse</i> . Fonte: <a href="http://womanhouse.refugia.net/">http://womanhouse.refugia.net/</a> acessado em 3 de setembro de 2011.	80
61	Suzan Frazier, <i>Aprons in Kitchen</i> , 1972, instalação, exposição <i>Womanhouse</i> Fonte: <a href="http://womanhouse.refugia.net/">http://womanhouse.refugia.net/</a> acessado em 3 de setembro de 2011.	82
62	Mary Kelly, <i>Post-Partum Document: Introduction</i> , 1973, Objeto. Fonte: <a href="http://www.postmastersart.com/archive/MK/MK_PPD_window.html">http://www.postmastersart.com/archive/MK/MK_PPD_window.html</a> , acessado em 2 de julho de 2011.	84
63	Mary Kelly, <i>Post-Partum Document: Documentação I</i> , 1974, objeto. Fonte: <a href="http://www.postmastersart.com/archive/MK/MK_PPD_window.html">http://www.postmastersart.com/archive/MK/MK_PPD_window.html</a> , acessado em 2 de julho de 2011.	85
64	Mary Kelly, <i>Post-Partum Document: Documentação VI</i> , preescrita alfabética, exergo e diário, 1978. Fonte: <a href="http://www.postmastersart.com/archive/MK/MK_PPD_window.html">http://www.postmastersart.com/archive/MK/MK_PPD_window.html</a> , acessado em 2 de julho de 2011.	86
65	Rosângela Rennó, <i>Cerimônia do Adeus</i> , 1997- 2003, Série de 40 fotografias digitais. Fonte: <a href="http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/18/9">http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/18/9</a> , acessado em 3 de setembro de 2011.	87
66	Rosângela Rennó, <i>Cerimônia do Adeus</i> , 1997- 2003, Série de 40 fotografias digitais. Fonte: <a href="http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/18/9">http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/18/9</a> , acessado em 3 de setembro de 2011.	88
67	CASAMENTO, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR-FUN, p.363.	89
68	VIDA MATRIMONIAL, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. SAB-WAF, p.1189.	90
69	MÁGOAS (como guardá-las), verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. GAB-PEG, p.645	90
70	ADULTÉRIO, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.22. s/data, 18ª edição.	91
71	DONA DE CASA (Cansaço), verbete. Fonte: Verbetes <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR-FUN, p.492.	92
72	Mierle Laderman Ukeles, <i>Washing/Track/ Maintenance: Outside</i> , 1973, registro de performance e anotações. Fonte: <a href="http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhuke98.html">http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhuke98.html</a> , acessado em 4 de setembro de 2011.	93
73	Mierle Laderman Ukeles, <i>Washing/Track/ Maintenance: Outside</i> , 1973, registro de performance e anotações. Fonte: <a href="http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhuke98.html">http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhuke98.html</a> , acessado em 4 de setembro de 2011.	94
74	BELEZA, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.133.	95
75	ATRATIVO FEMININO, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.86.	95
76	MAQUILAGEM (espelinho), verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p.144.	96
77	MULHER E SAÚDE, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. GAB-PEG, p.716.	97

78	CONSELHOS DE BELEZA, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , vol. CAR-FUN, p. 390.	97
79	Hannah Wilke, <i>Gestures</i> , 1974, vídeo, 32 min. Fonte: <a href="http://karagarga.net/details.php?id=48066">http://karagarga.net/details.php?id=48066</a> acessado em 4 de setembro de 2011.	98
80	Hannah Wilke, <i>Gestures</i> , 1974, vídeo, 32 min. Fonte: <a href="http://karagarga.net/details.php?id=48066">http://karagarga.net/details.php?id=48066</a> acessado em 4 de setembro de 2011.	99
81	Hannah Wilke, <i>Gestures</i> , 1974, vídeo, 32 min. Fonte: <a href="http://karagarga.net/details.php?id=48066">http://karagarga.net/details.php?id=48066</a> acessado em 4 de setembro de 2011.	100
82	Hannah Wilke, <i>Intravenus</i> , 1992-93, Fotografia. Série de 13 fotografias. Fonte: ISAAC, Jo Anna. <b>Feminism &amp; Contemporary Art. The revolutionary Power of women's laughter.</b> New York: Routledge, 1996.	101
83	ENVELHECER, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. ABA-CAP, p. 118.	101
84	SURPRESA DE MORANGO Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. CAR-FUN, entre p. 416 e p.417.	103
85	VITÓRIA, verbete. Fonte: <i>Dicionário do Lar</i> , 1966, vol. SAB-WAP, p. 1219.	105
86	Registro fotográfico da mesa de trabalho, Sylvia Amélia, set. 2011. Fonte: Arquivo pessoal.	107
87	Sylvia Amélia, <i>Rotina</i> , 2011, vídeo, 12 min. Edição: Raquel Junqueira, edição de som: Pedro Aspahan. Fonte: Arquivo pessoal.	108
88	Sylvia Amélia, <i>Rotina</i> , 2011, vídeo, 12 min. Edição: Raquel Junqueira, edição de som: Pedro Aspahan. Fonte: Arquivo pessoal.	108
89	Sylvia Amélia, <i>Rotina</i> , 2011, vídeo, 12 min. Edição: Raquel Junqueira, edição de som: Pedro Aspahan. Fonte: Arquivo pessoal.	109
90	Sylvia Amélia, <i>Rotina</i> , 2011, vídeo, 12 min. Edição: Raquel Junqueira, edição de som: Pedro Aspahan. Fonte: Arquivo pessoal.	109
91	Sylvia Amélia, <i>Rotina</i> , 2011, vídeo, 12 min. Edição: Raquel Junqueira, edição de som: Pedro Aspahan. Fonte: Arquivo pessoal.	110
92	Sylvia Amélia, <i>Quando Pedra Nasceu Feijão</i> , 2011, objeto. Tipografia e relevo seco sobre papel Fabriano 220 gr, feijões, pedras, texto escrito entre vidros com caneta marcador permanente, montados sobre MDF revestido de lâminas de madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	110
93	Sylvia Amélia, <i>Quando Pedra Nasceu Feijão</i> , 2011, objeto. Tipografia e relevo seco sobre papel Fabriano 220 gr, feijões, pedras, texto escrito entre vidros com caneta marcador permanente, montados sobre MDF revestido de lâminas de madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	111
94	Sylvia Amélia, <i>Quando Pedra Nasceu Feijão</i> , 2011, objeto. Tipografia e relevo seco sobre papel Fabriano 220 gr, feijões, pedras, texto escrito entre vidros com caneta marcador permanente, montados sobre MDF revestido de lâminas de madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	111
95	Sylvia Amélia, <i>Quando Pedra Nasceu Feijão</i> , 2011, objeto. Tipografia e relevo seco sobre papel Fabriano 220 gr, feijões, pedras, texto escrito entre vidros com caneta marcador permanente, montados sobre MDF revestido de lâminas de madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	111
96	Sylvia Amélia, <i>Quando Pedra Nasceu Feijão</i> , 2011, objeto. Tipografia e relevo seco sobre papel Fabriano 220 gr, feijões, pedras, texto escrito entre vidros com caneta marcador permanente, montados sobre MDF revestido de lâminas de madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	112
97	Sylvia Amélia, <i>Quando Pedra Nasceu Feijão</i> , 2011, objeto. Tipografia e relevo seco sobre papel Fabriano 220 gr, feijões, pedras, texto escrito entre vidros com caneta marcador permanente, montados sobre MDF revestido de lâminas de madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	112

98	Sylvia Amélia, <i>Quando Pedra Nasceu Feijão</i> , 2011, objeto. Tipografia e relevo seco sobre papel Fabriano 220 gr, feijões, pedras, texto escrito entre vidros com caneta marcador permanente, montados sobre MDF revestido de lâminas de madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	<b>113</b>
99	Sylvia Amélia, <i>O Retrato do Quarto como Casa I</i> , 2011, fotografia e gravação s/ madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	<b>114</b>
100	Sylvia Amélia, <i>O Retrato do Quarto como Casa I</i> , 2011, fotografia e gravação s/ madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	<b>115</b>
101	Sylvia Amélia, <i>O Retrato do Quarto como Casa II</i> , 2011, fotografia e gravação s/ madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	<b>115</b>
102	Sylvia Amélia, <i>O Retrato do Quarto como Casa II</i> , 2011, fotografia e gravação s/ madeira. Registro fotográfico: Cecília Pederzoli. Fonte: Arquivo pessoal.	<b>117</b>
103	Sylvia Amélia, <i>A Alegria dos Outros</i> , (tríptico) fotografia e som, 2011 (estudo). Fonte: Arquivo pessoal.	<b>117</b>
104	Sylvia Amélia, <i>Manequim</i> , 2011, fotografia, 70 cm x 110 cm. Fonte: Arquivo pessoal.	<b>118</b>

## SUMÁRIO

<b>Introdução: Da vida, a arte</b> .....	13
<b>Capítulo 1: <i>Dicionário do Lar: o que é, do que fala, para que serve</i></b> .....	17
1.1: A infância e a juventude pelo <i>Dicionário do Lar e outras fontes</i> .....	28
1.2: A mulher que trabalha.....	39
<b>Capítulo 2: Arte Feminista</b> .....	44
2.1: <i>Womanhouse</i> , uma casa feminista.....	50
2.2: Arte feminista no Brasil.....	57
<b>Capítulo 3: <i>Dicionário do Lar e Arte Feminista</i></b> .....	69
3.1. Cozinha .....	71
3.2. Da cozinha à maternidade .....	78
3.3. O casamento .....	87
3.4. Do casamento ao trabalho doméstico .....	92
3.5. Do trabalho doméstico à beleza .....	95
<b>Considerações finais</b> .....	103
<b>Anexo – Trabalho, Arte e Domesticidade</b> por Sylvia Amélia	
I. <i>Rotina</i> .....	107
II. <i>Quando Pedra Nasceu Feijão</i> .....	110
III. <i>Retrato do Quarto como Casa</i> .....	114
IV. <i>A Alegria dos Outros</i> .....	117
V. <i>Manequim</i> .....	118
<b>Referências</b> .....	120

## Introdução: Da vida, a arte

Será preciso começar pela vida. Do rebento nasceu uma menina. Ela, mãe da mudança na vida da mãe. Eu. Quando a mudança chegou, me vi como a grande aranha de Bourgeois: com oito patas sincronizadas, a ordenar movimentos simultâneos para que pudesse me locomover e proteger a cria. Lecionar, cuidar da casa, da criança, trabalhar como artista e pesquisadora. Seria possível o ato criador/produtor continuar a existir e se sustentar na vida da mãe, entre as exigências do trabalho fora de casa e as necessidades vitais do morar, comer e cuidar?

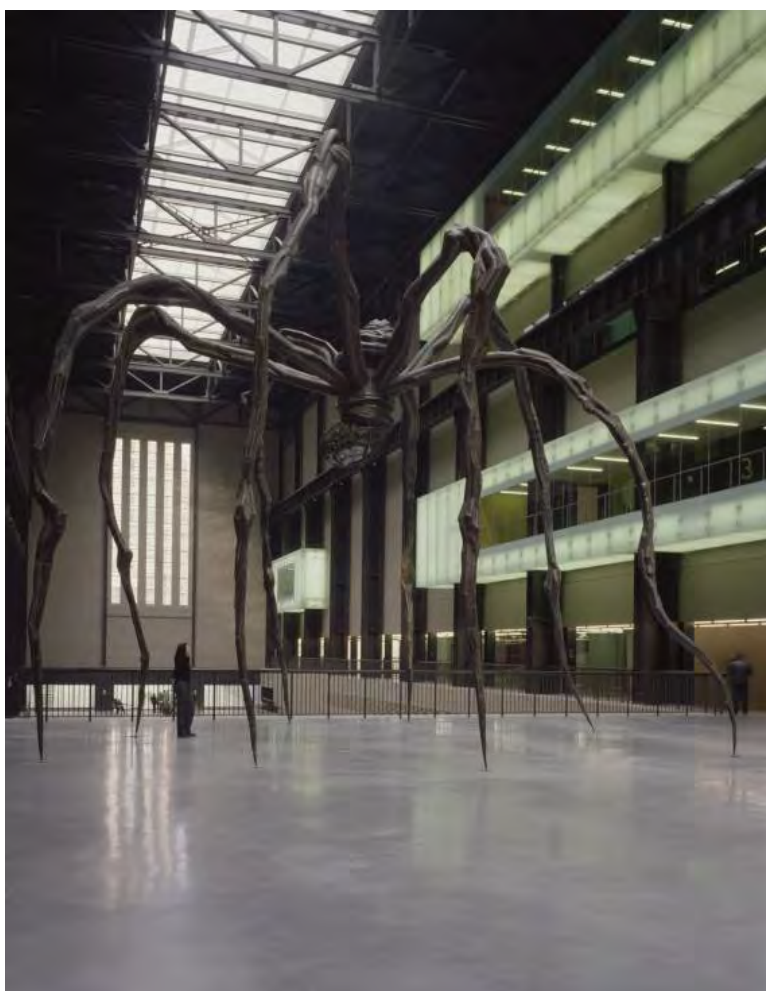


Figura 1 - Louise Bourgeois, Mamam, 1999.

Havia uma casa nova para onde vim depois que a menina nasceu. Debaixo da pia da cozinha, apoiado em um catálogo *démodé*, lá estava ele, vermelho, letras douradas na

lombada, deixado pelo antigo morador. O título: *Dicionário do Lar*. A autora: Cláudia Santos. Editado em 1966, no Brasil. Me detive sobre as duas primeiras palavras : dicionário e lar.

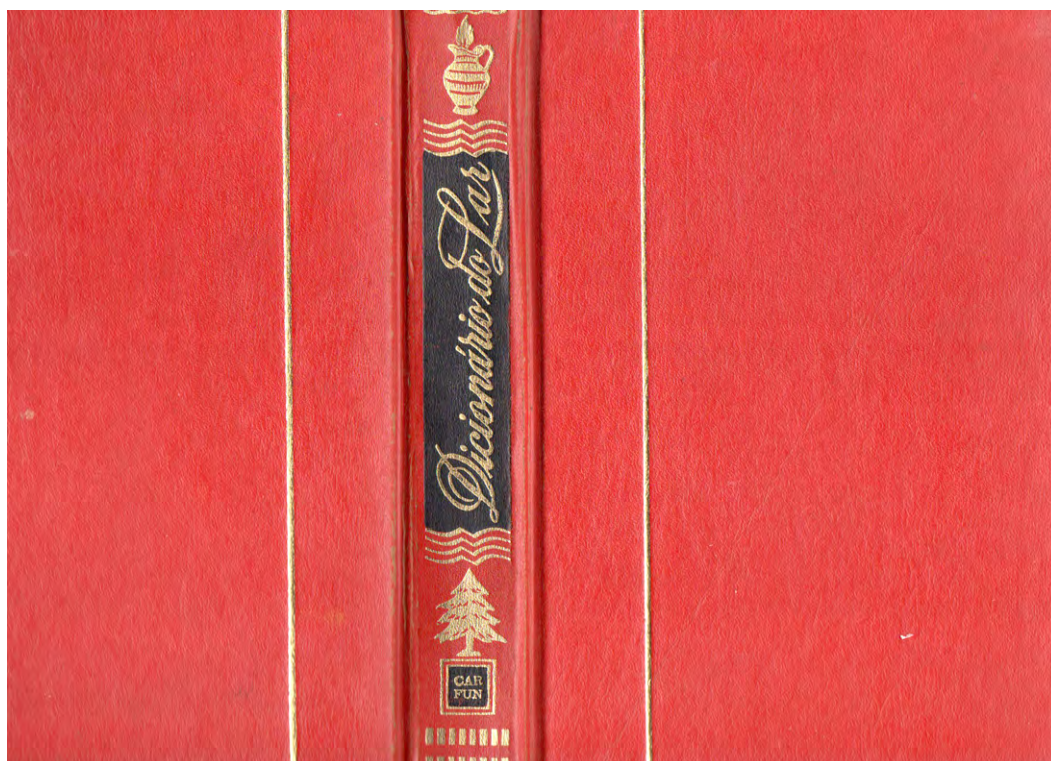


Figura 2 – Capa do *Dicionário do Lar*, 1966, vol.CAR–FUN.

Dos dicionários, a pretensão totalitária e sua ordem arbitrária. Do lar, o aconchego e a família. Totalitarismo, aconchego, arbitrariedade, família. As palavras embaralhadas me disseram algo sobre o controle (arbitrário) do bem-estar familiar, e tão logo pensei, pude ler a quem se dirigia o livro: à mulher.

O livro que encontrei na cozinha é o segundo tomo (CAR-FUN) de uma coleção de cinco livros que pouco depois completei com a ajuda dos alfarrábios. Cinquenta e seis anos depois da primeira edição, os livros podem ser fartamente encontrados nos sebos buscados na internet. Pois, afinal, quem se interessaria por eles hoje? Historiadores(as), comunicólogos(as), antropólogos(as), artistas? Hoje, talvez sim, e com a terminação genérica no masculino e no feminino. Mas, o que pode a vida da mulher a quem ele se dirige, dizer à arte, e, mais precisamente, à arte das mulheres? Que imagens e sentidos o *Dicionário do Lar* pode desdobrar?

O *Dicionário do Lar* será tomado como guia do texto que aqui apresento. Editado entre as décadas de 1950 e 1960, no Brasil, ele “se destina a uma finalidade: a de bem servir ao lar e, sobretudo, à dona de casa, a quem cabe tantas responsabilidades.”<sup>1</sup>No estudo desse manual de trabalho doméstico, travestido de dicionário, pretendo colocar a cultura erudita da arte em diálogo com a cultura comum, ordinária, cotidiana.

O hiato temporal entre a vida da mulher prescrita no livro encontrado e as motivações artísticas que surgiram da minha experiência de vida me inquietou. Assim, ocupando os espaços do pensamento, o *Dicionário do Lar* reconduziu minha produção artística, através do Mestrado, a um estado investigativo das relações entre a vida e a arte produzida por mulheres.

Neste trabalho, arriscarei articular as diversas falas femininas em uma polifonia, e a me incluir nesse coro. Inseriréi em *itálico* textos escritos sob a forma de um diário, com o qual minhas leituras, minha experiência pessoal e a arte das mulheres irão se aglutinar.

No *Dicionário do Lar*, a mulher existe como resultado de uma combinação de dotes, habilidades, aparências e normas sociais rígidas, dentre as quais saber preparar os alimentos, cuidar da casa, da beleza e criar os filhos vigoram como atributos necessários para a felicidade feminina. Assim, ao padronizar as diferenças (sejam elas históricas, econômicas ou socioculturais) existentes entre mulheres, na impressão de totalidade que o *Dicionário do Lar* traz, ele modela uma história única e ligada ao cotidiano imediato, àquela história invisível, da qual não se conta nem se escreve, pois esta se faz e refaz a cada dia:

Neste nível de invisibilidade social, neste grau de não reconhecimento cultural, coube há muito tempo e ainda cabe, como de direito, um lugar às mulheres, uma vez que, em geral, não se dá qualquer atenção às suas ocupações cotidianas: é preciso que “essas coisas” sejam feitas, portanto alguém tem que fazê-las; de preferência será uma mulher, outrora era uma “criada para todo o serviço.” Esta própria designação revela exatamente o status e a função. Trabalhos que visivelmente nunca acabam, jamais suscetíveis de receber um arremate final: a manutenção dos bens do lar e a conservação da vida dos membros da família parecem extrapolar o campo de uma produtividade digna de ser levada em conta.<sup>2</sup>

Esse horizonte da invisibilidade, problematizado pelo Movimento Feminista da década de 1970, e mais precisamente por artistas mulheres deste período, foi o mote para a produção artística que se serviu do lugar ocupado pela mulher até então, para afirmar que o que é

---

<sup>1</sup> SANTOS, 1966, ABA-CAP (Vol.1), p.8.

<sup>2</sup> GIARD, 1996, p.217.

“pessoal é político”,<sup>3</sup> sobretudo quando é dito de um lugar próprio, crítico, e no sentido coletivo de mulher.

Em uma pesquisa realizada em 2004, pela Fundação Perseu Abramo<sup>4</sup>, com o intuito de apresentar uma análise da mulher brasileira nos espaços público e privado, as respostas à questão “Como é ser mulher hoje?” mostram a mudança na identificação do feminino e a redefinição de sua identidade, destacando-se a dificuldade atribuída à dupla jornada de trabalho. As consciências feminina e masculina mudaram; no entanto, as tarefas domésticas ainda se destinam a elas, façam elas o que façam.

No primeiro capítulo faço uma análise minuciosa do *Dicionário do Lar*, levantando aspectos da vida da mulher, como ser mãe e dona de casa, abordando a infância, a juventude e o trabalho, e utilizo *O segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, como baliza de leitura.

O segundo capítulo apresenta uma leitura geral da arte feminista norte-americana, onde levanto como a arte se serve da condição de vida e da experiência de ser mulher, na década de 1970. Assim, a ação de mulheres que trabalharam com as mesmas questões que o *Dicionário do Lar* apresenta, ganha relevo em uma dimensão artística. Neste capítulo abordo ainda a primeira exposição de arte dita feminista, a *Womanhouse*, que ocorreu em uma casa, na Califórnia, em 1975, para assinalar as implicações desses dois contextos (a vida e a arte) no uso e na reflexão sobre o espaço doméstico.

No terceiro capítulo trato das aproximações entre o trabalho doméstico e o trabalho em arte. Tendo em vista os atributos femininos levantados no primeiro capítulo, pretendo considerar de que forma a arte feminista conseguiu abalar o encarceramento identitário da mulher nas suas funções familiares e domésticas. Toco, também, a questão da sexualidade interdita da mulher: notada a ausência de informações sobre a sexualidade feminina, o discurso domesticado e domesticador do *Dicionário do Lar* é então analisado pela perspectiva feminista.

Nas considerações finais, apresento uma síntese de minhas reflexões e as obras de fotografia, vídeo, objeto e instalação que realizei à luz desta pesquisa.

*Faltava algo para dar a casa aonde vim a morar um sentido de lar. Um relógio. Um grande e redondo relógio de parede foi posto sob a porta que liga a cozinha à área de serviço. O tempo está contado e a contar.*

---

<sup>3</sup> BROUDE; GARRARD, 1992, p.12. “The personal is political”, slogan do feminismo nos anos 1970.

<sup>4</sup> <http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/pesquisas-de-opiniao-publica/pesquisas-realizadas/pesquisa-mulheres-brasileiras-nos-es>

## Capítulo 1: *DICIONÁRIO DO LAR*: o que é, do que fala, para que serve?

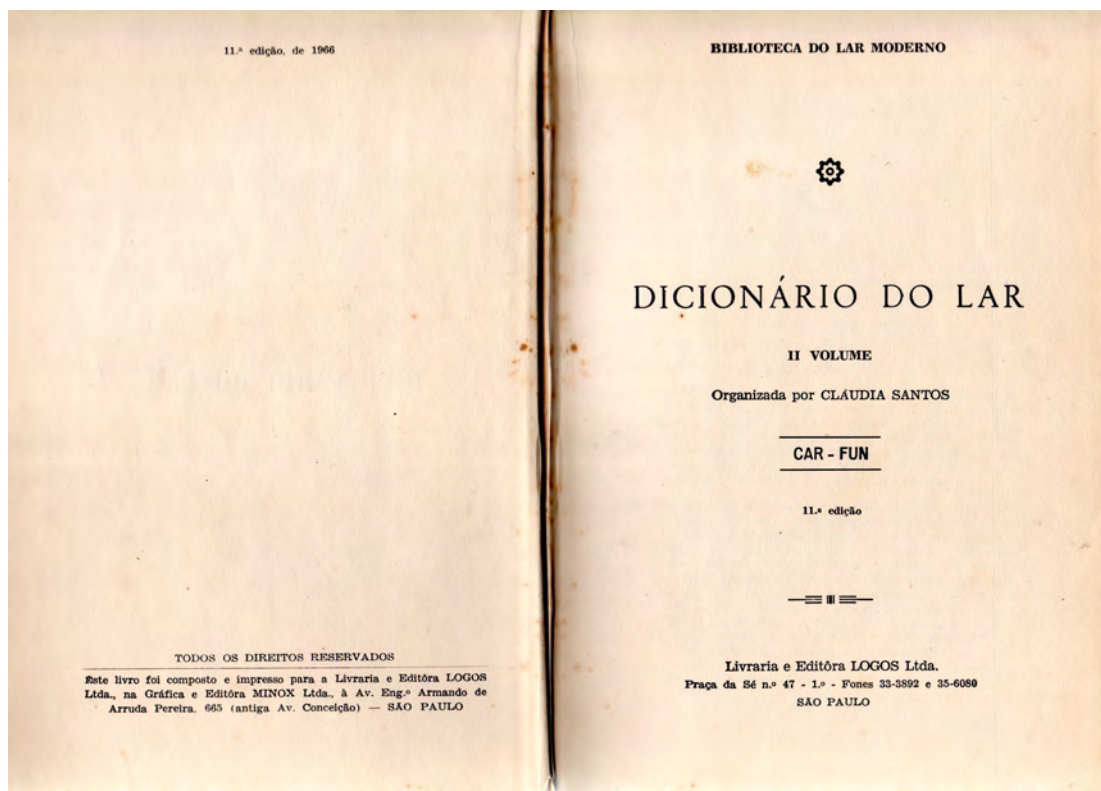


Figura 3 – Folha de rosto do *Dicionário do Lar*, 1966, CAR – FUN.

*Noite, frio, de cachecol. Após colocar a criança para dormir, folheio as páginas do 1º tomo do Dicionário do Lar. O volume pertence à edição de 1966 (11ª edição), cuja coleção possui 1283 páginas entre textos e imagens. Se trata de um manual composto para a mulher brasileira, branca e de classe média, criada em um regime educacional conservador, orientada para cumprir o destino feminino de dona de casa, esposa e mãe. Assim a descreve um texto sobre a mulher nos anos dourados no Brasil:*

Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidades de contestação. A vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica seriam marcas da feminilidade, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. A mulher que não seguisse seus caminhos, estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> BASSANEZI, 2004, p. 610.

Primeiro problema: o manual me oferece a imagem de uma mulher – modelo, homogênea, diante da qual eu não me reconheço e que, no entanto, não me é completamente estranha. O efeito de reconhecimento/estranheza me indaga: estaria a rainha do lar viva entre nós?

Decidi conseguir os livros, em três edições diferentes (1964, 1966, s/d) e seguir todos os verbetes, como segue um amante quem desconfia estar sendo traída. A mulher que sou hoje havia desconfiado dessa mulher assujeitada à quem e de quem fala o *Dicionário do Lar*. Como poderia uma mulher se contentar em viver somente para a casa, o marido, os filhos? Ela teria escolha? O que teríamos em comum além do sexo?

O *Dicionário do Lar* prescreve o que é socialmente esperado da mulher, “isso não quer dizer que todas as mulheres pensavam e agiam de acordo com o esperado, e sim que as expectativas sociais faziam parte de sua realidade, influenciando suas atitudes e pesando em suas escolhas”.<sup>6</sup> Ser mulher, nesses manuais, supõe uma determinação externa à sua vontade, como pode ser lido por Beauvoir:

(...) a passividade que caracterizará essencialmente a mulher feminina é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade.<sup>7</sup>

Percebo que seria um erro julgar a mulher descrita no *Dicionário do Lar* pelas leis do meu tempo. Se o que vejo é também uma estereotípiia, não posso esquecer que existe um hiato que nos separa; assim, não posso pedir desse manual mais do que ele pretendeu ser. Lerei o que dele emana, a fim de cercar, descrever e encontrar, no contexto de onde ele emerge, meus pontos de contato com a vida desta mulher. Assim farei.

O *Dicionário do Lar* é uma coleção encadernada em cinco volumes, de lombada quadrada, capa vermelha, com título em letras douradas, editado<sup>8</sup> em São Paulo entre 1956 e 1967. É um manual escrito sob a forma de verbetes, que se conforma como uma “colagem” por conter estilos diversos, cujo intuito seria o de fornecer o maior número de informações necessárias e úteis à mulher. Em cada página dos cinco volumes que compõem o *Dicionário do Lar*, os nomes dos verbetes se postam em letras maiúsculas, normalmente seguidas de um

---

<sup>6</sup> BASSANEZI, 2004, p. 608.

<sup>7</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 21.

<sup>8</sup> A Livraria e Editora LOGOS foi fundada em 1950 por Mário Ferreira dos Santos com o intuito de publicar livros de filosofia e oratória: “A ideia de escrever esses livros ganhou forma quando um grupo de suas alunas, vindas de famílias da alta sociedade paulistana, resolveu financiar o projeto e, em pouco tempo, foi criada a editora e livraria Logos. A partir daí, sua vida tomou os contornos definitivos: dono e editor-chefe da Logos, autor de livros de filosofia, ainda encontrava tempo para dar cursos particulares sobre qualquer assunto dentro das Humanas.” In: <http://iluminado.wordpress.com/2010/04/20/filosofia-concreta-mario-ferreira-dos-santos/> 10 de agosto de 2010.

pequeno texto entre parênteses. Como na obra analisada, farei menção aos verbetes utilizando letras maiúsculas.

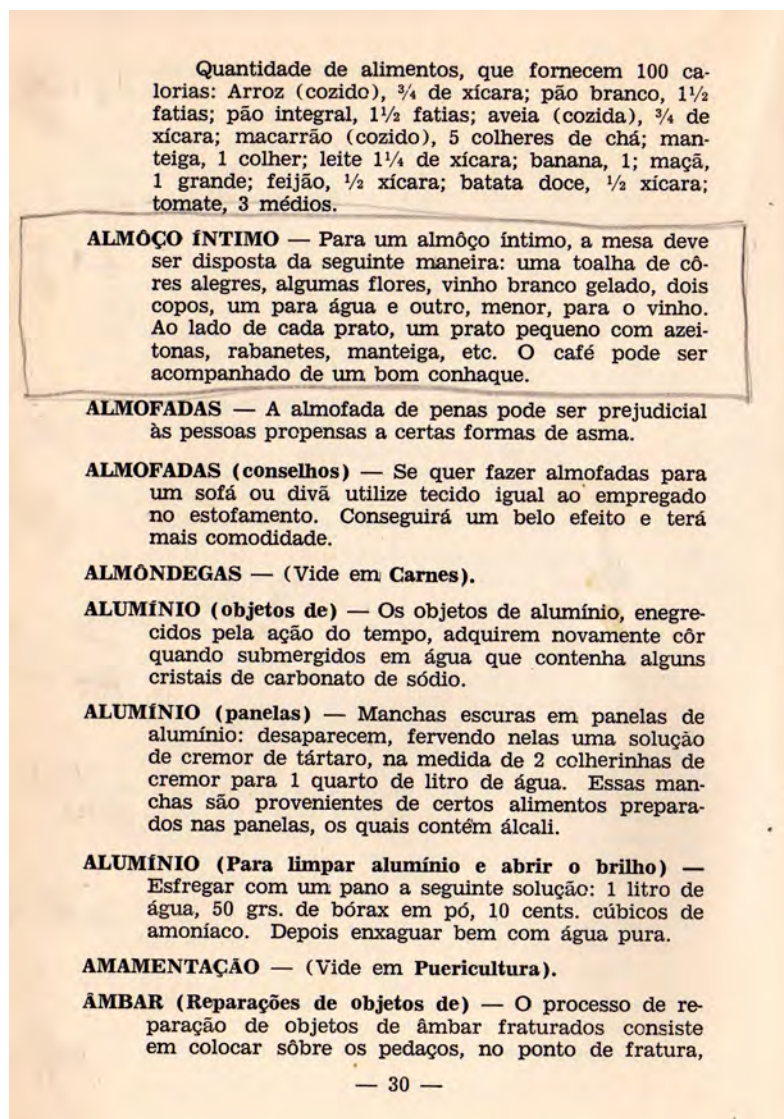


Figura 4 – Página do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. CAR – FUN, p.30.

O *Dicionário do Lar* adota uma organização e uma classificação que exige familiarização com a obra. Apesar da nota do editor anunciar que, “para facilitar o manuseio e o encontro rápido da matéria desejada, não podíamos dispensar a apresentação dos assuntos, seguindo a ordem alfabética, própria do dicionário”<sup>9</sup>, a ausência de meios de busca como índices, bibliografias ou crédito de autoria das ilustrações dificulta o acesso aos verbetes tanto quanto não fornece suas fontes de origem. Dispersos, os assuntos embaralham-se na obra.

<sup>9</sup> SANTOS, 1966, p. 9.

Classifico os verbetes e quantifico-os em 10 categorias, afim de revelar, pela recorrência, o que constitui o horizonte de ocupação da mulher narrada no *Dicionário do Lar*, ou seja, de identificar para onde seus esforços e atenções mais e menos se dirigem:

Assunto	Vol.1 ABA- CAP	Vol. 2 CAR- FUN	Vol. 3 GAB- PEG	Vol. 4 PEI- RUI	Vol. 5 SAB- WAF	Total 3448
Receitas (comidas e bebidas) e informações alimentares	384	447	472	344	368	2015
Limpeza, manutenção, conservação da casa e tirar manchas	78	85	225	71	111	570
Tirar manchas (somente)	10	36	8	6	25	85
Beleza: normas, receitas e cuidados com o corpo	240	22	15	27	8	312
Boas maneiras, normas sociais, "como servir", educação para a sociedade e casamento	115	46	32	17	24	234
Crianças	2	1	1	104	0	108
Saúde, alertas, primeiros socorros, medicina caseira, "como evitar acidentes"	18	25	18	12	12	85
Decoração e mobiliário	4	42	6	15	6	73
Economia doméstica	11	9	7	12	2	41
Autoajuda e "higiene mental" (Nota para o verbete VITÓRIA, com 75 páginas)	1	0	3	1	28	33
Conhecimentos gerais e curiosidades	10	4	1	0	3	18

Tabela 1 – Quantificação dos verbetes por assunto.

Pelo quadro acima se torna possível apontar o que é mais e o que é menos importante dentre o que acontece na vida desta mulher. O mais importante é: 1-Dominar os dotes culinários e diversificar o cardápio; 2 - Cuidar da casa; 3 - Cuidar da aparência; 4- Conhecer e seguir os modos e as regras de comportamento social; 5 - Cuidar das crianças e da educação dos filhos.



Figura 5 – Imagem do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. PEI-RUI, p.895.

Cuidar da sanidade mental (Autoajuda e “higiene mental”) posta-se no penúltimo item da lista porque o método que utilizei consistiu em contar os verbetes e não o número de páginas. Se assim fosse, “não enlouquecer” figuraria entre os primeiros itens da lista. O saber (conhecimentos gerais e curiosidades) é o assunto que menos importa. Michelle Perrot, ao citar Michéle Le Doeuff, nos lembra que

Desde a noite dos tempos pesa sobre a mulher um interdito de saber (...) O saber é contrário à feminilidade. Como é sagrado, o saber é o apanágio de Deus e do Homem, seu representante sobre a terra. É por isso que Eva cometeu o pecado supremo. Ela, mulher, queria saber; sucumbiu à tentação do diabo e foi punida por isso.<sup>10</sup>

E ainda:

Ao longo do século XIX, reitera-se a afirmação de que a instrução é contrária tanto ao papel das mulheres quanto a sua natureza: feminilidade e saber se excluem. A leitura abre as portas perigosas do imaginário. Uma mulher culta não é uma mulher (...).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> PERROT, 2007, p. 91.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 93.

As imagens que ilustram o *Dicionário do Lar*, em cores e em preto/branco, não se relacionam com o assunto adjacente a elas, sendo decorativas ou didáticas. Suas proporções variam de uma página inteira a ¼ de página. Os temas mais recorrentes nas imagens são os seguintes, apresentados na ordem de maior frequência na coleção:

- 1- Alimentos. Preparados ou crus, arranjados como em uma natureza morta.



Figura 6 – Imagem do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. GAB-PEG, (entre p. 752 e 753).

- 2- Crianças. A brincar, a demonstrar os modos de se portar à mesa, a auxiliar em afazeres domésticos, em esquemas desenhados que explicam e ensinam: o aparecimento da dentição, a colocação de fraldas e cueiros, a amamentar, a dar banho e vacinar.



Figura 7 – Imagem do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. PEI-RUI, p. 961.

- 3- Mulher. Exaltada entre flores e frutas, em trabalhos domésticos, em funções maternas, no trato da aparência.



Figura 8 – Imagem do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA-CAP, p.173.

- 4- Modos e regras. Orientações didáticas de como servir, como colocar a mesa, como decorar a casa, como destrichar carnes, como retirar o casaco, como cumprimentar, como se relacionar com outras pessoas.



Figura 9 – Imagem do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA-CAP, p.217.

- 5- Casa. Ambientes decorados, sempre modernos, arrojados, em salas, cozinhas, mobiliário, painéis e louçaria.

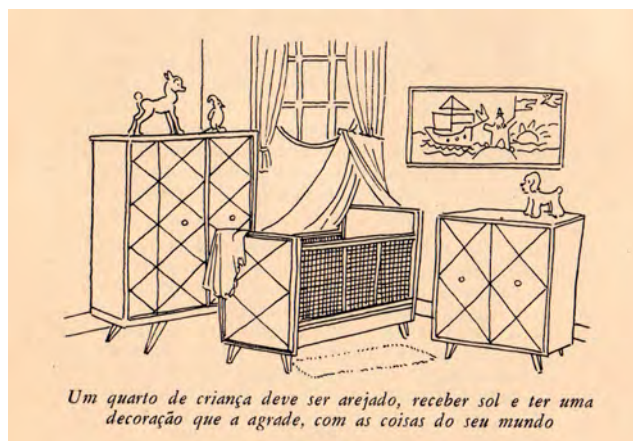


Figura 10 – Imagem do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. PEI-RUI, p.924.

Nas imagens impressas do *Dicionário do Lar*, veem-se mulheres-mães muito jovens. Mocinhas com penteados controlados, sobrancelhas bem pinçadas e narizinhos refileados que em nada se parecem com o biótipo brasileiro protagonizam cenas em afazeres domésticos, demonstrando felicidade e bem-estar na realização das tarefas cotidianas. O modelo feminino corrente encontramos aqui: “figuras inocentes modelizam o real, pois a imagem é um segundo mundo, tendo suas características próprias e leis específicas. Produtora de sentidos, por sua natureza, a imagem educa nas linhas e entrelinhas de seu discurso.”<sup>12</sup> Mulheres que parecem ter saído dos filmes de *Hollywood* dos anos 40 e 50.



O uso do aspirador garante a melhor limpeza do assoalho

Figura 11 – Imagens do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. GAB-PEG, p.629.

<sup>12</sup>CASA NOVA, 1996, p.79.

O *Dicionário do Lar* está repleto de estrangeirismos e referências estrangeiras apropriadas pela cultura brasileira. Ao comentar sobre a ascensão do modo de vida burguês no Brasil, Maria Ângela D’Incao levanta os fatores políticos intensificados “pela emergência da República, quando ideias de ser civilizado e de europeizar a capital, em oposição à velha cidade da sociedade patriarcal, estão entre as primeiras intenções do novo regime político.”<sup>13</sup> Assim, “a proposta era ser civilizado como o eram os franceses e os europeus em geral.”<sup>14</sup>

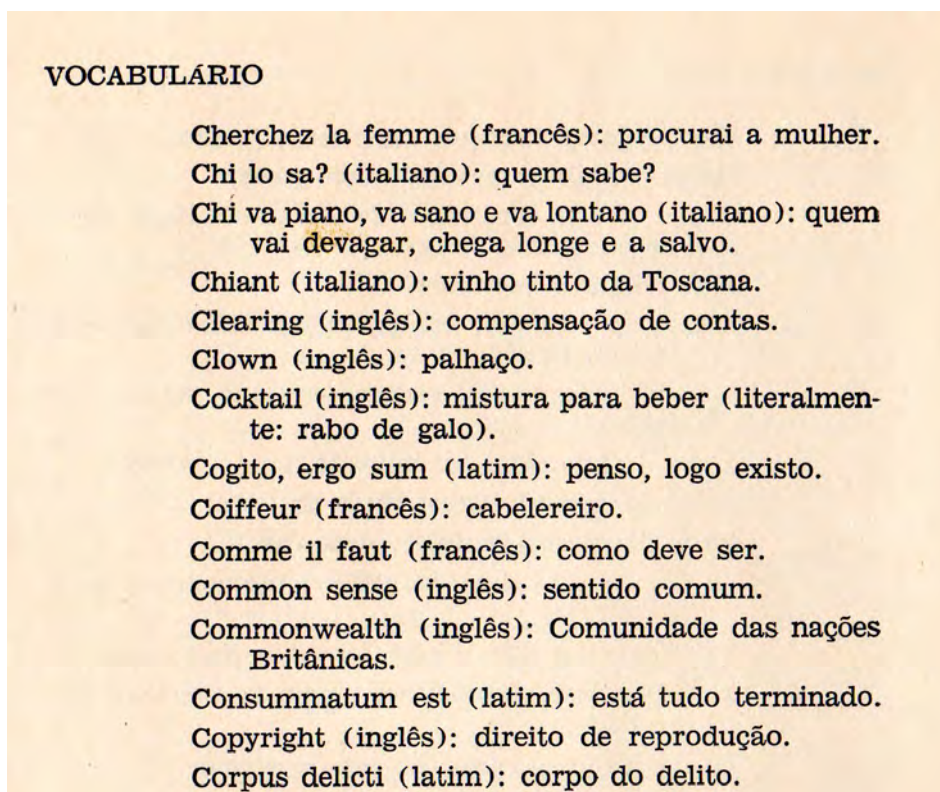


Figura 12 – Verbete do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. SAB-WAP, p. 1277.

Se faz notar que, na década de 1950, a cultura norte-americana propagada pelo cinema americano que se fez presente em muitos países, influenciou e contribuiu para a flexibilização dos modos sociais e para a difusão do consumo no Brasil:

Diferentemente de suas avós, as garotas dos anos 50 viviam num tempo de maior proximidade entre pais e filhos e de crescente atenção aos gostos, opiniões e capacidades de consumo da juventude. As manifestações públicas de carinho de jovens namorados, ainda que discretas, tornaram-se mais comuns no cenário das cidades. Os filmes norte-americanos seduziam os brasileiros e atraíam especialmente os jovens, com o *American way of life* e a crença no futuro e na modernidade. E não poucas garotas aprenderam a beijar, manifestar afeto e comportar-se mais informalmente vendo filmes americanos.<sup>15</sup>

<sup>13</sup>D’INCAO, 2004, p. 226.

<sup>14</sup>Ibidem, p.226.

<sup>15</sup>BASSANEZI, 2004, p.621.

Um glossário de quatro páginas para termos estrangeiros correntes utilizados “no decorrer de uma conversa”<sup>16</sup> e o verbete COCKTAIL-PARTY são exemplos da propagação dos modos de ser “civilizado” segundo um modelo estrangeiro, tomado como padrão para o modelo burguês brasileiro.

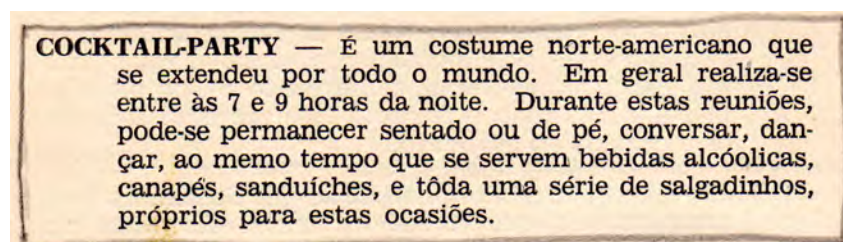


Figura 13 –Verbete do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. CAR-FUN, p.382.

Tanto no *Dicionário do Lar* como em diversos veículos de informação para a mulher do período, encontramos a mulher como guardiã da família e zeladora da tradição que perpetua os modos e costumes, fora da qual, através dos olhares da sociedade, não há felicidade possível. O mundo exterior lhe é permitido desde que saiba se apresentar, se comportar, conheça os códigos e gestos permitidos; daí a importância destes textos, instrumentalizar os modos de pertencer a um grupo social, sem rompimentos nem fissuras.

Publicações como esta fazem parte de um legado de textos endereçado às mulheres, escritos em almanaques e periódicos femininos, em fascículos ou em enciclopédias que, desde seu aparecimento, no século XIX, figuram como fonte de formação e informação para a mulher. Podemos citar o *Almanaque d'a Saúde da Mulher* (1920-50) – estudado por Vera Casa Nova em seu precioso *Lições de Almanaque*. Ou, ainda, o *Jornal das moças, Querida, Vida Doméstica*, as seções escritas por Clarice Lispector em ‘*Para Mulher*’ dos periódicos *O Cruzeiro, Diário da Noite, O Comércio e Correio da Manhã*, sob diversos pseudônimos. Citamos também o livro *Amor e Felicidade no Casamento*, de Fritz Kahn, recentemente trabalhado por um jovem artista contemporâneo, Jonathas de Andrade:

As páginas das revistas que tratavam de “assuntos femininos” nos levam ao encontro das idéias sobre a diferença sexual predominantes nessa sociedade. *Jornal das moças, Querida, Vida Doméstica, Você*, as seções *Para mulher* de *O Cruzeiro* traziam imagens femininas e masculinas, o modelo de família – branca, de classe média, nuclear, hierárquica, com papéis definidos – regras de comportamento e opiniões sobre sexualidade, casamento, juventude, trabalho feminino e felicidade conjugal. Essas imagens, mais do que refletir um aparente consenso social sobre a moral e bons costumes, promoviam os valores de classe, raça e gênero dominantes de sua época.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> SANTOS, 1966, vol. SAB-WAF, p. 1276.

<sup>17</sup> BASSANEZI, 2004, p.609.

Aparentemente, o *Dicionário do Lar* se distingue das demais publicações apresentadas em fascículos ou em tomos por seu acabamento solene: em letras douradas, a tipografia cursiva com capitulares rebuscadas, os frisos decorativos estampados sobre o couro vermelho, a imagem evoca nobreza e seriedade.

Pesquisei o nome da autora na internet: Cláudia Santos. Milhares. Nada relevante sobre. LOGOS, o nome da editora, leva-me a um nome, a um e-mail, a um telefone. Pela herdeira do espólio da editora, Nádia Lhullier, descobro que o *Dicionário do Lar* foi escrito por um homem, Mário Ferreira Santos, e por sua esposa, Hollanda Lhullier Santos. Cláudia Santos foi um pseudônimo usado pelo casal. Os verbetes eram copiados de fontes diversas pelas filhas Nádia e Yollanda.

A Editora LOGOS publicou livros de filosofia, manuais de oratória, dicionários, enciclopédias e antologias produzidas para serem vendidas “de porta em porta. *O Dicionário do Lar* foi o carro chefe da editora, uma publicação extremamente bem sucedida. Em toda casa do país havia um exemplar”.<sup>18</sup>

*Escuto o choro da criança que acorda, possivelmente com a dor dos dentes que estão nascendo e irrompem entre 6 e 7 meses, como prescreve o verbete PUERICULTURA. Minha escrita se interrompe.*

---

<sup>18</sup>A identificação das edições é extremamente confusa. Algumas não possuem datas, somente a edição. O termo reimpressão também não era utilizado. Em entrevista cedida por Nádia Lhullier Santos, filha do editor, soube que foram impressas 18 edições em mais de 10 anos de publicação; decerto, um grande sucesso de vendas. Alguns verbetes, como os de autoajuda, foram escritos por Mário Ferreira Santos – 75 páginas do verbete VITÓRIA –, enquanto as normas de educação, quando não compiladas de outras publicações, foram escritas pela esposa do editor. A editora possuía 60 vendedores, entre homens e mulheres, para o Brasil todo. A tiragem da primeira edição foi de 10.000 exemplares e as seguintes de 5.000 exemplares.

## 1.1 - A INFÂNCIA E A JUVENTUDE pelo *Dicionário do Lar* e outras fontes



Figura 14 – Imagem do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. PEI-RUI, p.901.

*O pai de minha filha cuida dela enquanto escrevo. Escuto o balbúcio da conversa entre eles. Desde que ela nasceu, seu pai dedica-lhe as tardes para que eu possa sair de casa e trabalhar. Ele dará a papinha, o banho, a vestirá como uma princesa, combinando cores que não combinam e a levará para um passeio. Meu pai não participou da minha infância como o pai da minha filha participa. Jamais me deu banho ou comida na boca. Seu tempo era destinado ao trabalho, sempre. Como lhe foi ensinado por sua mãe, seria essa sua função familiar. Nos fins de semana, para nossa felicidade, ele soltava-nos nas quadras do clube, onde por compensação podíamos tomar quantos picolés quiséssemos.*

À margem da infância, procuro n' *O segundo Sexo*, escrito em 1949 por Simone de Beauvoir, filósofa existencialista e escritora francesa, nascida em 1908,<sup>19</sup> um ponto de ancoragem para ler o *Dicionário do Lar*. *O segundo Sexo* é um clássico capaz de elucidar e refletir sobre a vida da mulher das décadas de 1950 e 1960. Por anacronismo, a vida da mulher de hoje, em grande medida, escapa-lhe.

<sup>19</sup> Escrito em 1949, o livro é um marco na história das mulheres, um divisor de águas nessa história. Pretende responder questões sobre o feminino que até então, nenhuma mulher fizera, ou melhor, não pudera fazer.

Em tom peremptório, a feminista discorre sobre a mulher baseada em estudos de mitos, da biologia, da antropologia, da história, exemplificados com estudos de caso, literatura, depoimentos e diários de mulheres. Simone de Beauvoir se baseia também nas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, para quem “o sexo feminino é visto como uma carência, um defeito, uma fraqueza da natureza”,<sup>20</sup> o que conforma a mulher numa eterna incompletude: “Freud faz da inveja do pênis o núcleo obsedante da sexualidade feminina. A mulher é um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua biologia.”<sup>21</sup>



Figura 15 – Imagem do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. PEI-RUI, p. 893.

Sobre a infância encontramos o verbete PUERICULTURA, onde se obtêm dados médicos, psicológicos e científicos sobre crianças e jovens. Localizamos, em EDUCAÇÃO SEXUAL, o único verbete da coleção onde a palavra “sexual” aparece. Neste, a mãe é bem

<sup>20</sup> PERROT, 2007, p. 63.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

orientada sobre como *reagir* às perguntas das crianças sobre “assuntos delicados”. Para Beauvoir, as crianças se distinguem sexualmente muito cedo, sendo a consciência sexual do menino e da menina determinantes para a afirmação dos sujeitos na idade adulta:

O rapaz reivindica suas tendências eróticas porque assume alegremente sua virilidade (...); ele vê nesse desejo uma afirmação de sua subjetividade e de sua transcendência; vangloria-se disso junto dos amigos; o sexo permanece para ele um duplo de que se orgulha; o impulso que o impele para a mulher é da mesma natureza do que o que o impele para o mundo, por isso nele se reconhece. Ao contrário, a vida sexual da menina sempre foi clandestina; quando seu erotismo se transforma e invade toda a carne, o mistério vira angústia: ela suporta a comoção como se tratasse de uma doença vergonhosa; não é ativa: é um estado, e mesmo em imaginação não pode livrar-se dela mediante nenhuma decisão autônoma; não sonha com pegar, amassar, violentar: é espera e apelo; sente-se dependente; e em perigo na sua carne alienada. Isso porque sua esperança difusa, seu sonho de passividade feliz lhe revelam com evidência o corpo como um objeto destinado a outrem.<sup>22</sup>

Ainda sobre educação sexual, a autora expõe que a mulher de seu tempo raramente prevenia as filhas sobre a chegada da menstruação. O sangramento mensal selaria a condenação do corpo feminino como um corpo frágil. Sangrar não poderia significar força, antes seria a vergonha do próprio corpo, a mancha ligada ao que é “sujo”.

**EDUCAÇÃO SEXUAL — Regras para a educação sexual das crianças:**

1) As primeiras perguntas da criança devem ser respondidas com franqueza, sem sorrisos maliciosos ou reticências.

2) A criança assimila somente aquilo que a sua idade mental permite. Se as perguntas forem respondidas com naturalidade, não reagirá às questões sexuais diferentemente de como o faz, quando se trata de outro qualquer assunto.

3) Se a criança revelar ingenuidade na pergunta, a resposta deve respeitar essa ingenuidade.

4) Se a criança revelar certa malícia, quer dizer, se percebemos que ela já se informou de uma maneira indireta com outros, e já sabe que esses assuntos são comentados com malícia, então, devemos responder de uma maneira científica.

Figura 16 –Verbete do Dicionário do Lar, 1966, vol. PEI-RUI, p.938.

Sobre a negligência das mães em não informar as filhas sobre a chegada “das regras”, Beauvoir aponta a repulsa sentida pelas mulheres diante da menstruação:

Todos os testemunhos são concordes: a criança tenha ou não sido avisada, a ocorrência [da menstruação] apresenta-se sempre a ela como repugnante e

<sup>22</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 61.

humilhante. É muito frequente que a mãe tenha negligenciado de preveni-la: verificou-se que as mães revelam mais facilmente às filhas os mistérios da gravidez, do parto e até das relações sexuais que o da menstruação; é que elas próprias têm horror a essa servidão feminina, horror que reflete os antigos terrores místicos dos homens e que elas transmitem a sua descendência.<sup>23</sup>

Encontramos nos verbetes AMOR, ANIVERSÁRIO, CARINHOS, CONFORTAR, advertências ao excesso de carinho e prescrição de afeto da mãe para os filhos, pois é prioritariamente dela essa função. O *Dicionário* sugere que o pai, “senhor do mundo lá fora”, participe mais, porém a função do homem de sustentar a casa e a esposa não o obrigava a conviver com os filhos nem participar de sua educação. Se isso acontecia, era “um algo a mais”, que por sensatez, ética e boa educação, acontecia. Se conversar não fazia parte da educação a ser dada aos filhos pelo pai, suspeito que a consciência masculina se modificava como o mundo, pois aqui já se assinala a importância deste diálogo na formação dos filhos.

**AJUDA DOMÉSTICA** — A criança pode ser ensinada a ajudar a mãe e o pai em pequenas tarefas domésticas, desde que estas não sejam cansativas e de muita responsabilidade. Na adolescência, é importante que a jovem ou o jovem ajudem em casa, e se acostumem a fazer o serviço com boa vontade.

Quando as crianças ainda têm pouca idade, os pais devem estabelecer a norma de realizar o trabalho familiar numa justa cooperação. Isto constrói e solidifica os sentimentos de ajuda e de elevação moral, que mais tarde serão de grande valia. Assim, quando uma criança se aproxima do pai, pedindo para ajudá-lo, este deve, pacientemente, ensiná-la a fazer o mesmo e não esperar que a criança o faça perfeitamente logo de início. Deve-se procurar no trabalho o lado agradável da cooperação, de forma que a criança e o jovem sintam que trabalham para um fim comum e de apóio mútuo.

— 894 —

Figura 17 – Verboete do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. PEI-RUI, p.894.

Sobre a educação das crianças nascidas meninas, a orientação seria de que soubessem desde cedo o básico para que pudessem ser boas mães e esposas: “as prendas domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse se casar. E o casamento (...) era tido como o *objetivo* de vida de todas as jovens solteiras”<sup>24</sup>:

A menina será esposa, mãe, avô; tratará da casa, exatamente como fez sua mãe, cuidará dos filhos como foi cuidada: tem 12 anos e sua história já está escrita no céu; ela a descobrirá dia após dia sem nunca a fazer; mostra-se curiosa mas assustada quando evoca essa vida cujas etapas estão todas de antemão previstas e para a qual cada dia a encaminha inelutavelmente.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> BEAUVOIR, 1975, p.50.

<sup>24</sup> BASSANEZI, 2004, p. 610.

<sup>25</sup> BEAUVOIR, 1975, p.40.

Em AMIZADES NA INFÂNCIA, flagramos a atenção e a vigilância sobre a menina diante do objetivo vital de “contrair matrimônio”. Contrair, como se contrai uma doença. Benigna, se ela tiver sorte.

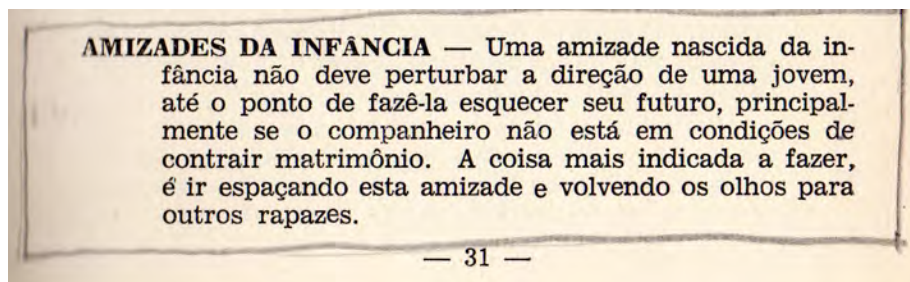


Figura 18 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA-CAP, p.31

Ao se aproximar da juventude, a atenção das mães com as filhas redobra. Dizia-se: “casar uma filha”, com o verbo indicando a condução ao casamento pelos pais. Nesse sentido, a virgindade, por exemplo, tem um lugar de destaque e mereceria uma história própria dentro da História da Mulher:

Por um rapto real ou simulado é que a mulher era outrora arrancada de seu universo infantil e jogada na sua vida de esposa; é uma violência que a faz passar de moça a mulher: diz-lhe também “tirar” a virgindade de uma jovem, “tomar-lhe a flor”. Essa defloração não é o fim harmônico de uma evolução contínua, é a ruptura com o passado, o início de um novo ciclo.<sup>26</sup>

No Brasil, a virgindade passa a ser mais rigidamente cobrada na passagem do Império para a República,<sup>27</sup> sendo considerada “um valor supremo para as mulheres e principalmente para as moças”,<sup>28</sup> uma espécie de selo de “autenticação” dos contratos sociais, acerca das alianças políticas e econômicas:

Eram raros os homens que admitiam sem problemas a idéia de se casarem com uma moça deflorada por outro. No próprio Código Civil estava prevista a possibilidade de anulação do casamento caso o recém-casado percebesse que a noiva não era virgem e, se tivesse sido enganado, podendo contar com o Código Penal que garantia punições legais para o “induzimento a erro essencial”.<sup>29</sup>

Entre as duas grandes guerras da primeira metade do século XX, mudanças sociopolíticas flexibilizaram o controle sobre a mulher, sobretudo por que, com a maior

<sup>26</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 110.

<sup>27</sup> “Esse período marcou a passagem das relações sociais senhoriais às relações sociais do tipo burguês. A cidade burguesa teria sistematicamente de lutar contra comportamentos, atitudes e expressões tradicionais que eram considerados inadequados para a nova situação” In: D’INCAO, 2004, p. 227.

<sup>28</sup> PERROT, 2007, p. 64.

<sup>29</sup> BASSANEZI, 2004, p. 613.

entrada de mulheres na vida pública, na universidade<sup>30</sup> e sobretudo em serviços auxiliares, elas mesmas “passaram a se autovigiar.”<sup>31</sup>

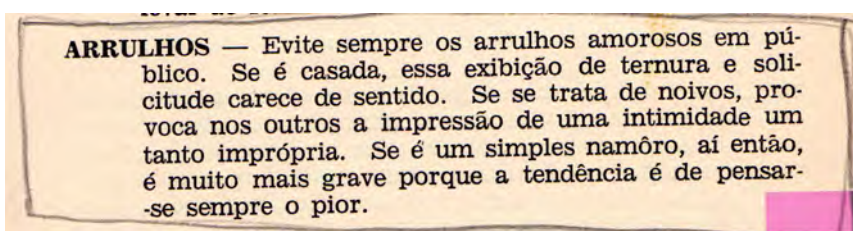


Figura 19 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA-CAP, p.45.

Nos 85 verbetes que ensinam como “tirar manchas” e também em SUOR, ROUPAS BRANCAS, ENXOVAIS e em outros verbetes espalhados pelos cinco volumes, podemos notar o cuidado para que tudo fosse limpo e imaculado. Da virgindade das filhas, na vergonha do sangue manchado, à alvura das roupas, o sentido da pureza se retém e deve ser preservado. Aqui encontramos também sinais do zelo, do “capricho feminino”, da economia doméstica e do cuidado com a prosperidade da casa, pois um enxoval “não era fácil de se fazer e precisava durar”.

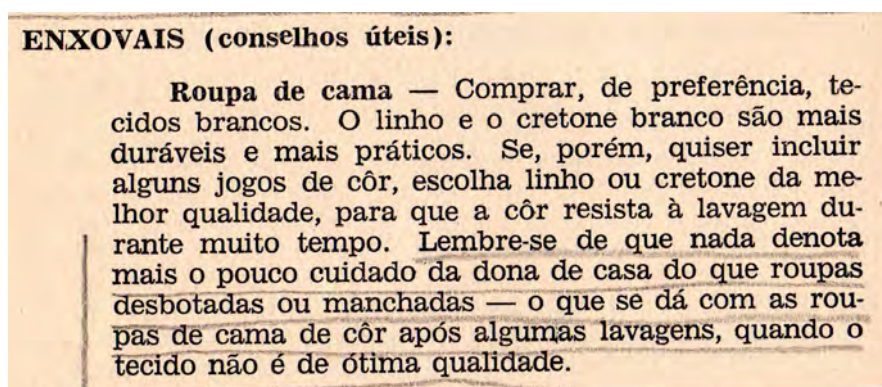


Figura 20 –Verbete do *Dicionário do Lar*- Vol. CAR-FUN, p. 502.

Nada é explicitamente dito sobre virgindade e sexualidade no *Dicionário do Lar*; havia o tabu, mas também havia um filtro editorial: para que pudesse estar no lar do maior número de pessoas, assuntos delicados ou polemizáveis não eram abordados.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> PERROT, 2007, p.94.

<sup>31</sup> D'INCAO, 2004, p.236.

<sup>32</sup> Em conversa com a filha do editor, Nádya Llhullier, ao perguntar-lhe sobre o porquê de questões sobre sexualidade não aparecerem, ela me disse que a obra tinha um objetivo “popular”, e que, portanto, evitavam-se quaisquer desses assuntos.

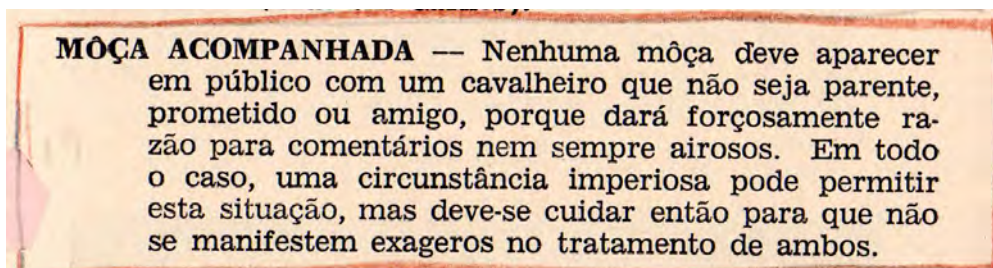


Figura 21 –Verbete do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. GAB-PEG, p. 690.

Nos jogos de sedução, a artimanha feminina contava, mas a jovem deveria seduzir discretamente, sem aparentar alguma preferência; seria do homem a tarefa de tomar a iniciativa. Ser feminina seria “mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas ainda reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas”:<sup>33</sup>

Se desejam esboçar uma amizade, um namoro, devem evitar cuidadosamente parecer tomar a iniciativa; os homens não gostam de mulher-homem, nem de mulher culta, nem de mulher que sabe o que quer: ousadia demais, cultura, inteligência, caráter, assustam-nos. Na maioria dos romances, como observa G. Eliot, é a heroína louca e tola que ganha da morena de caráter viril (...).<sup>34</sup>

Na mística feminina cada gesto deveria ser controlado, pois o menor sinal de desvio à regra poderia colocar toda sua credibilidade de “futura mulher” a perder. Afirmar uma vontade própria, por exemplo, implicaria na diminuição de sua feminilidade.<sup>35</sup>

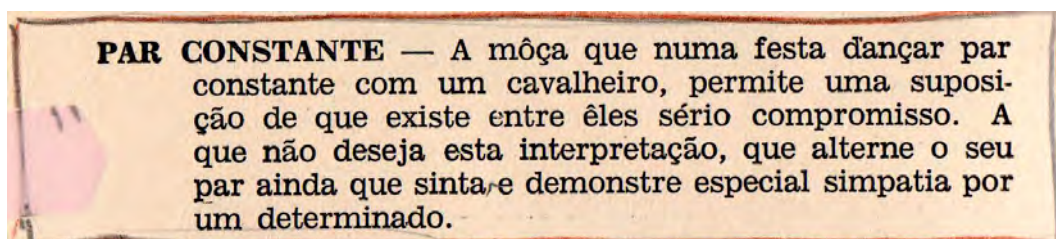


Figura 22 –Verbete do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. GAB-PEG, p.712.

A reputação de uma jovem se traduzia nos modos como ela se vestia, nas suas amizades, na duração de um namoro. Não cuidar da imagem pública cuja moral sexual deveria ser pudica, resultava em uma má reputação, e o “grande medo da maioria das moças

<sup>33</sup>BEAUVOIR, 1975, p. 73.

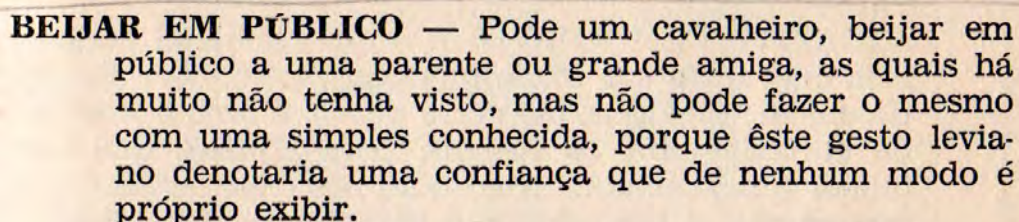
<sup>34</sup>Ibidem.

<sup>35</sup>Ibidem.

era ficar solteira. O problema não era apenas a solidão, às mulheres de família não era permitido amenizá-la com aventuras amorosas ocasionais”:<sup>36</sup>

As revistas eram enfáticas em suas mensagens que garantiam a repressão aos comportamentos considerados desviantes ou promíscuos; diziam que as moças que assim se comportassem, não ficariam impunes. Poderiam, por exemplo, ser muito solicitadas pelos rapazes, ter muitos admiradores, mas não casariam, “pois o casamento é para a vida toda, e nenhum homem deseja que a mãe de seus filhos seja apontada como uma doídivana”(…) A moral sexual dominante nos anos 50 exigia das mulheres solteiras a virtude, muitas vezes confundida com ignorância sexual e, sempre, relacionada à contenção sexual e à virgindade.<sup>37</sup>

Como falar, como comer, como andar, como cumprimentar, como subir escadas, como se apresentar, como se sentar, como ficar em pé, como se vestir, tudo isso (e mais alguma coisa) é prescrito para a mulher no *Dicionário do Lar*. Todas as técnicas do corpo<sup>38</sup> estão em jogo, a demonstrar um enorme investimento no projeto de conseguir uma boa esposa e um bom marido.



**BEIJAR EM PÚBLICO** — Pode um cavalheiro, beijar em público a uma parente ou grande amiga, as quais há muito não tenha visto, mas não pode fazer o mesmo com uma simples conhecida, porque êste gesto leviano denotaria uma confiança que de nenhum modo é próprio exhibir.

Figura 23 –Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA-CAP, p.85.

Na obra encontramos descrições pormenorizadas de tipos femininos, desde defeitos na “tipologia” da mulher à caracterizações extremamente teatrais, figuras de encenação na vida real. Alguns verbetes narram cenas hilárias, cujas protagonistas são enredadas no absurdo (CAVALO DESENFREADO, NÁUFRAGO - como socorrer), ou no óbvio (SALA DE ESPETÁCULOS, PASSEIO), a configurar contrastes entre a (quase) impossibilidade da situação acontecer à retificação daquilo que jamais poderá acontecer, que se sabe mas que “nunca é demais lembrar”.

<sup>36</sup> BASSANEZI, 2004, p. 619.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 609.

<sup>38</sup> “Segundo a definição de Mauss, uma das formas pelas quais os homens, sociedade por sociedade, de uma maneira tradicional, sabem servir-se de seu corpo. Superpõem-se aí invenção, tradição e educação para dar uma forma de eficácia que convém à constituição física e à compreensão prática de quem faz o gesto”. In: GIARD, 1996, p. 273.

**JOVEM COM ARES DE GRANDE DAMA** — Uma jovem jamais deve adotar atitudes de grande senhora, nem simular uma experiência imprópria da sua pouca idade. Isto não faz mais que esmaecer suas graças naturais e mostrar que não consegue assim impor-se, como ela presume ingenuamente.

Figura 24 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. GAB-PEG, p. 610.

A graça e o encanto nos gestos femininos são descritos como resultado de um treinamento de postura trabalhado com disciplina diária e conseguido através da domesticação do corpo, o que em grande medida explica a associação que Simone de Beauvoir faz da mulher à atriz. A mulher finge:

Diante do homem, a mulher está sempre representando; mente, fingindo aceitar-se como o outro inessencial, mente erguendo, à frente dele, mediante mímicas, toaletes, frases preparadas, uma personagem imaginária; essa comédia exige uma constante tensão; perto do marido, perto do amante, toda mulher pensa mais ou menos: não sou eu mesma.<sup>39</sup>

Lembro-me aqui das fotografias de artista Cindy Sherman travestida de todos os tipos femininos possíveis, fingindo ser todas as mulheres ao mesmo tempo.

**VESTIR (bom-tom):** Não misture riscas e quadros com flores ou adornos de formas arredondadas.

As cores lisas, enquanto harmonizam, podem alternar com ambos estilos: ângulos (ou recto) e sinuoso.

Evite levar a blusa de uma cor, o casaco de outra e a saia de uma terceira; menos ainda se se trata de cores vibrantes; é de muito mal gosto.

Mais vale levar uma bolsa de pele de bezerro ou de couro, que uma imitação de crocodilo; e umas luvas de nylon, que imitação de alguma pele.

Se tem convidados, não ceda à tentação — muito feminina, segundo se diz — de “afundar” às rivais, pondo as melhores roupas que tem. A dona da casa, por hospitalidade e bom tom, não deve aparecer na primeira fila.

Figura 25 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA-CAP, p.198.

Pela análise do *Dicionário* e nas leituras de Simone de Beauvoir e Virginia Woolf, a rivalidade entre as mulheres seria considerada uma característica “feminina” nata:

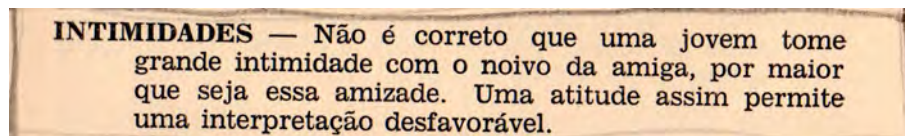
Afirmou-se muitas vezes que a mulher se vestia para excitar o ciúme das outras mulheres: este ciúme é com efeito um sinal visível de triunfo; mas não é a única coisa visada. Através dos sufrágios de inveja ou admiração, a mulher busca uma afirmação absoluta de sua beleza, de sua elegância, de seu gosto: de si mesma. Veste-se para se

<sup>39</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 310.

mostrar: mostra-se para se fazer ser. Submete-se assim a uma dolorosa dependência; a dedicação da dona de casa é útil mas não é reconhecida; o esforço da coquete é vão, se não se inscreve em alguma consciência (...) eis por que também certas mulheres bonitas e aduladas podem estar convencidas de que não são belas nem elegantes, que lhes falta precisamente a aprovação suprema de um juiz que não conhecem: visam um em-si que é irrealizável.<sup>40</sup>

Adversárias de um jogo cruel, as regras estavam postas: elas seriam escolhidas, não poderiam nem afirmar suas preferências e nem queriam “ficar para titia”, deveriam se preparar para poder seduzir, com as armas que lhes eram permitidas. Assim, me parece lógico pensar que a rivalidade “feminina” seria também em uma espécie de instinto de “sobrevivência”, baseada em uma construção alimentada no seio social.

Da imaginação sonhadora e “romanesca” da mulher à espera de um “príncipe”, remeto-me aos contos de fadas: condenadas à maldição do “espelho – espelho – meu – diga-me – se – neste – mundo – há – alguém – mais – bela – do – que – eu”, a síndrome de madrasta da Branca de Neve recai sobre elas. Somente *uma* seria a mais bela e apenas à escolhida caberia o sapatinho de cristal.



**INTIMIDADES** — Não é correto que uma jovem tome grande intimidade com o noivo da amiga, por maior que seja essa amizade. Uma atitude assim permite uma interpretação desfavorável.

Figura 26 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. GAB-PEG, p. 604.

Com a mesma naturalidade com que se diz que mulheres são muito afetuosas entre si, pede-se que se desconfie das mulheres que se dizem amigas. Beauvoir tenta justificar o comportamento afetuoso entre as mulheres associando-o a uma tendência feminina para a homossexualidade.<sup>41</sup> Há aqui, uma dificuldade em entender as relações femininas como singulares, sustentada em si, e não em comparação à relação dos homens entre eles:

Entretanto, é raro que a cumplicidade feminina chegue a uma verdadeira amizade; as mulheres sentem-se mais espontaneamente solidárias do que os homens, mas no seio dessa solidariedade não é uma para a outra que se superam; juntas, voltam-se para o mundo masculino, cujos valores cada qual busca açambarcar para si. Suas relações não se constroem sobre sua singularidade, mas são imediatamente vividas em sua generalidade e, com isso introduz-se, desde logo, um elemento de hostilidade.<sup>42</sup>

<sup>40</sup>BEAUVOIR, 1975, p. 305.

<sup>41</sup>“Em quase toda moça, dissemos, há tendências homossexuais: os amplexos muitas vezes inábeis do marido não as dissipam; daí essa doçura sensual que a mulher conhece junto de suas semelhantes e que não tem equivalência entre os homens normais. Entre duas amigas, o apego sensual pode sublimar-se em sentimentalismo exaltado, ou se traduzir por carícias difusas ou precisas”. In: BEAUVOIR, 1975, p. 311.

<sup>42</sup>BEAUVOIR, 1975, p. 312.

Talvez fosse muito pedir que a autora, em seu tempo, compreendesse que as relações entre mulheres são de outra ordem, diferentes das relações entre homens. Pois se as relações entre homens servirem de parâmetro para a normalidade, as mulheres nunca serão vistas frontalmente, mas sempre através de anteparos criados por eles, como uma medusa que, sob o risco de petrificar o outro, só pode se ver (e vencer) olhando indiretamente.



Figura 27 – Imagem do *Dicionário do Lar*, vol. GAR-PEG, p. 72.

### 1.3. A MULHER QUE TRABALHA

*“E, como se queixaria tão veementemente Miss Nightingale – As mulheres nunca dispõem de meia hora... que possam chamar de sua – ela era sempre interrompida.”<sup>43</sup>*

Virginia Woolf



*Essas camponesas alemãs cuidam do preparo dos alimentos humanos.*

Figura 28 - *Dicionário do Lar*, 1966, vol. CAR-FUN, p. 69.

*De pijamas numa manhã sem nuvens. A casa está o caos. Minha filha dorme na casa de minha irmã. Dia sim, dia não, Adriana vem à minha casa para cozinhar, lavar e limpar. Dependo do trabalho dela para que eu também possa trabalhar. Hoje ela não veio. Reconheço sua importância na minha vida e trato de fazê-la perceber o valor que concedo ao seu trabalho para além dos valores que lhe pago. Hoje preciso escolher entre arrumar a casa e escrever. Intercalo as tarefas. Sob o risco da dispersão, executo trabalhos que exigem menos concentração, como escanear imagens, verificar citações, compilar trechos marcados nos livros. A criança não tarda a chegar e a louça precisará estar tão limpa quanto a mente.*

Lembro-me de Virginia Woolf a escrever sobre as mulheres na ficção, a afirmar que “tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção.”<sup>44</sup> Também me aproximo de Emily Martin, quando ela diz que as questões levantadas em sua pesquisa sobre o corpo da mulher visto sob o ponto de vista da ciência e da terminologia científica “não ficavam de fora” de sua vida:

As coisas que estava descobrindo sobre gênero na sociedade americana e sobre a vida de outras mulheres se sobrepunham e informavam tanto os aspectos mais

<sup>43</sup> WOOLF, s/d, p.83. A citação se refere ao livro ensaio *Um Teto Todo Seu (A Room of One's Own)* inicialmente escrito como palestra para jovens universitárias inglesas, publicado em 1929.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p.8.

íntimos de minha vida – como conseguir quem cuidasse de meus filhos enquanto eu trabalhava, como viver de uma forma igualitária com meu marido – quanto os mais públicos – como conseguir alguma semelhança à equidade de gêneros em minha universidade.<sup>45</sup>

No *Dicionário do Lar*, encontramos em QUARTO DE EMPREGADAS, herança da casa-grande senzala, da escravidão no Brasil, a condição para afirmar a clara demarcação da diferença entre empregados e patrões.

Pelo verbete vemos que o preconceito se traveste em higienização. Entre a assepsia e a humilhação, é a patroa quem deve ensinar a empregada, confiar a ela sua casa e, no entanto, vigiar.

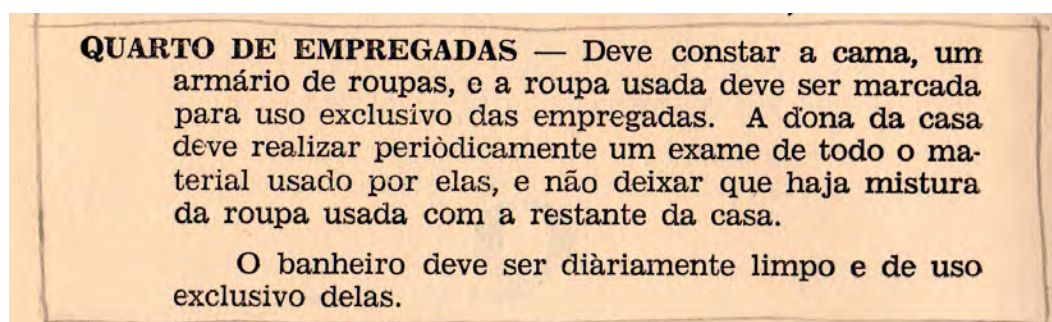


Figura 29 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. PEI-RUI, p. 978.

Perrot aponta grandes diferenças entre a dona de casa popular e a dona de casa burguesa.<sup>46</sup> A burguesa, por ter empregados, não realizaria o serviço mais pesado. A mulher do povo – a maioria sem letramento –, além dos serviços que oferece, também os realiza na própria casa. Seus arranjos produtivos para conseguir o dinheiro para casa são mais complexos. Menos vigiada, mais vista nos espaços públicos, sua vida envolve a um só tempo: famílias numerosas, com ou sem marido, trabalho informal e instabilidade econômica.

Estas diferenças remontam ao início da industrialização, quando definida a separação que distingue os usos e ocupações dos homens e das mulheres nas esferas pública e privada. Encontramos também aí a diferenciação entre a mulher de classe média e a mulher operária:

Essas separações surgiram durante a industrialização, à medida que “o tamanho das unidades produtivas crescia e a atividade produtiva se deslocou dos lares para as oficinas e fábricas” (...). Mas enquanto as mulheres da classe operária foram atrás dos salários no mercado de trabalho, as mulheres de classe média se refugiaram em suas casas.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> MARTIN, 2006, p.45.

<sup>46</sup> PERROT, 1988, p.189.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 52.

Os verbetes que apresentam alguma menção ao trabalho fora da própria casa são: ESCRITÓRIO (direcionado ao trato da aparência), ENFERMEIRA, a empregada doméstica e a agricultora, esta em uma imagem fotográfica.

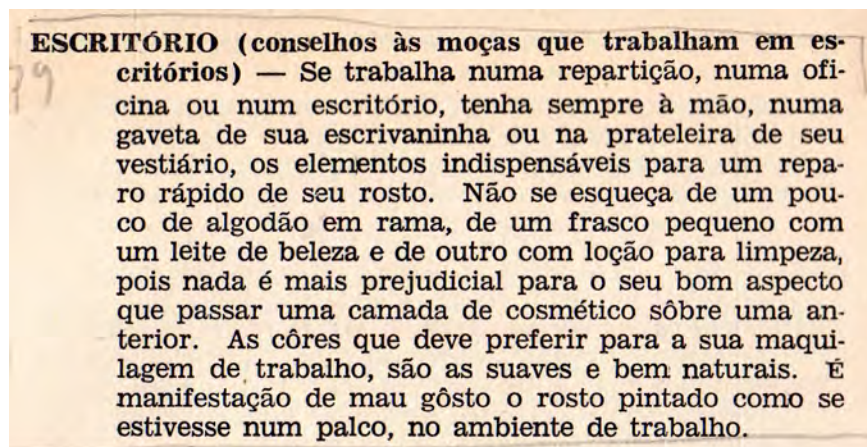


Figura 30 –Verbete do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. CAR-FUN, p. 509.

Encontramos no Brasil dos anos 1950, após a segunda grande guerra, a ascensão da classe média, dada a expansão dos centros urbanos e a industrialização crescente, ampliando as possibilidades de ensino e de trabalho para ambos os sexos. Contudo:

As distinções entre os papéis femininos e masculinos, entretanto, continuaram nítidas; a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais comum, era cercado de preconceito e visto como subsidiário ao trabalho do homem, o “chefe da casa”. Se o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina – impulsionadas com a participação de mulheres no esforço da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade.<sup>48</sup>

Apesar do aumento de mulheres no mercado de trabalho na década de 1950, o *Dicionário do Lar* não menciona essa possibilidade e sugere cautela à mulher que trabalha fora. Segundo Bassanezi:

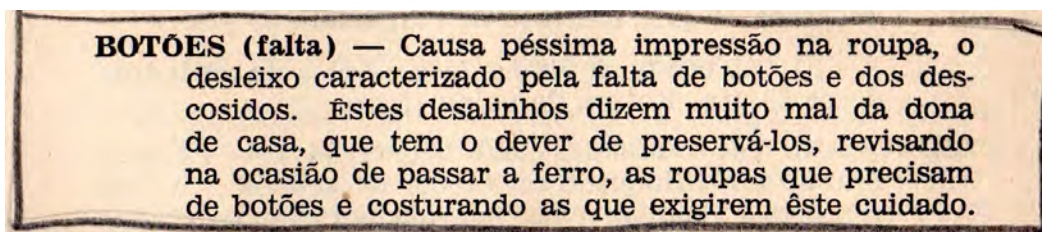
Eram nítidos os preconceitos que cercavam o trabalho feminino nessa época. Como as mulheres ainda eram vistas prioritariamente como donas de casa e mães, a ideia da incompatibilidade entre casamento e vida profissional tinha grande força no imaginário social. Um dos principais argumentos dos que viam com ressalvas o trabalho feminino era o de que, trabalhando, a mulher deixaria de lado seus afazeres domésticos e suas atenções e cuidados para com o marido: ameaças não só à organização doméstica como também à estabilidade do matrimônio.<sup>49</sup>

Encontramos menções a tarefas específicas, que seriam consideradas profissões caso fossem realizadas como prestação de serviços, tais como: a costureira, a bordadeira, a

<sup>48</sup> BASSANEZI, 2004, p.609.

<sup>49</sup> Ibidem, p.624.

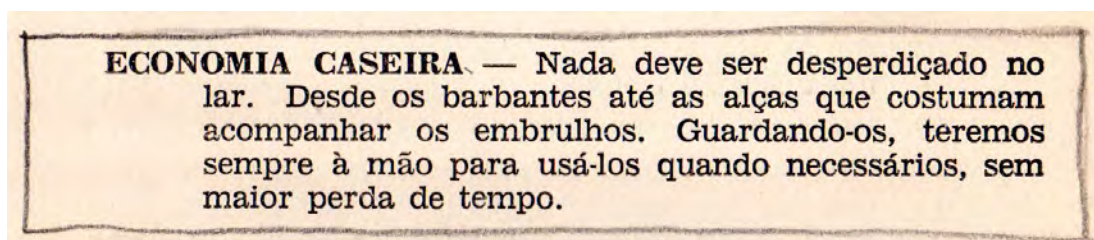
decoradora, a passadeira, a cozinheira, a confeitadeira, a recepcionista. Espantoso pensar que esperava-se que a mulher dominasse conhecimentos tão distintos e tão específicos. O manejo hábil todas essas funções constituía um valor de família que, dentro das linhagens familiares, se consagrava prestígio e adoração. O prazer de se comer determinada receita, o cheiro e cuidado dos tecidos da casa da avó são valorados em uma dimensão íntima, familiar. A mulher é quem atenta aos detalhes, é quem promove a felicidade suprema dos pequenos prazeres memoráveis, é quem se dedica a cuidar daquilo que é menor, mas, no entanto, não menos importante, como vemos hoje.



**BOTÕES (falta)** — Causa péssima impressão na roupa, o desleixo caracterizado pela falta de botões e dos descosidos. Estes desalinhos dizem muito mal da dona de casa, que tem o dever de preservá-los, revisando na ocasião de passar a ferro, as roupas que precisam de botões e costurando as que exigirem este cuidado.

Figura 31 –Verbete do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA-CAP, p. 273.

Compromisso, responsabilidade e muito trabalho. A dona de casa no *Dicionário do Lar* não é somente uma “dama de salão”. Além de saber como se comportar nessas ocasiões, suas tarefas domésticas exigem conhecimento, firmeza, sensatez, modéstia. Ela precisa contabilizar, controlar e equilibrar os gastos com a casa. Sob sua responsabilidade, a economia doméstica é de extrema importância para a manutenção da vida familiar.



**ECONOMIA CASEIRA.** — Nada deve ser desperdiçado no lar. Desde os barbantes até as alças que costumam acompanhar os embrulhos. Guardando-os, teremos sempre à mão para usá-los quando necessários, sem maior perda de tempo.

Figura 32 –Verbete do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. CAR-FUN, p. 493.

A esfera doméstica é um universo complexo que consome e envolve atenção, dedicação e delicadeza. O lar é “o quinhão que lhe cabe na terra, a expressão de seu valor social, de sua mais íntima verdade. Como ela não *faz* nada, ela se procura avidamente no que tem.”<sup>50</sup> O fazer, mencionado aqui, é uma alusão à diferença entre fazeres públicos que consolidam decisões, obras e projetos, em oposição aos fazeres temporários, invisibilizados, domésticos, que se desmancham e precisam ser diariamente refeitos, no “eterno presente”:

<sup>50</sup>BEAUVOIR, 1975, p.195.

Há poucas tarefas que se aparentem, mais do que as da dona de casa, ao suplício de Sísifo: dia após dia, é preciso lavar os pratos, espanar os móveis, consertar as roupas, que no dia seguinte já estarão novamente sujos, empoeirados, rasgada. A dona de casa desgasta-se sem sair do lugar; não faz nada, apenas perpetua o presente; não tem a impressão de conquistar um Bem positivo e sim de lutar indefinidamente contra o Mal. É uma luta que se renova todos os dias.<sup>51</sup>

Beauvoir sustenta a impossibilidade de realização plena da mulher que somente se dedica à vida doméstica, sobretudo por que esta vida é antes uma imposição do que uma escolha. Para a escritora, a satisfação e o prazer que a mulher encontra nas tarefas domésticas não seriam suficientes para sua realização existencial, pois “as metas imediatas das donas de casa não passam de meios, não são fins verdadeiros e neles só se refletem projetos anônimos.”<sup>52</sup>

Ainda não seria agora que as mulheres conquistariam o pleno direito de trabalhar fora de casa. O caminho para isso estava sendo preparado, primeiramente por elas, nas habilidades que desenvolviam e que começavam a se transformar em profissões autônomas (manicures, cozinheiras, faxineiras, costureiras etc.), e na vida pública, em movimentos organizados pela luta de direitos civis iniciados na Europa e nos Estados Unidos.

---

<sup>51</sup>BEAUVOIR, 1975, p. 200.

<sup>52</sup>Ibidem, p. 206.

## Capítulo 2: ARTE FEMINISTA

“O certo é que até aqui as possibilidades da mulher foram sufocadas e perdidas para a humanidade e que já é tempo, em seu interesse e no de todos, de deixá-la enfim correr todos os riscos, tentar a sorte.”<sup>53</sup>

Simone de Beauvoir

**CAVALO DESENFREADO** — Um animal desenfreado, arrastando qualquer veículo, ou mesmo só, é perigoso. É necessário dominá-lo. Para isso corre-se ao seu lado, acompanhando-o, tomam-se as rédeas, e puxam-se por elas, dando arrancos até conter o animal. Sendo dois, puxam-se as rédeas, de sorte que um vá de encontro ao outro. Quando fôr impossível conter por êsse meio, levar o animal de encontro a uma parede ou árvore para fazê-lo estacar.

Quando o cavalo correr sôbre um precipício, não duvidar em derrubá-lo, jogando um pau entre as patas, para fazê-lo tropeçar.

É errado colocar-se na frente do animal, de braços abertos, espantando-o com gritos. Pode-se assim piorar a situação.

Figura 33 –Verbete do *Dicionário do Lar*,1966, vol. CAR-FUN, p.368.

*Domingo seco. Sons urbanos abafados e difusos forram o ruído da panela de pressão sobre o fogo, a zunir energicamente, a girar, a bufar e apitar, enquanto eu me aproximo do momento em que a máxima de Simone de Beauvoir é incorporada e reivindicada pelas mulheres: “Ninguém nasce mulher; torna-se mulher.”*<sup>54</sup>

Na década de 1970, o feminismo está a galope. Busco suas origens e encontro-o em manifestações isoladas e dispersas no curso do tempo histórico.<sup>55</sup> Como nos descreve Michele Perrot:

O feminismo age em movimentos súbitos, em ondas. É intermitente, sincopado mas ressurgente, porque não se baseia em organizações estáveis capazes de capitalizá-lo. É um movimento e não um partido – apesar de algumas tentativas frustradas – que se apóia em personalidades, grupos efêmeros, associações frágeis. A ausência de locais próprios complica as coisas.<sup>56</sup>

Como exemplificado na análise do *Dicionário do Lar*, vimos que a sociedade falocêntrica<sup>57</sup> considerava necessário dominar a mulher, instruí-la. Estabelecer-lhe os lugares, os modos, os afazeres e os afetos. A medicina, a educação, a religião e a lei intervêm, na vida

<sup>53</sup>BEAUVOIR, 1975, p. 483.

<sup>54</sup>Ibidem, p. 9.

<sup>55</sup>PERROT, 2007, p. 154.

<sup>56</sup>Ibidem, p. 155.

<sup>57</sup>Nas preocupações de Jacques Derrida com a questão da mulher como o “outro”, ele cunha o termo “Falocentrismo - como o primado do falo como árbitro da identidade.” (HOLLANDA,1994, p. 9).

social da mulher, fundamentadas e legitimadas pela ciência e pela tradição. Acerca disso e sobre o imperativo científico, Vera Casa Nova acrescenta:

Corroborando, reafirmando e reproduzindo esse discurso secular, o discurso médico intervém com sua ciência anatômico-patológica sobre o corpo da mulher, cuja sexualidade se encontra relacionada a seu útero em obras médicas. Todo o drama feminino derivaria deste fato. Mais fraca, mais delicada, mais sensível, a mulher estaria sempre a exigir a proteção masculina do pai/marido. Caminham juntos o registro das representações da mulher na sociedade. Os dois discursos se entrelaçam (...).<sup>58</sup>

Nas últimas décadas do século XX, furiosas com a impossibilidade de existirem autonomamente, as mulheres se insurgem contra seu encarceramento identitário pautado na domesticidade e na maternidade:

De início, as mulheres parecem confinadas. A sedentariade é uma virtude feminina, um dever das mulheres ligadas à terra, à família, ao lar. Penélope, as vestais, figuram seus antigos modelos, as que esperam e velam. Para Kant, a mulher é a casa. O direito doméstico assegura o triunfo da razão; ele enraíza e disciplina a mulher, abolindo toda vontade de fuga. Pois a mulher é uma rebelde em potencial, uma chama dançante, que é preciso capturar, impedir de escapar.<sup>59</sup>

No estudo do feminismo norte-americano da década de 1970, encontro-as inseridas no corpo docente das universidades, nos meios de comunicação, no campo cultural e na política,<sup>60</sup> à baila de conturbados movimentos políticos “que acompanham ou são acompanhados por uma ruptura epistemológica”.<sup>61</sup> Segundo Stuart Hall, citado por Maria Bernadete Ramos Flores, entre os “cinco grandes marcos da teoria social e das ciências humanas ocorridas no pensamento (...) cujo impacto ocorre sobre o descentramento dos eixos identitários do século XIX e do sujeito cartesiano”,<sup>62</sup> encontramos o feminismo:

O impacto do feminismo, tanto como crítica teórica quanto como movimento social, questionando a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “público” e o “privado” (...) abriu a contestação política em arenas totalmente novas: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. e colocou questões políticas e sociais às formas como nossas subjetividades e identidades são produzidas – homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas, etc. – na relação do “olhar” do Outro, num processo de identificação na diferença ou na semelhança. Ou seja, em vez de falar da identidade, como uma coisa acabada, melhor seria falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento.<sup>63</sup>

O descontentamento feminino explode como movimento organizado e com reverberações pontuais em diversos países da América Latina. Em uma batalha astuta, a

---

<sup>58</sup>CASA NOVA, 1996, p.99.

<sup>59</sup>PERROT, 2007, p. 135.

<sup>60</sup>FARRELL, 2004, p. 33.

<sup>61</sup>Dos quais citamos: “As revoltas estudantis contraculturais e anti-belicistas, as lutas por direitos civis, os movimentos revolucionários do Terceiro Mundo, o Maio de 68” In: FLORES, 2007, p. 96.

<sup>62</sup>FLORES, 2007, p. 96.

<sup>63</sup>Ibidem.

revolução feminista não se serve de armas de fogo nem de tanques de guerra. A bandeira da militância se ergue, as mulheres apelam por serem escutadas, lutam pela igualdade dos sexos.<sup>64</sup> Michelle Perrot comenta que “a simples presença de mulheres na rua, agindo em causa própria, é subversiva e sentida como uma violência”:<sup>65</sup>

O feminismo nem sempre goza de boa reputação. Muitas mulheres se defendem, como se fosse uma ruga no rosto: “eu não sou feminista, mas...” dizem algumas, conscientes, apesar de tudo, do que elas devem a esse movimento. A esses movimentos, deveria eu dizer, de tanto que o feminismo é plural e variado. Por muito tempo era o primo pobre da historiografia, e mesmo da memória, porque deixa poucos vestígios, em razão da fragilidade de sua organização.<sup>66</sup>

Amy Farrell comenta que “em 1967, uma série de grupos de liberação feminina já havia surgido de forma independente em todo país [EUA], em resposta à raiva feminina contra seus papéis nas organizações esquerdistas ou contra suas vidas de donas de casa e mães.”<sup>67</sup>

No ano de 1970, a mídia norte-americana passa a relatar o “fenômeno da liberação feminina.”<sup>68</sup> Mulheres se manifestam publicamente, em meios de comunicação compostos por elas e em outros em que criticam, com suas próprias vozes e caligrafias, o lugar que lhes oprimia:

Quaisquer que fossem as diferenças que caracterizavam as mulheres que deram os primeiros passos no movimento feminista (e havia muitas), o que conectava muitas delas era a raiva que sentiam da grande mídia. (...) muitas ativistas voltaram sua atenção para a forma como a mídia tradicional, em particular as revistas femininas, havia perpetuado a imagem estereotipada da mulher como dona de casa, mãe e consumidora desprovida de cérebro, interessada apenas em agradar os homens da sua vida. Simultaneamente, também se reconheciam o poder da mídia em definir o movimento das mulheres para o público americano.<sup>69</sup>

Assisto a explosão feminista no trabalho de Dara Birnbaum, artista norte-americana nascida em 1946, pioneira no uso de mídias eletrônicas e na apropriação de imagens da cultura de massa para remixá-las. Em *Wonder Woman –Technology Transformation*, de 1978-79, a artista se serve de imagens do seriado televisivo *Mulher Maravilha* para transformá-la, simbolicamente, em “porta-voz” do feminismo.

---

<sup>64</sup>PERROT, 2007, p.154.

<sup>65</sup>Ibidem, p.157.

<sup>66</sup>Ibidem, p.154.

<sup>67</sup>FARRELL, 2004, p.36.

<sup>68</sup>Ibidem.

<sup>69</sup>Ibidem.



Figura 34 – Dara Birnbaum, *Wonder Woman – Technology Transformation*, 1978-1979. Frames do vídeo.

O jogo acontece na apropriação da mídia televisiva<sup>70</sup>, manipulada de forma a alterar a percepção sobre o estereótipo feminino, que explodido e repetido, desloca o sentido de entretenimento para se constituir como discurso ideológico:

A demanda da identificação – isto é, ser para um outro – implica, portanto, a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. Neste caso, o estereótipo – como fixidez da construção ideológica da alteridade – entra como a principal estratégia discursiva, como forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre no lugar, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido (...).<sup>71</sup>

No caso desse filme, é justamente a repetição que quebra a sequência associativa do filme e deixa vaziar a subversão: “O controle dos *mass media* assegura-se estabelecendo sequências de associação. Quando cortamos estas sequências, quebramos os laços de associação.”<sup>72</sup>

Em um plano do filme, em uma sala cercada de espelhos por todos os lados, a heroína abre a superfície lisa e refletora, atravessa um buraco no espelho e enquanto se protege dos tiros inimigos, com seus braceletes, o personagem masculino se esconde atrás dela. Antes da

<sup>70</sup>T. J. DEMOS (2010) faz uma análise da obra de Dara Birnbaum, pautado na apropriação midiática, no pós-modernismo e na ideologia.

<sup>71</sup>FLORES, 2007, p. 98

<sup>72</sup>BURROUGHS, 2010, p.42.

última transformação replicante, ela corre em direção ao futuro. O vídeo termina com uma explosão, da mesma forma como havia começado.

Essa obra se situa no que a crítica de arte denominou de Arte Feminista a coadunar mulheres (artistas, críticas, escritoras, militantes políticas, historiadoras) que, aliadas à esfera universitária, organizadas em movimentos ou em coletivos, questionaram, pela arte, as condições de assujeitamento da mulher pela sociedade.<sup>73</sup>

Em estratégias de empoderamento pelas imagens – seja na imagem representada, seja como autoras e protagonistas de seus próprios trabalhos –, as mulheres manipulam essas imagens para os fins que lhes interessam, afim de libertarem-se da opressão política, social e cultural em que viviam.

Em 1971, Linda Nochlin edifica, em um importante artigo dos estudos feministas, reflexões sobre “Porque não existiram grandes mulheres artistas?”<sup>74</sup>. Uma resposta tangível, apontada por Giselda Pollock,<sup>75</sup> diz que a ideia de que o gênio, com sua história de abdicação das coisas “menores” para dedicação ao ofício da arte, horas e dias a fio, voltado às suas preocupações e ocupações “elevadas”, jamais poderia ser uma mulher.<sup>76</sup>

A questão “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” nos levou à conclusão de que a arte não é uma atividade autônoma, de um indivíduo superdotado, “influenciado” por artistas anteriores e, mais vaga e superficialmente, por “forças sociais” mas, antes, a situação da produção artística, tanto os termos do desenvolvimento do artista, quanto a qualidade e natureza do trabalho em si, ocorrem num contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por específicas instituições sociais, sejam elas academias de arte, patrocinadores, mitologias do divino criador, o artista como *he-man* ou exilado social.<sup>77</sup>

Com o aparecimento de novos meios de expressão e comunicação, interessa a uma parcela da produção de arte feminista explorar novos recursos, meios e materiais, até então pouco explorados na arte, para dar um sentido político à sua produção: pois, se “o cânone artístico construiu-se enfatizando qualidades culturalmente masculinas”,<sup>78</sup> em meios tradicionalmente masculinos, havia na fala de algumas delas o argumento de que a exploração de novas mídias desvinculava-as de uma tradição da qual estavam historicamente excluídas.

---

<sup>73</sup>BROUDE; GARRARD, 1994.

<sup>74</sup>NOCHILIN, 1971, *WhyHaveThereBeen No GreatWomenArtists?In:* <http://www.scribd.com/doc/6161480/Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists>

<sup>75</sup>TVARDOVSKAS apud POLLOCK, 2008, p.3.

<sup>76</sup>Virginia Woolf versa, em *Um Teto Todo Seu*, sobre a origem da invisibilidade da mulher na história literária, limitada a uma dependência econômica e cultural que a impossibilitava de escrever.

<sup>77</sup>TVARDOVSKAS apud NOCHILIN, 2008, p. 3.

<sup>78</sup>TVARDOVSKAS, 2008, p.3.

Assim, no vídeo, na *performance*, no *happening*, na instalação, no uso do corpo como suporte, no uso de instrumentos e na linguagem, os papéis exclusivamente femininos são repensados. É comum, como veremos, encontrarmos nesses trabalhos de arte feminista a desnaturalização do estereótipo para deflagrá-lo como tal.

No filme de Lynn Hershman Leeson, *WomenArtRevolution*, 2010,<sup>79</sup> a artista e diretora nos apresenta um arquivo de imagens da década de 1970, composto de registros pessoais e entrevistas que desenham o panorama da produção artística norte-americana do período. Assistimos no filme as dificuldades de Judy Chicago, Judy Baca, Faith Ringgold, Ana Mendieta, entre outras artistas pioneiras, em se inserirem nos circuitos de exibição, encontrando o preconceito político e social. No filme, o trabalho e a independência da mulher enquanto artista é fortemente problematizado, pois sendo mulheres (potencialmente esposas e mães) pesava-lhes a dúvida de que não sustentariam uma carreira artística. Acerca do trabalho, de modo geral, Beauvoir afirma que:

Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. Desde que ela deixa de ser uma parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona; entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino.<sup>80</sup>

Em *Um Teto Todo Seu* Virginia Woolf diz que, para ser uma escritora mulher, seria necessário garantir na escrita uma integridade não ressentida da sua condição, que permitisse à criação fluir o sem lamento da amarra no sexo. Discorrido em uma dimensão ficcional-histórica, o texto propõe que a mulher só estará em pé de igualdade mental para escrever, quando for - lhe possível, ter um espaço só seu e prover seu próprio sustento:

Pois minha crença é de que, se vivermos aproximadamente mais um século – e estou falando na vida comum que é a vida real, e não nas vidinhas à parte que vivemos individualmente – e tivermos, cada uma, quinhentas libras por ano e o próprio quarto; se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; se fugirmos um pouco da sala de estar e virmos os seres humanos nem sempre em sua relação uns com os outros, mas em relação à realidade, e também o céu e as árvores, ou o que quer que seja, como são; se olharmos mais além do espectro de Milton, pois nenhum ser humano deve tapar o horizonte; se encararmos o fato, porque é um fato, de que não há nenhum braço onde nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres, então a oportunidade surgirá(...).<sup>81</sup>

Como saída profissional o filme *WomanArtRevolution* nos apresenta alguns exemplos de mulheres que se constituíram como grupo para fundar suas próprias galerias, como a *A.I.R.* e a *The Woman's Building* entre 1973-1979.

---

<sup>79</sup>O site da Stanford University disponibiliza entrevistas com as artistas que participaram do filme em <http://lib.stanford.edu/women-art-revolution>. Acesso em 10 de setembro de 2011.

<sup>80</sup>BEAUVOIR, 1975, p. 449.

<sup>81</sup>WOOLF, s/d, p.138.

Importante lembrar que nos Estados Unidos, as mulheres artistas da década de 50 e 60 “sofreram um isolamento profissional não somente entre elas, mas também de sua própria história, pois até então, as mulheres artistas do passado haviam estado fora da escrita da história.”<sup>82</sup>

A exemplificar o fechamento do circuito artístico às mulheres, Lynn Hershman Leeson comenta no filme que, uma das estratégias adotadas, para que sua obra pudesse ser validada publicamente pela crítica, foi escrever ela mesma os textos críticos sobre seu trabalho, utilizando pseudônimos masculinos.

O filme aponta que a situação do trabalho em arte se complica quando são mulheres que o produzem. Não sendo essa uma profissão que possibilita um retorno imediato, mas, antes, dependente de uma credibilidade e de investimento financeiro da qual as mulheres de classe média não gozavam, era muito mais difícil ser artista sendo mulher.

## 2.1. : WOMANHOUSE, uma casa feminista



Figura 35 - Capa do catálogo original da exposição, 1972, (s/autor).

*Quinta-feira. Fim de tarde. Parentes chegam; às vezes sabemos quando, às vezes não. Desta vez, Tio Richard chegou de surpresa. Onde alocá-lo? Compro um sofá-cama. Divido em 10 vezes e preencho a sala. Na leitura intermitente, entrecortada pela presença do meu tio visitante, pelos afazeres e pela criança, procuro argumentos cambiáveis entre a arte e o espaço doméstico.*

---

<sup>82</sup>BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D., p.16.

Em 1972, a ocupação de uma casa, realizada por artistas feministas e estudantes de arte, no oeste dos Estados Unidos, em uma exposição intitulada *Womanhouse*, levantou questões sobre a arte produzida por mulheres para mulheres.

A exposição *Womanhouse*<sup>83</sup> – considerada a primeira exibição pública de arte dita feminista, organizada por Miriam Shapiro e Judy Chicago e concebida pela historiadora Paula Harper, através do Programa de Arte Feminista, no *Institute of the Arts* (CalArts) – aconteceu entre 1971 e 1972, na Califórnia, EUA:

Os principais pontos de questionamento deste programa foram: a orientação tradicionalmente masculina oferecida para estudantes homens por seus professores homens; os mitos de genialidade e maestria masculinas considerados necessários para a produção artística; a falta de expectativa social para conquista e realização de mulheres artistas e as tradicionais hierarquias de categorias, materiais e métodos ensinados na escola de arte que desvalorizou muitas das habilidades e experiências pelas quais as mulheres foram formadas.<sup>84</sup>

*Womanhouse*, que obteve na época grande repercussão nos EUA, foi exibida entre 30 de janeiro a 28 de fevereiro de 1972 em uma mansão abandonada na área residencial de Hollywood, ocupada por 21 estudantes de arte e 3 artistas convidadas, além de Judy Chicago e Miriam Shapiro, e estava sob a coordenação delas. Grande parte da casa foi restaurada e ocupada, com instalações e performances em 13 de seus cômodos.

A pensar no contexto que tornou possível a existência de um *Programa de Arte Feminista* e a exposição *Womanhouse* no interior de uma instituição “dominada” por homens, a autora e artista Faith Wilding aponta como causa a abertura vanguardista pela qual temporariamente passou o CalArts, com inúmeros professores envolvidos em práticas artísticas não convencionais e com a inserção de professoras mulheres no corpo docente da instituição:<sup>85</sup>

Ao aderir ao programa de arte feminista, que representava um desafio direto à hierarquia masculina institucional, elas assumiram o risco de tornar explícito o que tinha sido sempre implícito – ou seja, que as mulheres estudantes de arte sempre receberam uma educação diferente do que seus colegas homens.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup>Foram expostos trabalhos de Judy Chicago, Miriam Shapiro, Beth Bachenheimer, Faith Wilding, Kathy Huberland, Sandra Orgel, Camille Grey, Robin Weltsch, Vicki Hodgetts, Susan Frazier, Judy Huddleston, Karen LeCocq, Janice Lester, Paula Longendyke, Ann Mills, Robin Mitchell, Jan Oxenburg, Christine Rush, Marsha Salisbury, Robbim Schiff, Mira Schor, Shawnee Wollenmann, Nancy Youdelman, Joanice Johnson, Sherry Brody, Carol Edison Mitchell, Wanda Westcoast. In: <http://womanhouse.refugia.net/> . Acesso em 10/01/2011.

<sup>84</sup>WILDING, 1994, p.39. “The main points of difference were the mentorship traditionally offered to male students by their male teachers; the myths of (male) genius and mastery deemed as necessary to making of art; the lack of social expectation of achievement and ambition for women; and the traditional hierarchies of materials and methods taught in art school which devalued many of the skills and experiences woman have been trained in.” Exceto quando indicado, todas as traduções foram realizadas por mim.

<sup>85</sup>Ibidem, p.39.

<sup>86</sup>WILDING, 1994, p.39. “By joining the Feminist Art Program, which posed a direct challenge to the male institutional hierarchy, they took the risk of making explicit that which had always been implicit – namely that women art students had always received a different education than their male counterparts.”

Miriam Shapiro, na época, lecionava na universidade e era esposa do reitor da instituição,<sup>87</sup> o que certamente influenciou na concretização do projeto. Com estrutura física, equipamentos disponíveis, verba e autonomia para determinar o conteúdo programático e sua execução, o programa continuou no ano de 1973 e em uma série de *workshops* oferecidos por Judy Chicago e Miriam Shapiro.

O método de trabalho, desenvolvido um ano antes por Chicago e Shapiro no *Fresno State College* (atual Universidade do Estado da Califórnia), se baseou em sensibilização e conscientização feminista, pautadas em leituras e exercícios de interpretação onde as mulheres atuavam aspectos de suas próprias vidas no contexto real de uma casa. Os trabalhos se originaram deste processo imersivo.

No dia de abertura da *Womanhouse*, as artistas apresentaram cinco performances e o acesso à casa foi permitido somente à mulheres. Arguida sobre o fato de excluir o público masculino, Chicago afirmou que as mulheres estavam encenando sua própria vida diante de outras mulheres, e assim, o público masculino foi excluído para que não houvesse constrangimentos diante da vontade de libertação que elas sentiam.

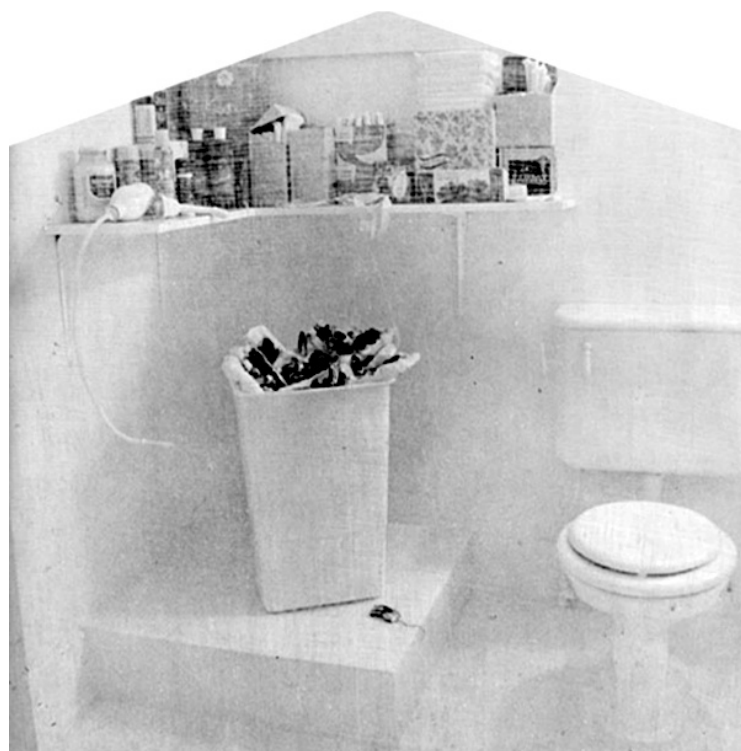


Figura 36 - Judy Chicago, *Menstruation Bathroom*, 1972, instalação. Detalhe da obra.

---

<sup>87</sup>Informação obtida pelo filme de Lynn Herschman Leeson, *Women Art Revollution*, 2010.

Essa atitude aguerrida da afirmação pela negação (excluir o público masculino) pode ser lida também como um emblema do pensamento militante dessa primeira geração de artistas feministas organizadas: a guerra de sexos estava declarada.

Judy Chicago ocupou o banheiro com a instalação *Menstruation Bathroom*, onde objetos de perfumaria e higiene feminina, espalhados em um ambiente branco (louças, mobiliários, tecidos) e desodorizado, contrastavam com um lixo transbordante de almofadas sujas de sangue.

No trabalho de Kathy Huberland, *Nupcial Staircase*, a artista apresenta uma manequim vestida de noiva no alto da escada. Uma longa cauda branca é conduzida para a cozinha e torna-se progressivamente cinzenta e manchada, ao longo de seu comprimento. Aqui fica explícita a relação entre a pureza do branco, simbolizada pelo vestido, e o lugar para onde o casamento obrigatoriamente conduz a mulher, a cozinha. Os sonhos imaculados da noiva se transformam na sujeira com a qual ela precisa lidar diariamente.

Sandra Orgel instalou no armário roupeiro (*Linen Closet*) um enxoval de linho, dobrado, sobre as prateleiras que atravessavam o corpo de um manequim feminino. A cabeça atravessada pelas tábuas e a projeção de uma das pernas para fora do armário condensam as ideias de contenção e escape da condição de mulher e o desejo de fuga deste lugar.



Figura 37 - Sandra Orgel, *Linen Closet*, 1972, instalação.

Em *Waiting*, performance de 15 minutos de Faith Wilding, a artista executa um monólogo de estrutura circular que transmite um diálogo entre um homem e uma mulher, que diz da vida como uma infinita espera e repetição.



Figura 38 - Faith Wilding, *Waiting*, 1972, performance.

Em todos os trabalhos comentados, além de em outros presentes na *Womanhouse*, os espaços da casa são determinantes para dar sentido às obras, na medida em que, como obras criadas para lugares específicos da casa, se impregnam e resignificam o espaço doméstico.

Destacamos também o uso do corpo feminino (seja diretamente pela artista, no uso de manequins ou de objetos relativos ao corpo) como instrumento pelo qual a experiência feminina pode transpor, de forma direta, a passagem do lugar da mulher na vida comum para a mulher na arte. Nessa passagem, o corpo está impregnado de limitação e vontade de rompimento. Nestes trabalhos, o estereótipo questiona o arquétipo, e o teor de denúncia das mensagens diretas comunicam também uma urgência histórica.

Posteriormente, inúmeros revisionismos foram feitos dentro do movimento de mulheres. A afirmação do direito à igualdade foi substituída pelo direito da diferença entre

sexos, e, atualmente, os estudos de “minorias” extravasam a orientação por sexo para pensar a questão do gênero.<sup>88</sup>

Dois anos depois da exposição, a cineasta Johanna Demetrakas finalizou um documentário sobre a *Womanhouse*. O filme, de 1974, inclui as peças de *performance*, bem como reflexões das participantes.<sup>89</sup>

Segundo Faith Wilding (1994), que participou do programa durante a elaboração e exibição do *Womanhouse*, as tensões geradas pela diferença entre as estudantes, entre Chicago e Shapiro, e entre as estudantes e as tutoras do projeto, geraram muitos conflitos acerca das ideias de “liderança e poder *versus* dogmas e princípios feministas, da arte *versus* política, do coletivo *versus* individualidade, do separatismo *versus* a integração com o corpo universitário.”<sup>90</sup>

Judy Chicago e Miriam Shapiro discordavam sobre o projeto *Womanhouse* estar vinculado ao programa *CalArts*, uma instituição “dominada por homens”. Mas o cerne dos conflitos se originou da resistência feita por muitas estudantes à condução ideológica feminista das professoras que, ao fim, tornou claro que a utilização de mecanismos de poder e dominação não eram exclusividade masculina.<sup>91</sup>

Apesar de hoje nos parecer óbvio, o *Programa de Arte Feminista* e o processo de construção da *Womanhouse* acabaram por apontar que muitos ajustes ainda seriam necessários para construir um programa de arte feminista que escapasse às próprias críticas dirigidas ao poder masculino, e que não apenas invertesse os papéis sociais de “dominador – dominado.”<sup>92</sup>

É importante lembrar que a inserção de mulheres no meio acadêmico marca profundamente o aparecimento dos estudos de gênero e contribui para uma revisão histórica da presença feminina na arte, tanto quanto reivindica visibilidade para trabalhos de arte

---

<sup>88</sup>BUTLER, 2003, p.10.

<sup>89</sup>Os cômodos da mansão recebeu trabalhos de Judy Chicago (*Menstruation Bathroom*) e Miriam Shapiro (*Doll's House*), e das estudantes Beth Bachenheimer (*Shoe Closet*), Faith Wilding (*Womb Room* e *Waiting*), Kathy Huberland (*Nupcial Staircase*), Sandra Orgel (*Linen Closet*), Camille Grey (*Lipstick Bathroom*), Robin Weltsch (*The Kitchen*) e Vicki Hodgetts (*Nurturing Kitchen*), Susan Frazier, Judy Huddleston, Karen LeCocq, Janice Lester, Paula Longendyke, Ann Mills, Robin Mitchell, Jan Oxenburg, Christine Rush, Marsha Salisbury, Robbim Schiff, Mira Schor, Shawnee Wollenmann, Nancy Youdelman, Joanice Johnson, e também das artistas convidadas Sherry Brody (*Lingerie Pillows*), Carol Edison Mitchell e Wanda Westcoast. A lista de nomes das artistas envolvidas na exposição foi retirada do site: <http://womanhouse.refugia.net/>. Acesso 10/01/2011.

<sup>90</sup> WILDING, 1994, p. 40. “In the end, all conflicts were valuable in teaching us about the complex mechanisms of power, that women are not exempt from the need to fight for power, and that we must learn how to do so constructively.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Ibidem.

produzidos por mulheres em coleções públicas e museus. Um exemplo que repercutiu na década de 1980 foi o trabalho feito pelas *Guerrilla Girls*<sup>93</sup>: peças gráficas, livros e aparições públicas, com máscaras de gorila, que questionam a distinção entre ser artista mulher e ser artista homem.<sup>94</sup>



Figura 39 – Guerrilla Girls, (s/título), cartaz, 1989.

Os direitos ao saber e ao trabalho fora da casa, dos quais as mulheres foram privadas durante muito tempo – a pensar que na Europa, por exemplo, o ingresso de jovens mulheres na universidade ocorreu em massa somente entre as duas grandes guerras –, de fato, podem provocar a tomada de consciência e, mais do que isso, legitimidade suficiente para que a mulher possa intervir no meio acadêmico e fora dele.<sup>95</sup>

No campo teórico atual dos estudos da mulher, Heloisa Buarque de Hollanda aponta duas correntes feministas que atuam fortemente na cena internacional: a corrente anglo-saxã, sobretudo norte-americana, fortalecida dentro das universidades; e a corrente francesa, atuante sobretudo fora da universidade e voltada para os estudos da psicanálise. Em ambas, “as relações do sexo (biológico) e do gênero (social, cultural) são cerne da reflexão feminista contemporânea, que hesita a respeito desse recorte: o sexo é a determinação primeira? Ele não pertenceria ao gênero num corpo cuja historicidade seria prioritária?”.<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Guerrilla Girls é um grupo anônimo de artistas de Nova York formado em 1985 que se tornou conhecido por usar máscaras de gorila em suas aparições públicas. As mulheres do grupo usam nomes de artistas mortas do sexo feminino, como Frida Kahlo, Eva Hesse, Paula Gertrude Stein, Georgia O’Keeffe. As ações do grupo concentram-se na criação e difusão de peças gráficas onde abordam a exclusão de mulheres e de não-brancos do mundo da arte.

<sup>94</sup> [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hOOq4jJwDB8J:en.wikipedia.org/wiki/Guerrilla\\_Girls+guerrilla+girls+wikipedia&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a&source=www.google.com.br](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hOOq4jJwDB8J:en.wikipedia.org/wiki/Guerrilla_Girls+guerrilla+girls+wikipedia&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a&source=www.google.com.br) - Acesso em 25/01/2011.

<sup>95</sup> PERROT, 2007, p. 94.

<sup>96</sup> Ibidem, p. 63.

Passado o momento inicial de crítica do desagravo e de denúncia da lógica patriarcal nas relações de gênero, as teorias críticas feministas começam a mover-se em direção a uma perspectiva mais sutil e talvez mais radical, batizada por Jean Franco como a **luta pelo poder interpretativo**, ou seja, uma luta, bastante precisa, no interior de campos epistemológicos, no interior da própria lógica das formações discursivas. Se as novas teorias antitotalizadoras falam de uma crise da representação, o feminismo fala exatamente da necessidade de uma luta pela significação. Por outro lado, num momento em que se apregoa o fim da história, do social e do político, a crítica feminista passa a insistir na articulação de suas questões com as determinações históricas e políticas. Ainda que não excludentes, as teorias feministas e o pensamento pós-moderno parecem apontar, com clareza, para diferentes campos de contestação.<sup>97</sup>

Fatores como esses complexificam o posicionamento do feminismo hoje, haja vista que revisar a história da mulher não seria somente levantar nomes e movimentos esquecidos, mas rever também como a história é contada, e dela solicitar um posicionamento diante do apagamento político da mulher.

### 2.3. : ARTE FEMINISTA NO BRASIL

“Não sei se posso dizer que o trabalho possua em toda sua extensão características em comum, de modo nivelador, ou mesmo de semelhante. Diria que cada projeto tem suas características.”  
Leticia Parente



Figura 40 - Brasil Nativo / Brasil Alienígena, Anna Bella Geiger, 1977.

<sup>97</sup>HOLLANDA, 1991, s/p.

*11h30 da manhã. A criança, nascida de pais namorados que vivem em casas separadas, almoça hoje por lá. Preciso fazer meu almoço. Folheio o Dicionário do Lar em busca de uma receita prática e encontro muitas para carne de caça. Receitas que dizem de um outro tempo, sugerem uma proximidade com a área rural, exigem cozimentos específicos, tempo, manejo. Resolvo minha refeição com um rápido prato de spaguetti.*

No trabalho de Anna Bella Geiger, *Brasil Nativo / Brasil Alienígena*, vemos, nas duas imagens, a pose de caçar. Índio e mulher tencionam o arco e apontam a flecha para o alto. Pelo gesto reiterado, lê-se a equiparação da mulher ao indígena como excluídos sociais. Contudo, se a imagem do índio corresponde à imagem “esperada” de um indígena, a imagem da mulher desvia-se do “modelo” esperado e recupera o arquétipo da mulher caçadora, aquela “que vai à caça”.

Dez anos antes, em 1967, Terezinha Soares expunha em Belo Horizonte, na Galeria Guignard, objetos feitos em caixas e relevos em madeira pintada, cujo teor erótico “ironiza a sociedade, a elite fechada e reprimida de Minas, conspira pela liberdade de expressão, celebra a sexualidade.”<sup>98</sup>



Figura 41 - Terezinha Soares, Caixa de Fazer Amor, 1967.

---

<sup>98</sup>SAMPAIO, 2008, p.91.

Se consideramos a ousadia do trabalho de Teresinha Soares em abordar a sexualidade e o erotismo, como um traço da vontade emancipatória da mulher, ao analisarmos as obras da Neovanguarda<sup>99</sup>, movimento de arte engajada do qual Terezinha participou, observamos pelos escritos do principal crítico do movimento, Frederico Moraes, que a pauta da “nova arte” conduzia-se antes para abertura de um novo **modo** de produção (subversão dos meios, arte efêmera, apropriação da vida comum, ocupação do espaço público) do que para questões **temáticas** específicas:

Da arte à anti-arte, do moderno ao pós-moderno, da arte de vanguarda à contra-arte a abertura é sempre maior. O horizonte da arte, hoje, é aberto, impreciso. Situações, eventos, rituais ou celebrações – a arte não se distingue mais nitidamente, da vida e do cotidiano. (...) A vida que bate no seu corpo – eis a arte. O seu ambiente – eis a arte. Os ritmos psicofísicos – eis a arte. A vida intra-uterina – eis a arte. A supra-sensorialidade – eis a arte. Imaginar – eis a arte. O pneuma – eis a arte. A apropriação de objetos e de áreas – eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas – eis a arte.<sup>100</sup>

Se faz notar que uma vertente exclusivamente feminista não faz parte do programa para a arte do Brasil mobilizado por artistas e curadores deste momento. Se havia uma causa maior pela qual lutar, a ditadura representava o inimigo comum aos artistas de vanguarda do período. Ao refletir sobre o **modo** de produzir como atitude central dos questionamentos da época, Frederico Moraes comenta sobre o **objeto** como “uma nova situação existencial do homem, a um novo humanismo.”<sup>101</sup> Ainda, citando Hélio Oiticica:

O objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como ‘obras’. É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um propositor de atividades criadoras. O Objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é a criação do que queiramos que seja. Um som, um grito podem ser um Objeto.<sup>102</sup>

Traços de feminismo na arte aparecem pontualmente. Os trabalhos existentes são discretos e isolados, o que para Paulo Herkenhoff, crítico de arte que estava próximo da primeira geração de videoartistas do Brasil, pode ser justificado pela censura que o país atravessava com a ditadura militar:

São discursos muito sutis porque ainda era um país que torturava, no qual o artista, além de fazer a obra, tinha de construir o espaço de inscrição social de sua obra, e esta tinha de trazer embutida a estratégia de sobrevivência, de sobrevivência física, para não ser preso, nem censurado.<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup>A Neovanguarda, termo que cunhou parte da produção artística dos anos 60 e 70 no Brasil, se evidenciou nas emblemáticas exposições: *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*, 1970, sob a curadoria de Frederico Moraes em Belo Horizonte, no Palácio das Artes e no Parque Municipal. In: Neovanguardas, p. 31, 2008.

<sup>100</sup>MORAIS, 2008, p.33.

<sup>101</sup>Ibidem, p.30.

<sup>102</sup>MORAIS apud OITICICA, 2008, p.30.

<sup>103</sup>HERKENHOFF; HOLLANDA, 2006, p.83.

De fato, nos anos 1960 o regime ditatorial constituía, por si, uma barreira para a liberdade de expressão, e exercia uma forte pressão propagandística na exaltação da pátria, da ordem e dos valores da família.<sup>104</sup> O movimento feminista no Brasil surge no âmbito das insatisfações contra o regime; mas, apesar de ter se vinculado, em sua maioria, aos movimentos antiditatoriais, aos grupos de esquerda e à igreja católica, ele não obteve muito espaço para definir um programa próprio aos interesses das mulheres.<sup>105</sup>

Inúmeros pesquisadores e pesquisadoras também levantam como problemática a identificação da mulher brasileira com o feminismo. Heloisa Buarque de Hollanda comenta que:

Há como que um desconforto, um tipo muito específico de imprecisão quando se formam grupos e núcleos de estudos sobre a mulher. Pode-se perceber, por exemplo, uma enorme dificuldade na auto-identificação como feministas, inclusive, por parte das profissionais liberais, intelectuais, artistas ou políticas com livre acesso a espaços públicos e centros de decisão. Esta imprecisão, se não me engano, diz respeito, de forma bastante direta, aos mitos que regem a lógica das relações de gênero entre nós e, de forma mais geral, à especificidade das relações de poder no Brasil.<sup>106</sup>

Quanto à classe média, informada e estabilizada, servida de serviços baratos oferecidos por mão-de-obra barata, não lhes pesava o trabalho doméstico,<sup>107</sup> pois, diferente das mulheres dos EUA, no Brasil, esses serviços eram amortecidos pela presença da empregada doméstica.<sup>108</sup>

Sob o ponto de vista religioso, a pesada cruz da educação judaico-cristã no Brasil corrobora a fundação de uma cultura familiar, baseada no casamento tradicional.<sup>109</sup> As alianças políticas com a igreja católica punham em cena um constrangimento que coagiu a discussão de questões cruciais à mulher:

A própria organização do movimento feminista brasileiro traz alguma curiosidade. (...) o feminismo brasileiro vinculou-se, em sua maioria, aos partidos e associações de esquerda, e aliou-se, de forma delicada, a setores progressistas da Igreja Católica, um dos focos mais importantes de oposição ao regime. (...) Pelos constrangimentos do momento político em que surge e estabelece-se, (...) [e] a partir dos compromissos e alianças estabelecidas com a Igreja Católica em oposição ao regime, foi necessário que o feminismo brasileiro, num momento particularmente importante de autodefinição, abrisse mão de questões feministas centrais como a liberdade sexual, o direito ao aborto ou o debate sobre o divórcio.<sup>110</sup>

---

<sup>104</sup>SARTI, 1988, p.39.

<sup>105</sup>Ibidem, p. 41.

<sup>106</sup>HOLLANDA, 1991, s/p.

<sup>107</sup>MELLO; NOVAIS, 1998, p. 632.

<sup>108</sup>SARTI, 1988, p.40

<sup>109</sup>Ibidem, p. 610.

<sup>110</sup>HOLLANDA, 1991, s/p.



Figura 42 - Anna Maria Maiolino, A Espera, 1967/2000 (2ª versão), objeto.

Apesar disso, Heloisa Buarque de Hollanda comenta que, mesmo incluída em programas mais gerais, a participação política feminina foi crucial em momentos chave da redemocratização brasileira:

Gestada durante a ditadura, a organização dos movimentos de mulheres mostra seus efeitos no processo de redemocratização do país, particularmente durante a campanha “Diretas Já”, pela restauração do voto democrático, em 1985. Praticamente todos os partidos políticos apresentaram propostas encaminhadas por grupos feministas, formou-se o Conselho Nacional pelos Direitos da Mulher e foram criadas, ainda em 1985, as Delegacias da Mulher, hoje em número de 50, espalhadas por todo o país.<sup>111</sup>

Paulo Herkenhoff comenta no catálogo da exposição *Manobras Radicais* (que reuniu obras de artistas mulheres em 2006) que :

O Brasil é refratário à discussão das diferenças no campo da arte: mulher, homem, negros, índios, brancos, japoneses, judeus, muçulmanos, homossexuais, colonialismo interno, pluralidade cultural, estrutura de classes. É *cool* rejeitar de antemão. Nesse sentido, o sistema de arte brasileiro não é “politicamente incorreto”, mas antidemocrático.<sup>112</sup>

<sup>111</sup>HOLLANDA, 1991, s/p.

<sup>112</sup>HERKENHOFF; HOLLANDA, 2006, p. 17.

Ana Mae Barbosa aponta que a historiografia sobre artistas mulheres no Brasil ainda não as retirou do limbo da história. Ela afirma que nem a crítica, nem os circuitos expositivos brasileiros, e tampouco as artistas, se interessam pela questão feminista:

Grande parte das artistas mulheres que conseguem visibilidade considerável, no Brasil, se recusam a serem vistas como artistas mulheres e, portanto, se recusam a reconhecer as diferenças de gênero. Em 1989, por exemplo, Josely Carvalho, artista brasileira residente em Nova York, e Sabra Moore organizaram uma exposição chamada *Conexus: Artistas Mulheres, Brasileiras e Norte-Americanas, em Diálogo*. Foi bastante difícil obter a participação de artistas brasileiras de visibilidade semelhante à das artistas americanas que participaram da mostra. Os argumentos incluíam “Não quero vínculos com exposições só de mulheres, sou tão importante quanto um homem, não quero ser vista separadamente” e “Para expor, não preciso apelar para gênero; esse é o caminho das artistas sem qualidade.” Ficou claro que, segundo pensavam, perderiam *status* caso fossem vistas como artistas mulheres.<sup>113</sup>

Apesar da generalização e do julgamento pouco generoso de Ana Mae Barbosa sobre o não interesse de mulheres artistas em identificar seu trabalho com as questões de gênero, sua opinião levanta que o problema da identificação da mulher brasileira com o feminismo de fato existe e precisa ser melhor estudado. Edina De Marco e Simone Pereira Schmidt apontam mais claramente que o medo da estigmatização e a implicação sexual no poder de decisão do sistema de arte são fatores que se relacionam a essa recusa:

No Brasil embora exista uma consistente produção acadêmica nos estudos feministas/de mulheres/de gênero em algumas áreas, por outro lado, nas artes, talvez exceto na literatura, as reflexões são incipientes. Entretanto, muitos trabalhos de arte parecem informados por essas práticas/teorias. Pode-se localizar alguns traços nas estratégias que adotam, nos temas que trabalham, nos meios que usam. Contudo, para a maioria das artistas, há uma negação *a priori* de qualquer identificação com o movimento de mulheres, principalmente com o feminismo, ancoradas normalmente em uma estigmatização de que todas as práticas/teorias feministas são essencialistas ou sexistas. A participação de algumas mulheres nos movimentos de arte muitas vezes leva a conclusões precipitadas, como se o sistema de arte brasileiro não fosse marcado pelo sexismo e permeado por relações assimétricas de poder entre homens e mulheres.<sup>114</sup>

A questão da não identificação da mulher artista ao seu sexo como chave de entendimento de seu trabalho está somente localizada na arte brasileira. A recusa de Niki de Saint Phalle em participar de exposições e publicações exclusivamente sobre mulheres artistas exemplifica a questão, segundo um trecho retirado do livro *Women Artists*:

Niki de Saint Phalle sempre acreditou que os artistas fazem parte de um movimento cujos membros não são avaliados e distinguidos de acordo com sua raça, religião ou sexo. Tem-se por isso recusado a participar em numerosas exposições e publicações dedicadas exclusivamente às mulheres artistas, o que também fez neste caso, não disponibilizando qualquer fotografia para este livro.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> BARBOSA, 2010, p. 1982.

<sup>114</sup> DE MARCO; SCHMIDT, 2003, s/p.

<sup>115</sup> GROSENICK, 2005, p. 293.

Entre as artistas brasileiras que nesta época produziram algum trabalho consonante à questão feminista aponto: Teresinha Soares, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Sônia Andrade, Lígia Pape, com destaque para Letícia Parente.



Figura 43 - Lygia Pape, Objeto de sedução, 1976, objeto.

A formação artística das artistas brasileiras citadas ocorreu através dos cursos livres, muitos oferecidos pelo MAM-RJ e pela Escola Nacional de Belas Artes - RJ, em *ateliers* de artistas, grupos de estudo, com certo vínculo informal ou temporário com a universidade.

De todo modo, até a década de 1970 quando ocorre um aumento significativo na incorporação da mulher escolarizada no mercado de trabalho<sup>116</sup>, a formação artística para as mulheres, em geral, se traduzia em desenho e pintura decorativas, atividades voltadas para a decoração de ambientes, artesanato e prendas domésticas.<sup>117</sup>

Luana Saturnino Tvardovskas nos diz sobre a arte de mulheres que “trata-se de um combate traçado no corpo e na subjetividade, cuja primeira luta se situa na problemática do ato criador, que na tradição cultural dominante, até recentemente, era impróprio às mulheres.”<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup>DURAND, 1989, p.169.

<sup>117</sup>Ibidem, p.172.

<sup>118</sup>TVARDOVSKAS, 2008, p.6.

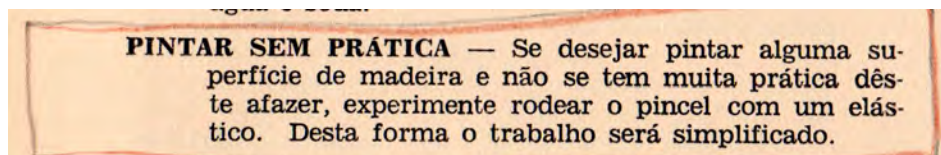


Figura 44 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. PEI-RUI, p.852.

Pelo *Dicionário do Lar* compreendemos que certo “fazer artístico” era encorajado à mulher desde que fosse uma atividade amadora, um passatempo, uma atividade para “a espera”, como bordar e tricotar.

No verbete DECORAÇÃO, nas 19 páginas sobre composição e equilíbrio de cores, predomina-se o gosto de padrão clássico de beleza e encontramos também menções a obras de arte em sugestões de manutenção, conservação e modos de organizar coleções.

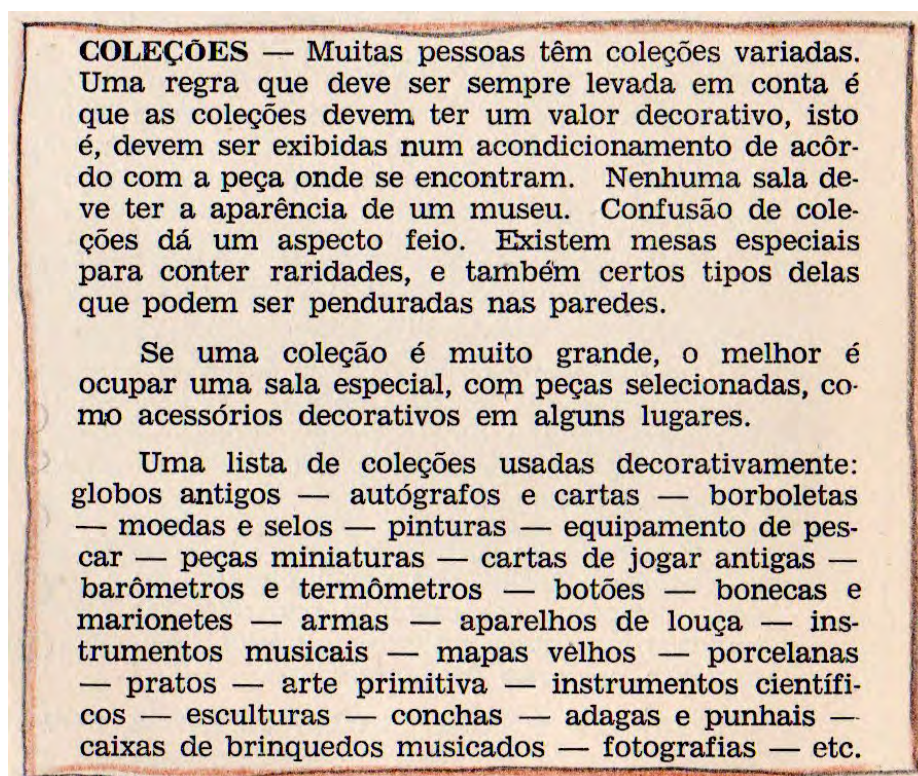


Figura 44 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, Vol. CAR- FUN p. 427.

No conjunto da obra de Letícia Parente, artista brasileira nascida em 1930, de formação em química, encontramos inúmeras obras produzidas na década de 1970 cuja questão da mulher aparece como assunto central,<sup>119</sup> sem que a artista explicita qualquer menção a um programa de arte feminista.

<sup>119</sup>Grande parte da obra de Letícia Parente está disponível para pesquisa e download no site <http://www.leticiaparente.net/index.htm>.

Contudo, em um texto datilografado da artista da década de 1980<sup>120</sup>, ao fazer um retrospecto de sua produção e organizá-la em três projetos centrais, lemos nos eixos elencados que o assujeitamento da mulher na sociedade foi-lhe importante como matéria de trabalho artístico, crítico e político, em uma fase de seu trabalho.



Figura 46 – Letícia Parente, Série Mulheres, 1975, intervenção de alfinetes em recorte de revista.

O primeiro projeto está ligado a “situações de dubiedade mulher-social-objeto”; o segundo a “situações de redução e violentação do ser humano por categorias sociais”; o terceiro ligado ao “elo dentro-fora”, a casa e o exterior. Seu interesse nas relações entre mulher, casa e espaço exterior também me remeteram ao “personal is political” das feministas norte-americanas. Em um de seus textos ela escreve:

Em *Mulheres* eu já estava numa linha de testemunho um pouco diferente, que era um trabalho em cima da mulher. O corpo da mulher todo escrito com as suas fissuras, o olhar, os braços. Todo o corpo em cima de um quadrante terrestre posicionando, e o contorno do corpo todo feito da própria função do corpo – não no sentido só da função física, mas de uma função social-humana.<sup>121</sup>

<sup>120</sup>PARENTE, década de 1980, s/p.

<sup>121</sup>PARENTE, 1985, s/p.

Nos trabalhos em papel da artista, da *Série Mulheres*, figuras femininas são retiradas de impressos e meios de comunicação e são remontadas, ora a desvelar o objeto de sedução na demonstração de tipificações femininas ora a receber incisões e deformações corporais.

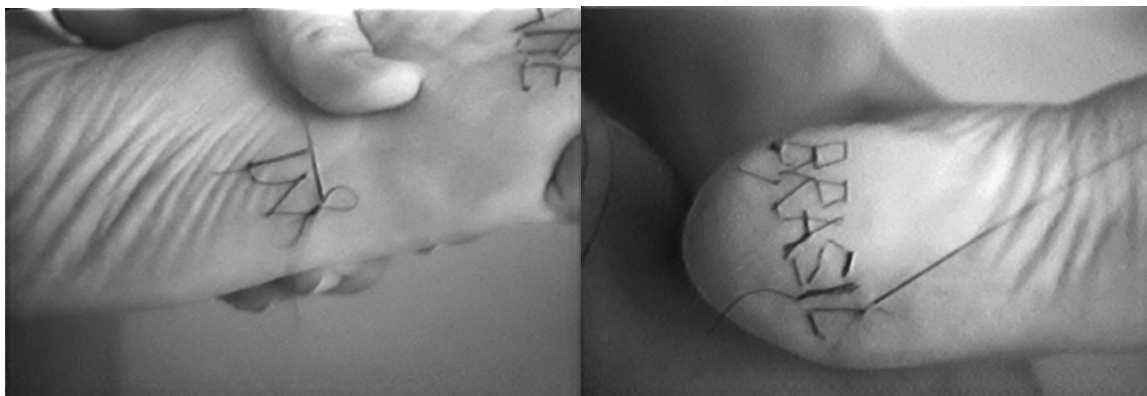


Figura 47 – Letícia Parente, *Marca Registrada*, 1975, 9 min. vídeo porta-pack ½ polegadas.

No vídeo *Marca Registrada*, 1975, no gesto de bordar letras, prática associada aos trabalhos femininos, a artista costura na sola dos pés a expressão *Made in Brasil*. Através da obra, comentada pela artista e por críticos de arte como uma alusão à tortura do período da ditadura<sup>122</sup>, leio a arremedo da mulher ao objeto fabricado, e tal qual, marcado na superfície inferior, a sua origem de fabricação:

A fase do corpo que testemunha situações culturais, políticas e sociais culminou em um trabalho de vídeo que de todos foi o que conseguiu a sigla mais forte – chama-se *Marca Registrada*. Nesse trabalho eu costuro na sola do pé com uma agulha e uma linha preta as palavras *Made in Brasil* na pele. É uma agonia! Dá muita aflição, porque a agulha entra, fere o meu pé – só podia ser o meu próprio. Há um costume popular na Bahia em que se borda muito com uma linha na palma da mão e na sola do pé. Esse é o trabalho de vídeo de 75, que sintetiza essa fase toda.<sup>123</sup>

A inversão entre os papéis de mulher e objeto está presente em outros vídeos da artista. Em *In*, (1975, 3 min.) a artista se faz de objeto e se pendura em um cabide no armário e em *Tarefa I* (1982, 3 min.) ela se deita em uma tábua de passar roupa e seu corpo vestido é passado a ferro por uma outra mulher.

<sup>122</sup>HERKENHOFF; HOLLANDA, 2006, p.83.

<sup>123</sup>PARENTE, Letícia. (Depoimento) In: PECCININI, D. *Arte – Novos meios multimeios - Brasil '70|80*. São Paulo: FAAP, 1985.



Figura 48 – Leticia Parente, In, 1975, vídeo porta-pack ½ polegadas.

Nestas obras, assistimos o corpo feminino na vida cotidiana que se lança em extensão ao corpo na arte, a carregar consigo experiências potentes para produzir deslocamentos e executar a quebra do silêncio que se funda no espaço privado.



Figura 49 – Leticia Parente, Tarefa I, 1975, 3 min. Vídeo porta-pack ½ polegadas.

Em outro texto reflexivo sobre o próprio trabalho, a artista coloca-se como quem investiga a realidade de seu tempo sem se fixar em uma característica central:

A característica principal do meu trabalho é não ter se fixado em nenhuma característica preferencialmente. A sua dinâmica é mais ramificada do que linear. Deixo que ele persiga um processo, o meu processo de descoberta e visão. Suas raízes de unidade evidentes estão dentro de mim e resultam da interação da minha realidade com a realidade social e histórica do meu tempo e do meu momento. É mais interrogativo que descritivo.<sup>124</sup>

Artistas ainda hoje produzem obras que se aproximam, se afastam ou ignoram as questões de gênero. Diante do vasto campo exploratório que se abre na arte a partir dos anos 1960, concluo que não interessava a artistas próximas da geração de Leticia Parente,

---

<sup>124</sup>PARENTE, s/data.

circunscrever sua produção em uma questão feminista a priori, o que não impediu que obras com esse cunho, mobilizadas por inquietações e poéticas pessoais, viessem a tona.

Atualmente, os estudos feministas tem contribuído para alargar o debate sobre arte e gênero no país, haja visto o grande número de sites, revistas eletrônicas, textos acadêmicos e ensaios que versam sobre o assunto. O silêncio foi rompido.

*3h46m a.m. Café frio estacionado na xícara. No reflexo do vitrô vejo-me cansada e indesejável. O tempo do trabalho consome o tempo da vida. Sinto-me espremida como um frasco de creme prestes a acabar, mas com uma estranha felicidade de poder ser.*

### Capítulo 3: DICIONÁRIO DO LAR E ARTE FEMINISTA

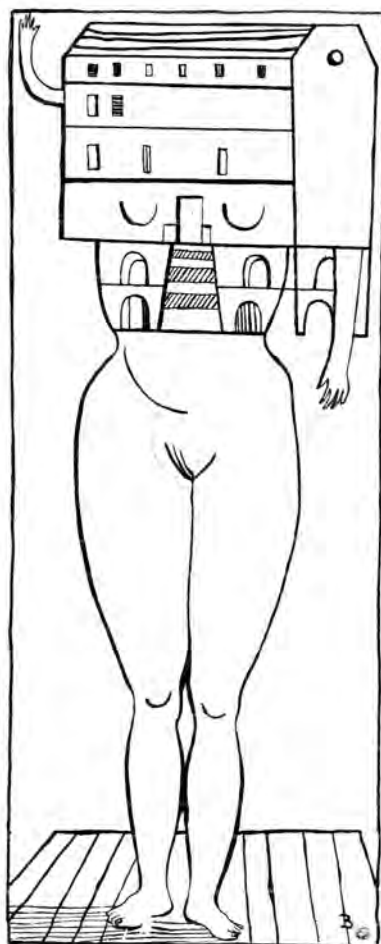


Figura 50 – Louise Bourgeois, *Femme-Maison*, 1947, nanquim sobre papel.

*É quase hora do almoço. Retiro a mesa do café. Lavo xícaras, copos de suco, talheres e os pratinhos decorados com delicados motivos florais, comprados em uma loja chinesa. Usado para assentar o farelo do pão, o uso habitual do pequeno prato não foi herdado de família, e não me lembro quando essa louça passou a fazer parte dos costumes da casa. Luce Giard comenta que:*

Cada hábito alimentar compõe um minúsculo cruzamento de histórias. No “invisível cotidiano” sob o sistema silencioso e repetitivo das tarefas cotidianas feitas como que por hábito, o espírito alheio, numa série de operações executadas maquinalmente cujo encadeamento segue um esboço tradicional dissimulado sob a máscara da evidência primeira, empilha-se de fato uma montagem sutil de gestos, de ritos e de códigos, de ritmos e de opções, de hábitos herdados e de costumes repetidos.<sup>125</sup>

*Quando criança, de férias no interior de São Paulo, sob os cuidados da avó Rosa e na companhia das primas, comia se pela manhã bolachas com chá de erva cidreira. Às vezes,*

<sup>125</sup> GIARD, 1996, p. 234.

*uma pamonha, um pão ou um biscoito de polvilho frito. Nesses desjejuns da infância, a merenda era servida sobre um forro grosso que logo depois era sacudido no quintal. Menos comida, também menos louça, e menos trabalho.*<sup>126</sup> Luce Giard completa que “comer serve não só para manter a máquina biológica do nosso corpo, mas também para concretizar um dos modos de relação entre as pessoas e o mundo, desenhando assim uma de suas referências fundamentais no espaço-tempo.”<sup>127</sup>

Em seu livro *Lições de Almanaque*, Vera Casa Nova inicia o capítulo VI com uma pergunta que tangencia as questões lançadas pelo *Dicionário do Lar* e pela arte feminista: “Em que medida o almanaque de farmácia, veículo de transmissão cultural, difundiu signos ideológicos que permearam e se cristalizaram na história da mulher brasileira, ou ainda, na formação de sua consciência de mulher?”<sup>128</sup>

Destaco duas observações desta pergunta: a manutenção do lugar feminino associado às representações naturalistas que mantém a mulher no espaço doméstico, e a formação de uma consciência de mulher constituída sobre modelos difundidos socialmente.

Consciência feminina e função doméstica, que não são a mesma coisa, cooperam no *Dicionário* para reforçar a domesticação da mulher na esfera íntima, cujo direito de escolha não escapa do papel social que lhe é destinado pela sociedade. Por outro lado, a conscientização da mulher de que seu sexo poderia não ser determinante nas funções que ela exerce na casa são evocadas pela arte feminista, que se serve dos papéis tradicionalmente femininos justamente para criticá-los.

Foi a passagem de uma consciência da mulher em seu papel doméstico para uma conscientização feminina no espaço político a grande virada que o feminismo propôs às mulheres.

Assim, a conscientização da experiência feminina, articulada à ação social e política, fez com que a universalidade pudesse ser questionada e redefinida, pois “o feminismo (na arte), tendo criado uma nova posição teórica e uma nova categoria estética – a posição da experiência feminina – revelou que o que era considerado universal na arte, era a experiência do homem heterossexual branco ocidental.”<sup>129</sup>

Proponho agora um percurso que costure a arte dos anos 1970 e o *Dicionário do lar*. Começaremos pela cozinha, lugar que nutre e une as pessoas em torno do alimento. A partir

---

<sup>126</sup>LuceGiard descreve como a louça e os utensílios de cozinha se relacionam a um espaço social-econômico e como colaboram para o entendimento da “hierarquização alimentar” relacionada à condição de vida das famílias.

<sup>127</sup>GIARD, 1994, p. 250.

<sup>128</sup>CASA NOVA, 1996, p. 93.

<sup>129</sup>BROUDE; GARRARD, 1994, p.12.

do enlace de distintos tempos, nos deveres e saberes que a cozinha engendra, atravessaremos o espaço da maternidade, espaço do casamento e do trabalho doméstico para enfim chegarmos ao lugar da beleza na vida e na arte de mulheres.

## I- Cozinha

*O homem se conquista pelo coração e se conserva pelo estômago.*  
Ditado popular.



Figura 51 – Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79, Instalação. Detalhe da obra.

*Interregno. O relógio parou. Comprar pilhas. Postar cartas. Concluir as obras que realizo. Fazer da mesa da copa a bancada de trabalho. No entanto, paraliso. Cruel imobilidade. Encontro dificuldade em produzir e escrever ao mesmo tempo. A escrita me pede concentração, coesão, clareza. A produção me incita suspensão, divagação, incerteza. Preciso duvidar enquanto faço e afirmar enquanto escrevo. Chaves opostas que me impõem tempos e movimentos distintos.*

Início este tópico com uma imagem de celebração feminina que me causa um efeito de grandiosidade: um prato que nos olha desejanste. No banquete que Judy Chicago oferece ao presente em memória a mulheres lendárias, históricas e mitológicas, em cada prato a forma de vulva (uma obsessão da artista) é laboriosamente construída para evocar, reconstituir e

celebrar em um protesto “cunt”,<sup>130</sup> gerações e gerações de mulheres unidas em uma obra monumental. Simbolicamente e em uma multiplicidade de tempos e histórias, são *elas* que estão à mesa, convidadas para jantar e festejar seu resgate temporal.



Figura 52 – Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79, Instalação. Detalhe da obra.

Ao escolher a cozinha como espaço para protagonizar o emblemático *Semiotics of the Kitchen* (1975),<sup>131</sup> a artista norte-americana Martha Rosler, nascida em 1943, em Nova York, entra na história da arte pelas “portas dos fundos”, com um vídeo em preto e branco, curto, que em nada se assemelha ao esplendoroso, sofisticado e meticuloso jantar cerimonial de Judy Chicago. O que posso apontar de comum entre as duas obras é a atenção que ambas dão à invisibilidade da mulher, seja na história, seja no trabalho doméstico. Porém, a dimensão ordinária e cotidiana que meu recorte textual propõe nesta pesquisa, faz-me desviar de obras como o *The Dinner Party*, sobretudo por seu caráter monumental.

<sup>130</sup>Judy Chicago insiste na simbologia visual da anatomia feminina em seu trabalho.

<sup>131</sup><http://home.earthlink.net/~navva/video/index.html#kitchen>. Acesso em 2 de dezembro de 2010.



Figura53 – Martha Rosler, *Semiotics of The Kitchen*, 1975. Frame inicial do vídeo.

Nos sete minutos de duração de *Semiotics of the Kitchen*, não vemos alimentos a se preparar, muito menos formas de beleza selvagem. Diante da câmera a artista apresenta em ordem alfabética seus instrumentos de trabalho doméstico, pronuncia seus nomes e demonstra como utilizá-los. Seu gesto é desnaturalizado, monótono, repetitivo, quase mecânico:

Se o gesto vier a perder sua utilidade – quer porque o termo da cadeia operatória já não parece interessar, ou porque aparece um processo mais econômico em tempo, energia, habilidade ou provisão – perderá também seu sentido e necessidade. Em breve não subsistirá mais a não ser sob uma forma irônica, até certo ponto ilegível, antes de se tornar o testemunho mudo e insignificante de uma cultura material defunta e de um antigo simbolismo, gesto fragmentado, incompleto, deformado, a submergir lentamente no oceano obscuro das práticas que caíram no esquecimento.

<sup>132</sup>

Na descrição que Luce Giard faz do gesto que perdeu sua necessidade e sentido, encontro o gestual de Martha Rosler. Porém, enquanto Rosler critica o papel da mulher na cozinha, em *Invenção do Cotidiano, Artes do Fazer – Cozinhar*, Giard erige não somente um elogio às práticas da culinária, como também uma pertinente ponderação sobre os saberes e reflexões que as envolvem:

Aceitar como dignas de interesse, de análise e de registro aquelas práticas ordinárias consideradas insignificantes. Aprender a olhar esses modos de fazer, fugidos e modestos, que muitas vezes são o único lugar de inventividade possível do sujeito: invenções precárias sem nada capaz de consolidá-las, sem língua que possa articulá-

---

<sup>132</sup> GIARD, 1996, p. 273.

las, sem reconhecimento para enaltecê-las; biscates sujeitos ao peso dos constrangimentos econômicos, inscritos na rede das determinações concretas.<sup>133</sup>

Pelo título “Semiótica da Cozinha”, percebemos explicitamente que, na *performance* de Martha Rosler, os objetos são signos vinculados à identidade feminina. Se ser mulher pressupõe gestos, modos e objetos, será através desses que Rosler fará ressonar a incompreensão social sobre a mulher quando limitada ao espaço da casa, a exemplificar seu encarceramento identitário.

Ao utilizar o alfabeto como guia fílmico, a performer/artista força a elaboração do sentido para que ele caiba no abecedário, representando as letras em que não figuram objetos em gestos que as expressam – o U, V, X, W e o Z – com golpes de faca que desenhavam as letras no ar. Experimentamos em *Semiotics of the Kitchen* a cozinha sem vontade, onde nada se elabora, a cozinha na negativa, na ausência de cheiros, sabores e prazeres.

Em sua paródia ácida de um programa de culinária, no uso de um didatismo irônico, sua obra pode ser também considerada uma crítica às versões “mercantilizadas dos papéis tradicionais das mulheres na sociedade moderna.”<sup>134</sup>

**COZINHA (conselhos)** — Todo trabalho caseiro, notadamente os de cozinha, são por demais cansativos. Leve-se em conta, no entanto, que o que mais o aumenta e dificulta é a falta de método e a desordem que anulam quase sempre o resultado positivo esperado. Se se tiver, por exemplo, o cuidado de, tão logo as comidas ficarem prontas, lavar os utensílios que serviram para elas, o trabalho, por pior que seja, se suaviza. Este método simplifica muito o arranjo da cozinha e economiza tempo, fator de real importância para toda a dona de casa.

Figura 54 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. CAR FUN, p. 407.

Penso na imagem da cristaleira como símbolo do status social, normalmente instalada na sala de visitas. Na cozinha de Rosler, o espaço é restrito, diminuto. Em lugar da cristaleira, vemos ao fundo prateleiras sem portas com objetos, a inscrição MOTHER em uma lata, alguns livros abaixo da estante. E nesta cozinha não falta método.

Em certo sentido, o *Dicionário do Lar* corrobora a opinião de Rosler sobre a cozinha, como vemos no verbete acima. Já Simone de Beauvoir, apesar de apontar a mecanicidade do trabalho na cozinha, consegue ver nesse trabalho algo de sapiência, pois:

Quotidianamente, a cozinha ensina-lhe paciência e passividade; é uma alquimia; cabe-lhe obedecer ao fogo, à água; esperar que o açúcar derreta, que a pasta fermente e também que a roupa seque, que as frutas amadureçam. Os trabalhos

<sup>133</sup>GIARD, 1996, p.217.

<sup>134</sup>[http://www.ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html). Acesso em 12 agosto de 2010.

caseiros aparentam-se a uma atividade técnica; mas são por demais rudimentares, por demais monótonos para convencer a mulher das leis da causalidade mecânica.<sup>135</sup>



Figura 55 – Frames do filme *Semiotics of The Kitchen*, Martha Rosler, 1975.

Como nos diz Beauvoir, “o preparo das refeições é um trabalho mais positivo e muitas vezes mais alegre que o da limpeza. Implica primeiramente o momento das compras no mercado que é para muitas donas de casa o momento privilegiado do dia.”<sup>136</sup>

Se a casa precisa estar limpa e arrumada, essa tarefa diz antes das ações que precisam se repetir do que se inventar. Na cozinha, não. Comer todos os dias a mesma comida pode ser uma necessidade, mas dificilmente será um desejo. Comer também começa fora de casa. Ir ao mercado, selecionar os alimentos, escolher o cardápio, preparar, servir.

<sup>135</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 365.

<sup>136</sup> BEAUVOIR, 1975, p.203.

**COZINHA (objetos necessários)** Daremos uma lista do que é imprescindível:

3 panelas com tampa; uma frigideira com tampa; uma leiteira; 2 panelinhas pequenas; uma frigideira pequena; 2 tigelas esmaltadas; uma concha; 1 espremedor de batatas; 1 cafeteira; 2 facas de cozinha; 1 faca para pão; 6 facas, 6 garfos e 6 colheres de sopa; 6 colheres pequenas de café; 1 tábua de madeira; 6 de pratos de sopa, rasos e de sobremesa; 6 xícaras com seus pires; 6 xícaras de café; 6 copos; 1 abridor de latas; 1 saca-rolhas; 1 vassoura de pêlo; 1 vassoura para o pó; 1 balde; 1 espumadeira; 1 coador; 1 tesoura; alguns pratos para servir a comida, etc.

Naturalmente que esta lista é muito variável, dependendo do matrimônio, pois muitos preferem comprar todo o imprescindível antes de casar-se, enquanto outros aos poucos vão formando a lista do que mais necessitam.

Figura 56 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. CAR FUN, p. 408.

Ao determinar o necessário para compor uma cozinha, a lista apresentada no *Dicionário do Lar* espelha uma deformação com a lista de Rosler. Imprescindíveis em ambas, os utensílios se potencializam em Rosler como instrumentos da revolta, enquanto no *Dicionário do Lar* confirmam-se, impregnados de sujeição e obrigação. Na voz da artista, em seu vocabulário de frustração e raiva, basta-lhe dizer os nomes das coisas. Pode-se pensar nessa contenção sobre o silêncio que acarreta a história das mulheres. Rosler mesma comenta, paradoxalmente, uma falta de saída – “quando a mulher fala ela nomeia sua própria repressão”.<sup>137</sup>

Quem sabe se o que eu procuro na minha satisfação culinária não seja exatamente isso: a restituição, através dos gestos, dos sabores e das composições, de uma legenda muda, como se, por força de assumí-la com meu corpo e minhas mãos, eu devesse chegar a restaurar-lhe a alquimia (...). Mulheres sem escrita que me precederam, que me legaram a forma de suas mãos ou a cor de seus olhos, vocês que me desejaram de antemão, me carregaram, me nutriram (...) eu gostaria que a lenta memorização de seus gestos na cozinha me insuflassem as palavras que lhes serão fiéis, que o poema das palavras traduzisse o dos gestos, que às receitas escritas de vocês e aos sabores correspondesse uma escrita de palavras e letras.<sup>138</sup>

No texto de Luce Giard há um esforço em recuperar o que foi perdido entre a necessidade feminista de negar seu papel na cozinha e a tradicional incumbência feminina no trato culinário, para afirmar um saber que provém de uma experiência secular. A autora discorre sobre o prazer em detrimento do dever e sustenta que, na memória dos gestos

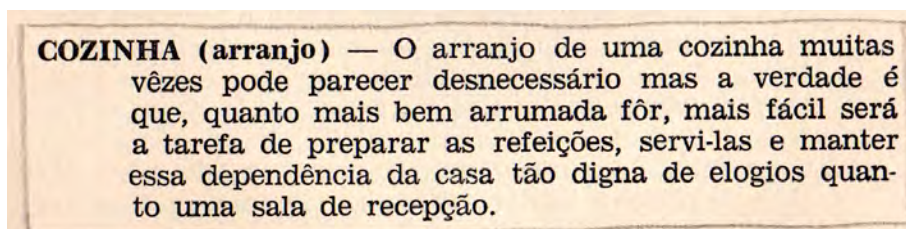
<sup>137</sup>[http://www.ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html). Acesso em 12 agosto de 2010.

<sup>138</sup>GIARD, 2003, p.215.

culinários, pode-se ressaltar quão delicado, e inteligente, pode ser cozinhar. Enquanto discurso, a autora busca uma reconciliação positiva com a tradição, a conceder uma revalorização destas funções. Cozinhar é apenas uma das histórias que podem ser escritas pelos gestos das mulheres:

Amanhã será outro dia, tudo vai recomeçar, outra comida será feita, outro sucesso virá. Cada invenção é efêmera, mas a sucessão das refeições e dos dias tem valor durável. Nas cozinhas, luta-se contra o tempo, o tempo desta vida que sempre caminha para a morte. A arte de nutrir tem a ver com a arte de amar, portanto também com a arte de morrer.<sup>139</sup>

Encontro aqui três cozinhas. Aquela narrada pelo *Dicionário do Lar*, cuja obrigação se impõe como premissa para ser mulher; a cozinha Semiótica de Rosler, que critica a primeira; e uma terceira, descrita por Luce Giard, que reconsidera os saberes que a cozinha implica. Encontro, nesta última, uma saída pela experiência e pelo prazer que independe do gênero. Na cozinha do *Dicionário* não existe esta saída, a mulher precisa cozinhar, ou ao menos dirigir a cozinha.



**COZINHA (arranjo)** — O arranjo de uma cozinha muitas vezes pode parecer desnecessário mas a verdade é que, quanto mais bem arrumada fôr, mais fácil será a tarefa de preparar as refeições, servi-las e manter essa dependência da casa tão digna de elogios quanto uma sala de recepção.

Figura 57– Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. CAR FUN, p. 406.

Na cozinha de Rosler há uma urgência, que ainda é necessária através dos tempos, de repetirmos, exaustivamente, que lugar de mulher não é na cozinha. A cozinha descrita por Luce Giard demonstrar que fazeres cotidianos como o cozinhar implicam em saberes, não determinados pelo sexo; mesmo que como obrigação estes ainda estejam concentrados nas mãos delas, os segredos e a alquimia no preparo dos alimentos não é um privilégio feminino.

Sob uma perspectiva feminista, não haveria qualquer contradição entre as três cozinhas descritas por elas, pois todas decorrem de processos históricos e políticos, haja vista que o

(...) pensamento feminista de ponta é marcado pela exigência de uma abordagem teórica e metodológica em que a questão da mulher, como todas as questões de sentido, seja de forma sistemática, particularizada, especificada e localizada historicamente, opondo-se a toda e qualquer perspectiva essencialista ou ontológica.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> GIARD, 2003, P. 233.

<sup>140</sup> HOLLANDA, 1994, p. 9.

Evoco uma cena do filme americano *The Hours*<sup>141</sup> em que a personagem, representada pela atriz Julianne Moore, se esforça para fazer um bolo de aniversário ao marido, um americano de classe média que trabalha fora enquanto ela cuida da casa e do filho pequeno. Vemos em seus gestos titubeantes e na sua hesitação diante do livro de receitas, uma grande dificuldade em preparar o bolo. No filme, o bolo sai torto com o glacê desforme e é jogado no lixo, para que, em uma segunda tentativa, a personagem consiga deixá-lo em pé. No diálogo com o filho que a ajuda, percebemos o quanto o ato de cozinhar seria valorado como um gesto de amor.<sup>142</sup> A cena explicita que a dificuldade ou a falta de prazer em preparar o alimento se apresenta como angústia para a mulher, diante da prerrogativa de que cozinhar seja natural à elas.

## II . Da cozinha à maternidade

*“A maternidade é um momento e um estado. Muito além do nascimento, pois dura toda a vida da mulher.”*

Michelle Perrot



Figura 58 -Robin Weltsch, *The Kitchen*, 1972, Instalação. Exposição *Womanhouse*.

<sup>141</sup> O filme é uma adaptação do livro *The Hours*, de [Michael Cunningham](#), escrito em 1998 e baseado na vida de Virginia Woolf e no seu romance *Ms. Dalloway*.

<sup>142</sup> “\_ Mãe, não é tão difícil...// \_ Não, eu sei que não é difícil... só que...quero fazer isto pelo papai.//\_ Por causa do aniversário dele?//\_ Sim. Faremos um bolo para mostrarmos que o amamos.//\_ Se não ele não saberia que o amamos?// \_ Sim.”

Em uma das duas cozinhas da exposição *Womanhouse*, inteiramente pintada de *pink*, criada por Robin Weltsch, encontramos entre utensílios, objetos, alimentos, eletrodomésticos e mobiliários, paredes repletas de seios organizados em uma estrutura padronizada. Na ironia demonstrada pelo motivo decorativo incomum e em um ambiente rosa, a mensagem é direta: pelos ovos, que fazem parte da alimentação matinal dos norte-americanos, e pela sua semelhança com a forma do seio, leio que o corpo da mulher é consumido diariamente. O ovo na frigideira e o poema escrito pela artista enfatizam essa leitura.<sup>143</sup>

Os seios/ovos vistos na imagem pertencem, na realidade, a outro trabalho, de Vicki Hodgetts. A artista relata que o trabalho foi criado com interferência de Robin Weltsch e outras mulheres, que viam na imagem dos ovos a sugestão de seios. Interessada em insistir na primeira imagem e, em colaboração com outras artistas, o trabalho acabou por se constituir na exploração da semelhança visual entre seios e ovos fritos.<sup>144</sup>

Acerca dos processos que envolvem a sexualidade, os ciclos e os fluxos corporais da mulher, o único verbete do *Dicionário do Lar* que encontro pormenorizado em ilustrações é MAMAR. Nada é mencionado sobre virgindade, menstruação, sexo, menopausa, aborto ou violência doméstica.

**MAMAR (como deve ser colocado o bebê ao seio) —**  
Deve segurar-se o lactante de forma que sua cabecinha se apoie no cotovelo materno. Coloca-se o mamilo na sua bôca e com uma leve pressão dos dedos ajuda-se a saída do leite. Deve-se dar muita atenção para que o seu nariz não fique coberto pelo seio, o que o impediria de respirar livremente.

Figura 59 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. PEI-RUI, p. 956.

Ainda que aparentemente buscando uma certa totalidade – ao não abordar assuntos de interesse da mulher, considerados tabus na época, o *Dicionário do Lar* reforça o lugar do silêncio da mulher na história. Uma história contada em segredos, guardados por cada uma delas, avós, mães e filhas, entre amigas, conversados às escondidas, quando conversados.

Segundo as correntes positivistas e cientificistas, que vigoraram na sociedade brasileira desde o fim do século XIX, dada sua condição biológica, a função social

---

<sup>143</sup> No site *Womanhouse*, o poema da artista sobre *The Kitchen* está postado ao lado da imagem do trabalho: “The soft skin of a kitchen pink/Is openers, strainers, blenders/is cup, pots and hot ovens/ Is boxes, cans and glass packages/Is faucets and nipples knobs/A toaster, juicer and waffler/all pink skinned/ How would you like your eggs done this morning?” <http://womanhouse.refugia.net/>. Acesso em 3 de setembro de 2011.

<sup>144</sup> Depoimento de Vicki Hodgetts : “Breasts were nurturing - Kitchens were the extension of mothers' milk.” Retirado do site WOMANHOUSE: <http://womanhouse.refugia.net/>. Acesso em 3 de setembro de 2011.

da mulher estaria determinada pelo corpo que habita, que sangra, que engravida, por isso, frágil, carente de proteção e inábil ao exercício da força e da razão.<sup>145</sup>

Sobre a sexualidade reprimida na sociedade ocidental, Foucault diz que a repressão “funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber.”<sup>146</sup>



Figura 60 \_ Judy Chicago, *Cunt and Cock*, 1972, performance.

No sentido do que não pode ser dito, nem visto, nem sabido, a repressão impressa no *Dicionário do Lar* omite o que vai ser, em certa medida, trabalhado na *Womanhouse*: a possibilidade de falar sobre sexualidade.

Na peça *Cunt and Cock*, dirigida por Judy Chicago e contracenada por Faith Wilding (marido) e Janice Lester (esposa)<sup>147</sup> escuto o eco de Beauvoir quando ela afirma que “admita-se, como outrora, que o ato de amor é, da parte da mulher, um *serviço* que presta ao homem:

---

<sup>145</sup>CASA NOVA, 1996, p.103.

<sup>146</sup>FOUCAULT, 2005, p.10.

<sup>147</sup>WILDING,1994, p.58.

ele *toma* seu prazer e deve em troca alguma compensação. O corpo da mulher é um objeto que se compra: para ele, representa um capital que ela se acha autorizada a explorar.”<sup>148</sup>

[Na peça]O jogo é realizado por duas mulheres, cada uma vestindo um "membro" de plástico designando seus respectivos sexos. As mulheres jogam com homem e a com mulher, engajados na batalha milenar sobre tarefas domésticas e demandas sexuais. SHE quer que HE ajude-a lavar os pratos para em troca fornecer-lhe a gratificação sexual. HE está indignado com esta solicitação e assume sua ira matando-a com seu falo de plástico. A peça é realizada em um ritmo semelhante ao teatro de fantoches.  
149

No silêncio fundado sobre a sexualidade da mulher, os artefatos que marcam a identificação feminina serão fartamente utilizados na arte feminista como objetos icônicos da opressão feminina:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menor que seja, a liberdade futura.<sup>150</sup>

A esse respeito, proliferam-se na *Womanhouse* imagens do corpo da mulher com uma conotação sexual implícita ou explícita, representado por manequins (na banheira, no armário do enxoval, na noiva no alto da escada), mutilado (o peito que reveste as paredes da cozinha, os órgãos bordados no avental de cozinha), preparado pela “camuflagem” feminina nas vestimentas e nos rituais de beleza (performances e figurinos de personagens femininas) ou nos objetos que se ligam a esse corpo (batom, sapatos, penteadeira, absorventes).<sup>151</sup>

A exploração de temáticas e “formas femininas” anunciam uma estética sexualizada, defendida pela diferença e abastecida por processos corporais particulares e pela situação política e social da mulher do período. A afirmação artística prolifera-se de afirmações sexuais.

---

<sup>148</sup>BEAUVOIR, 1975, p. 170.

<sup>149</sup> “The third piece was the "Cock and Cunt" play. It had been written before we became involved in Womanhouse, but since it dealt with experiences common to so many people, we decided to include it. The play is performed by two women, each wearing a plastic "part" designating their respective sex. The women "play" man and woman, engaged in the age-old battle about domestic and sexual duties and demands. "She wants "him" to help her the dishes and provide her sexual gratification. "He" is outraged by these demands and takes his rage out on her by killing her with his plastic phallus. The piece is performed i puppet-like rhythm.” Do site WOMANHOUSE <http://womanhouse.refugia.net>/acessado em 3 de setembro de 2011. Tradução Silvia Souza.

<sup>151</sup>“As jovens artistas da *Womanhouse* começaram por representar o que poderia ser chamado de ícones da sua própria opressão – *lingerie*, casas de bonecas, roupas femininas, maquiagem – uma vez que esses objetos familiares tinham ajudado a moldar suas identidades, que eram imbuídos na socialização de gênero, mas também como objeto de rebeldia à mesma identidade” (They young artists at Womanhouse began by representing what could be called the icons of their own oppression – *lingerie*, dollhouses, women’s clothing, makeup – since these familiar objects had helped to shape their identities, which were composed of gender-socialized attitudes well as rebellious ones. )Tradução: Ewerton Belico.



Figura 61– Suzan Frazier, *Aprons in Kitchen*, 1972, instalação, exposição *Womanhouse*.

Judy Chicago e Miriam Shapiro e junto a outras jovens participantes da ocupação da casa, durante a *Womanhouse*, elaboram a possibilidade de “recuperar o corpo feminino para as mulheres”.<sup>152</sup>

Em parte, a ênfase no biológico e sexual na arte das primeiras feministas, deve ser entendido contra o pano de fundo histórico de severa repressão da sexualidade feminina nas décadas de 1950 e 1960. Mulheres heterossexuais não eram encorajadas a experimentar seus corpos diretamente, mas apenas como eles eram vistos e utilizados por homens e crianças. (...) Dados a séculos de doutrinação das mulheres no determinismo da sua identidade biológica, não é surpreendente que na década de setenta artistas feministas tomariam o primeiro passo rebelde a desafiar a mais repressiva das categorias – a sexual.<sup>153</sup>

Ainda na década de 1970 as primeiras artistas feministas são criticadas de “essencialistas”, porque ao restringir as possibilidades de elaboração artística à temática

<sup>152</sup>“Wanting to reclaim the female body for women”. In: FRUED, 1994, p.190. Tradução Silvia Souza.

<sup>153</sup>In part, the emphasis on the biological and sexual in early feminist art must be understood against the historical background of severe repression of women’s sexuality in the 1950s and 1960s. Heterosexual women were not encouraged to experience their bodies directly, but only as they were perceived and used by men and children (...) Given the centuries of indoctrination of women in the determinism of their biological identity, it is not surprising that in the early seventies feminist artists should have taken their first rebellious step by challenging the most repressive category – the sexual.” In: BROUDE; GARRARD, 1994, p.24.Tradução: Ewerton Belico.

feminina elas estariam sustentando a combatida diferenciação entre homens e mulheres por suas naturezas.<sup>154</sup>

Escrito em 1972 em resposta a uma idéia que já estava no ar no momento, Patricia Mainardi nega a noção de “sensibilidade feminina” na arte, resistindo à restrição implícita da arte das mulheres para o reino da anatomia feminina, quando os homens tinham uma ampla gama de possibilidades expressivas, com “a liberdade de ser sensíveis e delicados ou fortes e corajosos(...) Para as mulheres, disse Mainardi, “a única liberdade estética que vale a pena lutar é a liberdade de fazer o mesmo”. Sem citar nomes, Mainardi falou de uma “ala direita do movimento de artistas mulheres” que codificava uma então chamada ‘estética feminina’, uma acusação implícita à unicidade temática da imagética de Judy Chicago, que se tornou explícita em uma crítica escrita por Cindy Nemser um ano depois.<sup>155</sup>

Acerca desta crítica, Chicago e Shapiro afirmaram que estavam cientes de que a categoria biológica seria uma limitação, contudo, a questão não era tematizar e sim ver na experiência da mulher “um recurso ao invés de um destino”.<sup>156</sup>

Na década de 1980, quando ocorre um revisionismo do movimento feminista na arte, muito se critica nas feministas da década de 1970 a afirmação de uma estética feminista centrada no que era comum entre elas, entretanto, desconsiderando que esta se tratava da experiência da mulher branca, classe média, do oeste dos Estados Unidos.

A respeito de uma arte feminina Heloisa Buarque de Hollanda comenta no catálogo da exposição *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras (1886-2005)* que ela gastou muito tempo brigando com a noção de que havia “uma linguagem e/ou sensibilidade femininas” próprias e que sentia na própria pele que essa noção havia sido “construída, minuciosa e diabolicamente, contra nós, mulheres.”<sup>157</sup>

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 biológica e ao gosto, ou mesmo porque assim o quiseram. A situação hierarquizada de desvantagem da posição das mulheres (...) 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(...).<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup>BROUDE; GARRARD, 1994, p.24.

<sup>155</sup>“Writing in 1972 in response to an idea that was already in the air at the time, Patricia Mainardi disclaimed the notion of a “feminine sensibility” in art, resisting the implicit restriction of women’s art to the realm of female anatomy, when men had a wider range of expressive possibility, with “the freedom to be sensate and delicate or strong and bold (...) For women, said Mainardi, “the only aesthetic freedom worth fighting for is the freedom to do the same.” Without naming names, Mainardi spoke of a “right wing of the women artists’ movement’ that was codifying a so-called ‘female aesthetic’”, an implied indictment of Judy Chicago’s centralized-core imagery, which became explicit in a critique written by Cindy Nemser a year later.” In: BROUDE; GARRARD, 1994, p.23. Tradução: Ewerton Belico.

<sup>156</sup>Ibidem, p.24.

<sup>157</sup>HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, p.16.

<sup>158</sup>HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, P.16.

Diferentemente de uma abordagem feminista centrada na produção de imagens simbólicas e mensagens diretas, como encontrada nas obras da *Womanhouse*, a maternidade é enfocada de forma absolutamente inovadora em *Post-Partum Document*, 1973-79, de Mary Kelly. A artista americana – nascida em 1941, que viveu em Londres entre 1968 e o início dos anos oitenta, período em que realizou a obra – aborda a sexualidade feminina em 139 peças individuais que narram sua relação de mãe, do nascimento à aquisição da linguagem por seu filho, documentada até os seis anos de idade da criança.<sup>159</sup>



Figura 62 – Mary Kelly, *Post-Partum Document: Introduction*, 1973, Objeto. Detalhe da obra.

As escolhas plásticas e discursivas desta obra de Mary Kelly privilegiam questões reflexivas, no uso de textos, diagramas, esquemas, vestígios, cadernos e documentos que ela organiza em objetos e em vitrines. A maternidade se mostra como um estado construído, racionalizado pela linguagem e deliberadamente não-fotográfico.

<sup>159</sup><http://foundation.generalist.at/index.php?id=61&L=1>. Acesso em 12 de setembro de 2011.

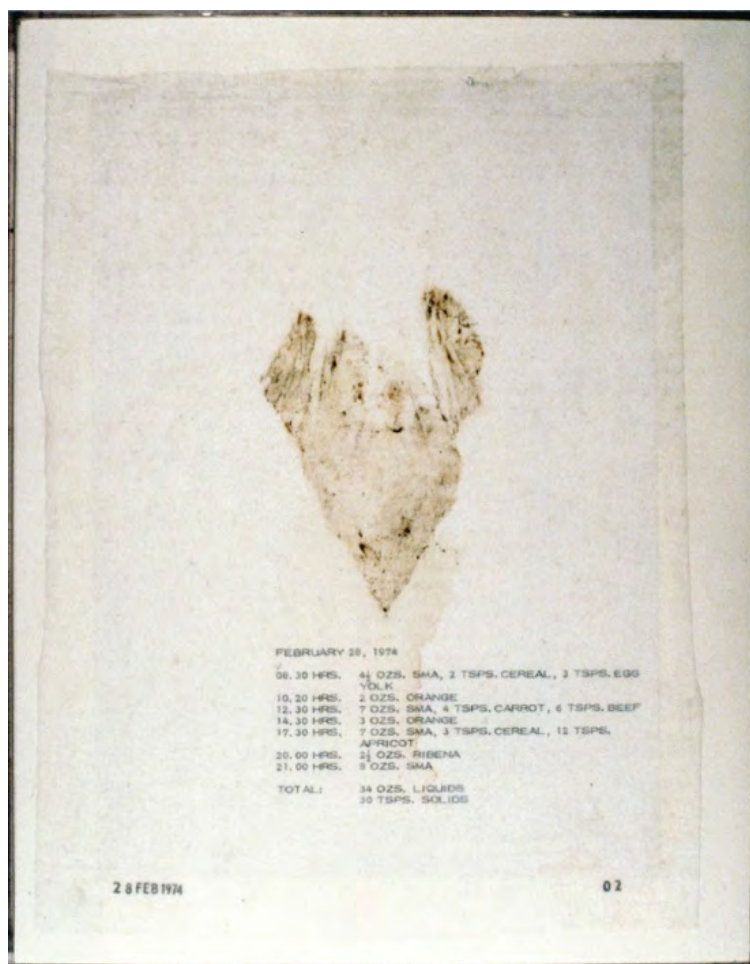


Figura 63 - Mary Kelly, *Post-Partum Document: Documentação I*, analisando as manchas de fezes e gráficos de alimentação, 1974, Objeto. Detalhe da obra.

Podemos pensar nessa recusa de se mostrar enquanto mãe-imagem, uma crítica ao olhar sobre a mulher na história da arte, historicamente a serviço da construção masculina. A mãe-artista está aqui a nos dizer, de forma contundente, que todo nascimento é um épico.

Sem a presença de imagens naturalistas, ou figurativas, Mary Kelly filtra o sentimental, servindo-se de uma base psicanalítica lacaniana para interpretar a construção do “eu” de seu filho até a aquisição da linguagem, momento em que para Lacan acontece, de fato, a separação entre a mãe e o filho. A artista mulher apresenta-nos a questão para além da visualidade.

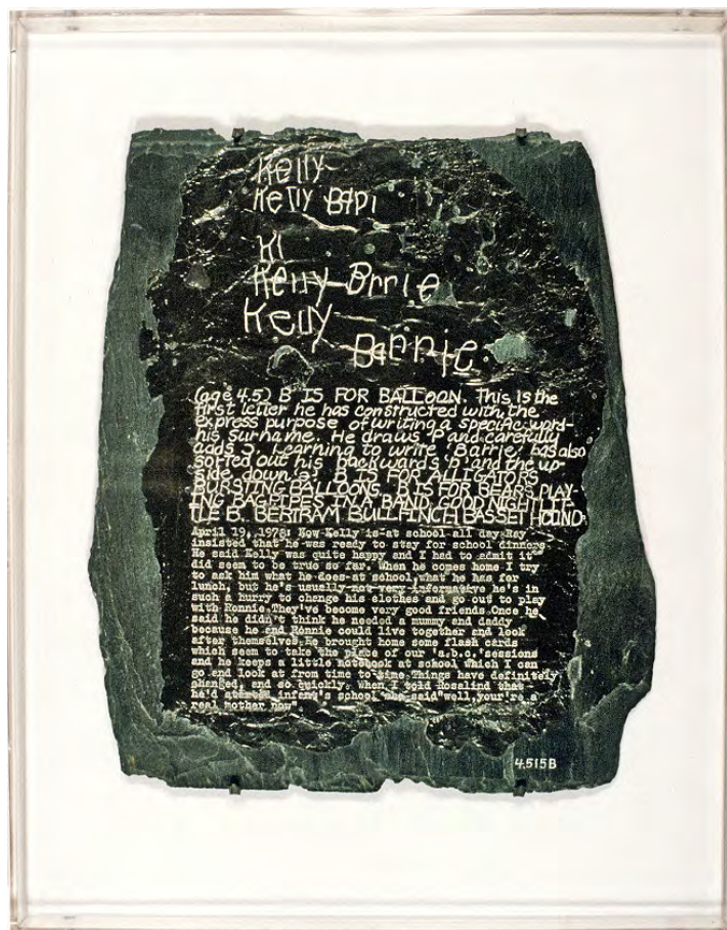


Figura 64 – Mary Kelly, *Post-Partum Document: Documentação VI*, prescrita alfabética, exergo e diário, 1978. detalhe da obra.

Pelo trabalho de Mary Kelly compreendemos o que Beauvoir quis dizer, décadas antes: “Não existe ‘instinto’ materno: a palavra não se aplica em nenhum caso à espécie humana. A atitude da mãe é definida pelo conjunto de sua situação e pela maneira por que a assume. E esta é extremamente variável.”<sup>160</sup>

Podemos pensar também a infinidade de imagens que representam a mulher na história da arte, desde os nus femininos<sup>161</sup> à exemplaridade das Marias com seus meninos Jesus, com as quais a fixação do arquétipo da mãe se elabora na cultura e a “sociedade ocidental promove a assunção da maternidade.”<sup>162</sup> Certamente, o signo feminino precisaria de séculos e séculos para erguer outras imagens que se contraponham a esta contemplativa representação materna.

Escutei recentemente um homem dizer que foram as mulheres que criaram o machismo. Argüi que certamente elas criaram os machistas, mas, ao fim e ao cabo, quem

<sup>160</sup>BEAUVOIR, 1975, p. 277.

<sup>161</sup>FLORES, 2007, P. 114.

<sup>162</sup>PERROT, 2007, p.67.

criou *A Mulher* mesmo? Nos três mitos de fundação das religiões monoteístas, Deus é sempre homem. E, para além da religião, não há dúvida de que a mulher, tal qual a conhecemos, foi construída pelo homem, por sua cultura, por sua ciência, por suas leis.

Se os fundamentos filosóficos e biológicos do século XIX, além de inferiorizar a mulher, ainda lhe atribuíram uma constituição doentia, demoníaca, maligna, assustadora e desestabilizadora da sua identidade sexual, nas primeiras décadas do século XX novos fundamentos são formulados, não mais para inferiorizá-la, mas para definí-la na sua função social. Desta vez, a fisiologia feminina atribui à mulher a maternidade como missão natural, como função importante para a sociedade, devendo a mulher ser cuidada, valorizada, controlada, educada, tratada.<sup>163</sup>

Assim, é inegável dizer que o sexo feminino é sujeito ao controle do poder. Como exemplo, apontamos a intervenção do Estado no corpo feminino, citamos o controle e as políticas de natalidade ou a intervenção em escolhas que deveriam ser individuais, como o aborto.

### III – Casamento

*" Pegar um marido é uma arte, retê-lo é um ofício."*  
Ditado Popular



Figura 65 – Rosângela Rennó, *Cerimônia do Adeus*, 1997- 2003, série de 40 fotografias digitais.

<sup>163</sup>FLORES, 2007, p. 287.

No *Dicionário do Lar*, os cinco verbetes intitulados CASAMENTO são apresentados pelo acontecimento cerimonial. Há descrições minuciosas sobre a parte que cabe a cada uma das famílias na cerimônia, os trajés adequados para as idades da mulher, os convites, os presentes, como proceder no cartório, na igreja e na festa. O CASAMENTO é definido para os outros e pelo que ele pode aparentar. Como nos diz o verbete: “um dos maiores problemas [do casamento] é decidir quem será convidado.”<sup>164</sup>

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não ser. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinte-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição.<sup>165</sup>

Em *Cerimônia do Adeus*, Rosangela Rennó, artista brasileira nascida em Belo Horizonte em 1962, reúne 40 fotografias de recém-casados ampliadas pela artista a partir de negativos obtidos em um estúdio fotográfico em Havana, Cuba, em 1994.



Figura 66 – Rosangela Rennó, *Cerimônia do Adeus*, 1997- 2003, série de 40 fotografias digitais.

As imagens apresentam-nos 40 casais anônimos registrados no instante fulgural que os lembrará de que um dia se casaram e que “seriam felizes para sempre” :

[Em uma união feliz] os cônjuges se complementam, porque cada um tem seu papel naturalmente definido no casamento. E de acordo com esse papel natural chegamos a acreditar que caiba à mulher maior parcela na felicidade do casal; porque a natureza dotou especialmente o espírito feminino de certas qualidades sem as quais nenhuma espécie de sociedade matrimonial poderia sobreviver bem.<sup>166</sup>

<sup>164</sup>SANTOS, 1966, Vol. CAR-FUN p. 364.

<sup>165</sup>BEAUVOIR, 1975, p. 165.

<sup>166</sup>Revista *O Cruzeiro*, 20 abr.1960 citada por BASSANEZI, 2004, p. 627.

Em *Cerimônia de Adeus*, o título inverte o sentido de começo para o sentido de fim. O começo da vida a dois como uma despedida? De que se despedem esses casais? Na obra, o que resta destas histórias perdidas é a memória de um rito:

Rennó parece explicitar essa transformação, o enfraquecimento de um rito que perde sentido, transformando-se em álbuns escurecidos, velharias e fotos esquecidas. Se o casamento, atualmente, adquiriu novas significações sociais, a artista não nos permite esquecer do imaginário sólido que o cerca. São marcas de subjetividade construídas por meio do rito fotográfico, pois a fotografia, nestes termos, é necessária para a afirmação e prova da experiência vivida.<sup>167</sup>

Para Beauvoir, por exemplo, “o princípio do casamento é obsceno porque transforma em direitos e deveres uma troca que deve basear-se num impulso espontâneo.”<sup>168</sup> Citada por ela, Maria Bashkirtseff confessa sua angústia: “Escrevo a C. que gostaria de ser um homem. Sei que poderia tornar-me alguém; mas com saias que quer que se faça? O casamento é a única carreira para as mulheres; os homens têm trinta e seis possibilidades, a mulher uma só; o zero, como na roleta.”<sup>169</sup>

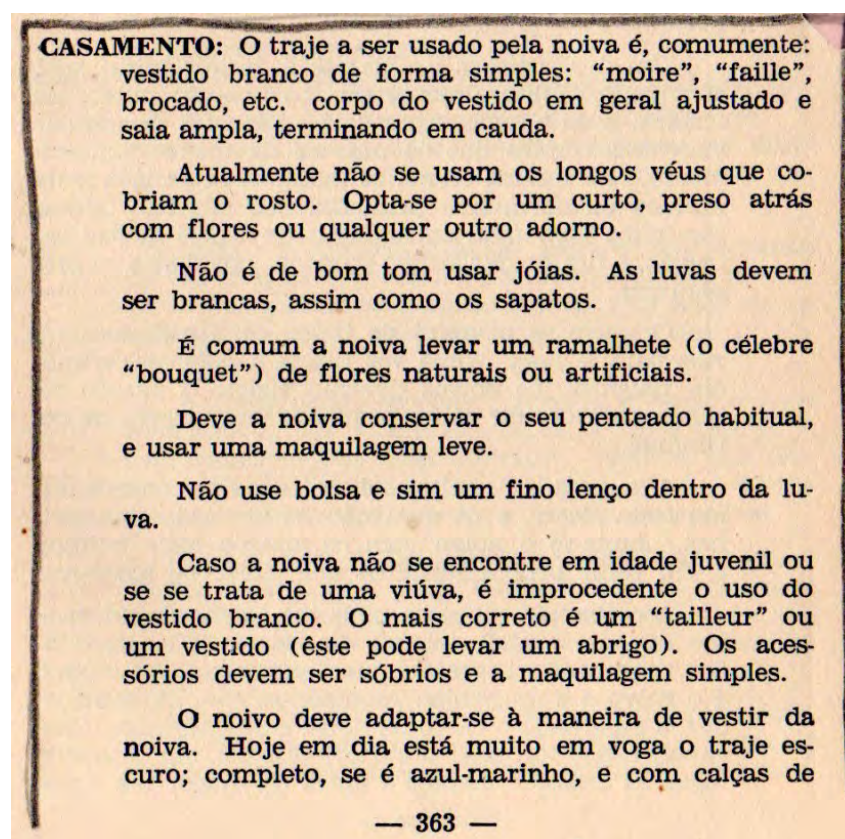


Figura 67 – Verbete do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. CAR FUN, p. 363.

<sup>167</sup> TARVAKSOVAS, 2008, p. 183.

<sup>168</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 191.

<sup>169</sup> Ibidem, p.86.

O título da obra de Rosângela Rennó corresponde ao título do livro *Cerimônia de Adeus*, de Simone de Beauvoir, cujos escritos contam os últimos anos de seu relacionamento com o filósofo Jean-Paul Sartre, antes de ele falecer.<sup>170</sup>

**VIDA MATRIMONIAL** — Um dos maiores segredos da harmonia conjugal é ter mutuamente, um pouco de liberdade cada um dos cônjuges. É preciso permitir-se, ao marido, que tenha e realize seus pensamentos, assim como, a esposa, os seus. Quando menos um se intrometa na vida do outro, demonstrando, somente, ocasionalmente, interesse pelas atividades, mais ocasiões terá para que o casamento se torne feliz. O matrimônio impõe sacrifícios, bons exemplos, domínio de si mesmo e renúncia. Somente os muito jovens acreditam que seja um paraíso, quando, na realidade, está em nossas mãos fazer com que se pareça a um paraíso. O matrimônio sempre será o que o marido ou a mulher façam dele.

Figura 68 –Verbete do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. SAB- WAF, p. 1189.

Os sacrifícios de que falam o verbete, tanto quando a tarefa de que ela faça com que o matrimônio “se pareça a um paraíso”, colaboram para a afirmação de Maria Bashkirtseff; não tendo alternativas de destino, a mulher tenha que mantê-lo a qualquer custo, tratando de esconder e dissimular quando as coisas não vão bem e jamais deixando transparecer as mágoas que sente.

**MÁGOAS (como guardá-las)** — Suas mágoas e rancores, guarde-os para si. Espalhá-los sobre os demais é injusto. Tudo quanto lhe doa na alma, tudo que precise extravasar para aliviá-la, faça-o de maneira controlada, que não atinja a ninguém. Nos momentos de raiva e desabafos é que se exteriorizam pensamentos que, para a paz de todos, deviam ficar para sempre sepultados no fundo do coração. Como consequência, muitos ódios são adquiridos e muita coisa desagradável decorre por se proceder daquele modo.

Figura 69 –Verbete do *Dicionário do Lar*, vol. GAB- PEG, p.645.

Encontramos nos verbetes **MÁGOAS**, **CIÚMES**, **TERMOS OFENSIVOS** menções ao comportamento recomendado à mulher em caso de insatisfação com o casamento:

A busca do verdadeiro companheirismo, da autenticidade, da sinceridade nas relações entre cônjuges ficava, é certo, abafada pela vontade ou pela necessidade de manter a qualquer custo o casamento, sobretudo por razões religiosas, mas também, por motivos econômicos e por preconceito social.<sup>171</sup>

<sup>170</sup>BEAUVOIR, Simone. *Cerimônia do Adeus*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974.

<sup>171</sup>MELLO; NOVAIS, 1998,p.612.

O verbete ADULTÉRIO, único a mencionar qualquer possibilidade de abalo na estrutura familiar, aparece na 18ª edição, de 1968, em seis linhas.

**ADULTÉRIO** — É o decorrente de relações sexuais entre pessoas casadas, com outras não constitutivas do seu matrimônio. Em suma: infidelidade conjugal.

Além de criar uma série de graves problemas entre os cônjuges, pode também ocasionar transtornos de fundo afetivo para os filhos.

Figura 70 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, Vol. ABA-CAP, 1966, p. 22. 18ª edição.

Simone de Beauvoir resume em tragédia a tão esperada *Noite de Núpcias*, outro rito de passagem na vida das mulheres que se casaram sem ter relações sexuais antes do casamento, como era de praxe:

A “noite de núpcias”, que entrega a virgem a um homem que em geral ela não escolheu realmente, e que pretende resumir em algumas horas – ou instantes – toda a iniciação sexual – não é tampouco uma experiência fácil. De uma maneira geral, toda “passagem” é angustiante por causa de seu caráter definitivo, irreversível: tornar-se mulher é romper sem apelo com o passado: mas essa passagem é a mais dramática; não cria somente um hiato entre ontem e hoje, arranca também a jovem do mundo imaginário em que se desenrolava parte importante de sua existência e joga-a no mundo real.<sup>172</sup>

No casamento baseado em uma clara divisão entre os papéis do homem e da mulher, serão os serviços de casa e de cama que a mulher oferecerá em troca de ser sustentada e “protegida”, tanto quanto serão esses os instrumentos de manobra nos complexos jogos de amar, dominar e se submeter em que ambos se enredam na relação. Para Beauvoir:

Por vezes ela traz um dote ao esposo, amiúde compromete-se a fornecer certo trabalho doméstico: cuidará da casa, educará os filhos. Em todo caso tem o direito de ser sustentada e a própria moral tradicional a exorta a isso. É natural que seja tentada por essa facilidade tanto mais quanto os ofícios femininos são muitas vezes ingratos e mal remunerados; o casamento é uma carreira mais vantajosa que muitas outras.<sup>173</sup>

O casamento marcou, de todo modo, para gerações de mulheres, a possibilidade de evasão da casa de seus pais, ocasião que o casamento elucida uma possibilidade de libertação da autoridade paterna e materna, no entanto, “agora, ela é casada, não há mais diante dela *outro futuro*.”<sup>174</sup>

<sup>172</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 118.

<sup>173</sup> Ibidem, p.170.

<sup>174</sup> Ibidem, p.211.

#### IV – Do casamento ao trabalho doméstico

**DONA DE CASA (cansaço)** — Os trabalhos de uma casa são cansativos, cacetes, e parecem intermináveis, especialmente quando a cozinheira falta.

Nem tôdas as donas de casa têm, em suas atividades, métodos e disciplina. Começam a arrumar todos os quartos ao mesmo tempo, ou inventam de fazer um remendo no momento menos indicado — por exemplo, quando o marido ou o filho acaba de chegar e quer almoçar depressa...

Se elas organizam seus trabalhos de maneira racional, verão que lhes sobra algum tempo para um descanso, após o almoço; meia ou uma hora, que terão somente para cuidar de sua própria pessoa. Nesse tempo, poderão fazer muita coisa útil, que passamos a enumerar:

1 — Passar um creme nas mãos e no rosto, a fim de que não se tornem ásperos e encardidos.

2 — Escovar os cabelos, para que conservem o brilho.

3 — Deitar-se alguns minutos, fechar os olhos e... não pensar.

Elas verão, depois, que se sentem muito mais bem dispostas e animadas. Pois, quem sabe trabalhar assim, economiza forças e tempo.

Figura 71 – Verbetes *Dicionário do Lar*, 1966, vol. CAR-FUN, p. 492.

Em DONA DE CASA (*cansaço*) pode-se ler uma síntese de elementos cruciais na vida da mulher do lar : 1 – “ não pensar” é um conselho chave para a manutenção das coisas como elas sempre foram, 2 – mas, apesar disso, elas precisam equacionar seu tempo (pensar), para organizar seus trabalhos, preparar seus cosméticos e cuidar de sua aparência, 3 – pois os trabalhos na casa as consomem, são duros, cansativos e desgastantes.

Das tarefas de limpar, cuidar e manter a ordem da casa emerge o trabalho de Mierle Laderman Ukeles, artista norte americana nascida em 1939. Seu trabalho toma contornos definitivos quando, grávida do primeiro filho, a artista se percebe afetada pelas mudanças físicas, mentais, sociais e políticas que a condição da maternidade lhe impõe.<sup>175</sup>

Em 1969, ela escreve o manifesto "*Maintenance Art-Proposal for an Exhibition*," onde assinala sua busca por reinterpretar o estereótipo da dona de casa em ações públicas sistemáticas.

<sup>175</sup> STEIN, 1994, p.243.



Figura 72 – Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Track/Maintenance: Outside*, 1973, documentação de performance (detalhe).

Afim de desmistificar a imagem de dona-de-casa como alguém irremediavelmente presa a um sistema de dependência doméstico, Mierle Laderman Ukeles decide assumir-se como artista “da manutenção” e passa a executar tarefas que deslocam o trabalho doméstico, de sua neutra invisibilidade, para um ambiente em que acontece publicamente, como um ritual artístico-performático:

Historiadores sociais que observam a família nas sociedades ocidentais identificaram algumas separações definidas que surgem com especial intensidade no desenvolvimento das sociedades capitalistas, mais especialmente na separação entre mundo do trabalho e mundo da vida familiar, entre a esfera pública, fora de casa, e a esfera privada, dentro da casa.(...) Essas separações surgiram durante a industrialização, à medida que “o tamanho das unidades produtivas crescia e a atividade produtiva se deslocou dos lares para as oficinas e fábricas.” Mas enquanto as mulheres da classe operária foram atrás dos salários no mercado de trabalho, as mulheres de classe média se refugiaram em suas casas.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup>MARTIN, 2006, p.52.

Consciente de que a arte pode colocar em suspensão o tempo presente, a estratégia da artista é precisa. No trabalho “*I Make Maintenance Art One Hour Every Day*” (1976) a artista trabalha, durante dois meses, em turnos de serviços regulares, compondo o corpo de 300 zeladores e faxineiras em uma firma de saneamento que atendia a um edifício de escritórios na baixa Manhattan. Em uma atitude que altera a escala de sua ação, interessa à artista cruzar a fronteira que separa a tarefa doméstica da esfera pública.



Figura 73 – Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Track/ Maintenance: Outside*, 1973. Registros e anotações.

Não esqueçamos que ser dona de casa, sobretudo depois dos anos 1970, também possa ser uma escolha, mas insisto que a ligação entre o feminismo e a vida da mulher no lar não seria um julgamento da mulher pelas suas escolhas, mas sim pelo que ela não pode escolher:

A esposa é dependente economicamente, na gestão dos bens (em função do contrato de casamento e na comunidade), na escolha do domicílio e com relação a todas as grandes decisões da vida familiar, inclusive quanto à educação e ao casamento os filhos. Entretanto, a dona de casa, dispõe de influência e poderes que sabe usar. (...) Mães de famílias muito grandes, detêm um senso de dever elevado, principalmente com relação às filhas, quanto à transmissão de sua função doméstica e social, em que refeições e recepções têm um papel relevante. Essas mulheres, muito ocupadas, podem encontrar a felicidade no cumprimento de suas tarefas e na harmonia de seu lar.<sup>177</sup>

<sup>177</sup> PERROT, 2007, p. 48.

Em BELEZA, na seção “Ginástica para a dona de casa” encontramos a sincronização de exercícios físicos com os movimentos de limpeza da casa. A manutenção da beleza se entrelaça com suas obrigações domésticas.

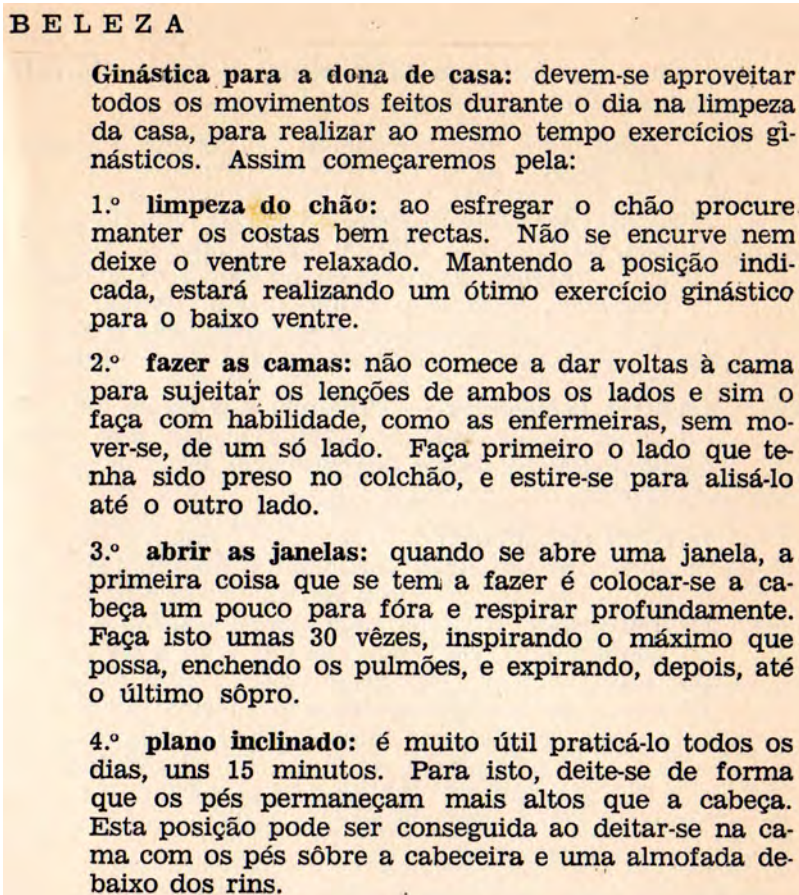


Figura 74 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA-CAP, p. 133.

## V- Do trabalho doméstico à beleza

“A verdade é que as circunstâncias convidam a mulher, mais do que o homem, a voltar-se para si mesma e dedicar-se a seu amor.”<sup>178</sup>

Simone de Beauvoir

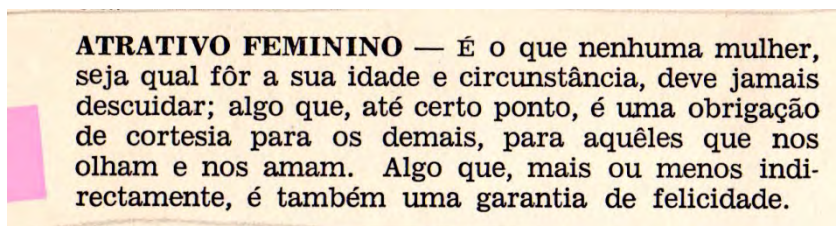


Figura 75 - Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA- CAP, p.86.

<sup>178</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 395

Pelo *Dicionário do Lar* e pelo *O Segundo Sexo* compreendo que o auge da realização feminina seria se casar, ter uma casa, cuidar do marido e dos filhos. O cuidado com a aparência fazia parte de “uma obrigação de cortesia para os demais” tanto quanto uma ocupação delas com elas mesmas, um prazer ou uma distração.

*A toilette* tem um duplo caráter: destina-se a manifestar a dignidade social da mulher (padrão de vida, fortuna, o meio a que pertence), mas ao mesmo tempo concretiza o narcisismo feminino; é uma libré, um adorno; através dela, a mulher que sofre por não *fazer* nada, acredita exprimir o seu *ser*. Cuidar de sua beleza, arranjar-se, é uma espécie de trabalho que lhe permite apropriar-se de sua pessoa como se apropria do lar pelo seu trabalho caseiro; seu eu parece-lhe, então, escolhido e recriado por si mesma.<sup>179</sup>

Michelle Perrot levanta que no século XX, quando o casamento por amor anuncia a “modernidade do casal (...) os termos da troca se tornam mais complexos: a beleza, atração física entram em cena. Um homem de posses pode desejar uma jovem pobre, mas bela. Os encantos femininos constituem um capital.”<sup>180</sup>

**MAQUILAGEM (espelinho)** — Em público, não tire o espelinho da bolsa a todo instante para verificar se sua maquilagem está perfeita, nem passe pó de arroz ou “baton” a todo instante, pois isso demonstrará que você está mais preocupada com sua pessoa do que com as que a acompanham no momento.

Figura 76 – Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA – CAP, p. 144.

O cuidado e a manutenção e beleza se fundamentam também na suspeita que se mantendo-se atraente, o marido não buscará “fora o que tem em casa”. A bela e prendada esposa seria um importante capital simbólico do homem.

Num certo sentido, os homens eram bastantes dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai, do marido. Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público; este homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social.<sup>181</sup>

*O Dicionário do Lar* apresenta um extenso verbete intitulado BELEZA, a prescrever práticas corporais diárias para aliviar a fadiga e as dores do corpo, com itens direcionados à modelagem “estética” e ainda, conselhos comportamentais de beleza e saúde da mulher.

<sup>179</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 296.

<sup>180</sup> PERROT, 2007, p. 47.

<sup>181</sup> D’INCAO, 2004, p. 230.

**MULHER E SAÚDE — A experiência tem demonstrado que as tarefas domésticas representam saúde para a mulher.**

Figura 77 - Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. GAB-PEG, p.716.

Estão postas ali inúmeras receitas de cremes, máscaras de beleza, dicas de maquiagem, automassagem, penteados e pormenores para o cuidado de distintas partes do corpo. Acerca da conservação de seu “atrativo feminino” Simone de Beauvoir discorre que :

Os jornais femininos ensinam abundantemente à dona de casa a arte de conservar sua atração sexual embora lavando a louça, a permanecer elegante durante a gravidez, a conciliar o coquetismo com a maternidade e a economia; mas aquela que se sujeitasse a seguir atentamente esses conselhos logo se veria atormentada e desfigurada pelas preocupações; é-lhe muito difícil permanecer desejável quando tem as mãos inchadas e o corpo deformado pelas maternidades(...).<sup>182</sup>

Muitos verbetes direcionados ao corpo também se assinalam fora do verbete BELEZA, dos quais cito ESBELTEZ (exercício para consegui-la), REGRAS PARA DISSIMULAR OS DEFEITOS, TIPOS FEMININOS (defeitos). Há menções de beleza e educação do corpo no extenso verbete BOAS MANEIRAS, onde encontro ANDAR (como se corrige), SENTAR (como proceder), FALAR.

**CONSELHOS DE BELEZA (Beleza dos movimentos) —**

Schiller define a graça como a expressão da beleza da alma, pela maneira de ser e pelos movimentos do corpo. Do mesmo modo define a expressão do carácter agradável se possui este dom magnífico; e desagradável, se não o possui.

A maior parte dos pensadores e poetas estão de acôrdo com a idéia de que “a graça é a beleza do movimento”.

Mas, se é verdade que a graça se encontra nos movimentos, então é a forma como estes se realizam.

Às vêzes espontâneos quando se tem propensão natural a caminhar, actuar e desenvolver-se com elegância. Outras, estudados quando a natureza não nos deu essas condições. Por que tóda mulher, que deseje ser graciosa, deve estudar com esmero sua maneira de andar, o movimento das mãos, da cabeça e até o descerrar dos lábios num sorriso. Tudo isso deve ser aconselhado sempre, naturalmente, com discrição, sem exageros, que só levam ao ridículo.

Figura 78 - Verbetes do *Dicionário do Lar*, vol. CAR-FUN, p. 390.

<sup>182</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 294.

O uso do corpo é uma constante na produção de arte feminista. Artistas que questionaram o lugar da beleza e da feminilidade na vida da mulher foram alvo de incontáveis obras onde elas utilizaram do próprio corpo como suporte, entre as quais citamos Valie Export (1940), Yoko Ono (1933), Ana Mendieta (1948-85 ) Orlan (1947), Marina Abramovic (1946), Carolee Schneemann (1939), Letícia Parente ( 1930 – 91).

Artistas consideradas tradicionalmente bonitas, como Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Lynda Benglis e Adrian Piper, corriam o risco de serem chamadas de auto-indulgentes, vaidosas, narcisistas e auto-exploradas por seus pares, mas também tinham a capacidade de dar uma mente ao corpo feminino, para humanizar a beleza e reformular o prazer visual, destruindo-a como nós a conhecemos.<sup>183</sup>

Na obra de Hannah Wilke, artista norte americana nascida em 1940, o corpo como objeto da beleza é o assunto central na sua produção. A questão da feminilidade definida pela beleza aparece sob duas formas: na validação do feminino como um corpo sexualmente desejável e desejante, e na desestabilização da beleza, ao deformar o corpo ou documentá-lo em estado de padecimento.



Figura 79 - Hannah Wilke, *Gestures*, 1974, vídeo, 32 min. Frames do vídeo.

Em *Gestures*, vídeo de 32 minutos, realizado em 1974, Hannah Wilke desenvolve em 3 momentos, separados por telas pretas, uma sequência de gestos que vão da preparação da pele e a demonstração de gestos preparados para a sedução, para desembocar em movimentos e gestos eróticos.

<sup>183</sup> Artists considered traditionally beautiful, like Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Lynda Benglis, and Adrian Piper, ran the risk of being called self-indulgent, vain, narcissistic, and self-exploitative by their peers, but they also had the capacity to give the female body a mind, to humanize beauty, and to reformulate visual pleasure by destroying it as we know it. In: ISAAK, 1996, p. 192.

Diante da câmera, no enquadramento vê-se um close em seu rosto pálido que emerge da escuridão. O primeiro momento do vídeo demonstra em exercícios de massagem sobre a pele da face, uma espécie de ginástica das expressões explorada pelas mãos. A câmera parece assumir a característica de um espelho diante da qual ela se exercita olhando para si mesma.

Em um segundo momento, a massagem facial se mescla a encenação de gestos de sedução. Vemos a *femme fatale* na demonstração de poses, trejeitos, caretas e cacoetes. A câmera parece assumir o papel de uma janela através da qual ela é vista.



Figura 80 - Hannah Wilke, GESTURES, 1974, Vídeo, 32 min. Frames do vídeo.

Em um terceiro momento, o plano se fecha e a língua da artista executa movimentos circulares, de entrada e saída da boca, em uma erotização dos gestos. Os cortes em tela escura que sugerem lapsos de tempo que evidenciam a marcação de variações sobre os mesmos gestos, que se assumem – ora como gestos de preparação ora como gestos de sedução, ora como gestos de erotização.

A experiência erótica é uma das que revelam aos seres humanos, da maneira mais pungente, a ambiguidade de sua condição; nela eles se sentem como carne e como espírito, como o outro e como sujeito. É para a mulher que esse conflito assume o caráter mais dramático, porque ela se apreende inicialmente como objeto, porque ela

não encontra de imediato uma autonomia segura no prazer; é-lhe preciso reconquistar sua dignidade de sujeito transcendente e livre, assumindo sua condição carnal: empresa difícil e cheia de riscos, na qual ela soçobra amiúde.<sup>184</sup>

Na posição de sedutora, a artista explicita neste vídeo o jogo de gestos preparados para a sedução e para o prazer.

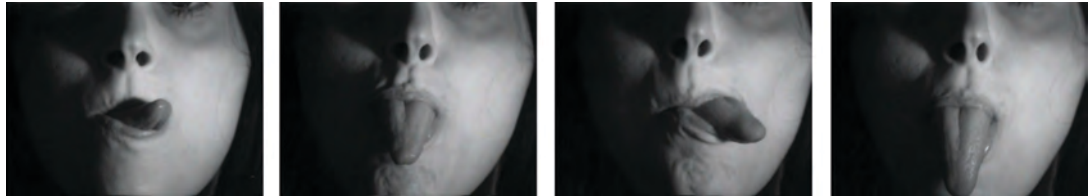


Figura 81 - Hannah Wilke, GESTURES, 1974, Vídeo, 32 min. Frames do vídeo.

Na cena da arte feminista dos anos 70, a “reputação da beleza de Wilke, e consequentemente, uma estrela do sexo feminino, se disseminou pelo mundo da arte em obras fotográficas em que ela aparecia nua ou seminua.”<sup>185</sup> Criticada como narcisista, a artista, de qualquer forma, se explicita na ambiguidade que a beleza e desejo acarretam na vida da mulher.

Efetivamente, se o marido desperta a sensualidade feminina, ele a desperta em sua generalidade posto que não foi escolhido particularmente, ele predispõe a esposa a procurar o prazer em outros braços; acariciar demasiado bem uma mulher, diz ainda Montaigne, é cagar no cesto para coloca-lo sobre a própria cabeça. Ele reconhece de resto com boa fé, que a prudência masculina coloca a mulher numa situação bastante ingrata.<sup>186</sup>

Jo Anna Isaak considera que em outro trabalho de Hannah Wilke, o póstumo INTRAVENUS, a artista “consegue exemplificar bem o destino da *femme fatale* e elucidar o que se entende por “atitudes éticas” da mulher que “não cede o seu desejo”<sup>187</sup>. A obra se refere a treze fotografias que Hannah Wilke fez de si nos seus últimos anos de vida, vítima de um câncer linfático.

Seu exibicionismo e humor sarcástico, jogam “com seu último papel - o de velha grotesca morrer. Careca, nua, inchada, marcada por quimioterapia e tratamentos da medula dos ossos, agarrado a tubos, Wilke assume todo o conjunto de poses estereotipadas que ela sempre assumiu”<sup>188</sup> em obras anteriores.

<sup>184</sup> BEAUVOIR, 1975, P.142.

<sup>185</sup> “Wilke's reputation as a beauty, and consequently, a female star, spread through the art world with performance and photographic works in which she appeared nude or semiclothed.” In: FREUH, 1994, p.192.

<sup>186</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 178.

<sup>187</sup> ISAAK, 1996, p. 221.

<sup>188</sup> “Shown posthumously, *Intravenus* documents, in thirteen larger-than-life photographs, set out like the stations of the cross, her confrontation with her own death from lymphatic cancer. Her signature style of humorous self-assured exhibitionist, she plays her last role – that of the grotesque dying crone. Bald, naked, bloated, scarred by chemotherapy and bones marrow treatments, hooked to IV tubes, Wilke assumes the whole array of stereotypical poses she has always assumed” in old works.” In: ISAAK, 1996, p. 223.



Figura 82 - Hannah Wilke, *Intravênus*, 1992-93, fotografia. Série de 13 fotografias.

O envelhecer da mulher, temido pela mulher “coquete”, de que fala Beauvoir, diferente da prescrição cômica que o verbete abaixo nos apresenta, é o momento em que atravessada a maturidade, além de perder as graças da juventude ela perde a capacidade reprodutora.

**ENVELHECER (conselhos para evitar)** — Dizem que, para não envelhecer depressa, se deve mastigar demoradamente a comida. Talvez resida aí o fundamento da ampla propaganda da goma de mascar, os conhecidos “chiclets”, de que os norte-americanos de ambos os sexos usam e abusam... Há mesmo os que citam o exemplo dos negros, mestiços e caboclos, que costumam mascar fumo em corda e se conservam moços e vigorosos durante muito tempo.

Figura 83 - Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. ABA-CAP, p. 118.

Beauvoir afirma que a situação é extremamente variável e depende muito da forma com que a mulher lidou consigo durante a vida:

Enquanto o homem envelhece de maneira contínua, a mulher é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde, jovem ainda, o encanto erótico e a fecundidade de que tirava, aos olhos da sociedade e a seus próprios olhos, a justificação de sua existência e suas possibilidades de felicidade: assim cabe-lhe viver cerca de metade de sua vida de adulta. A crise é sentida de maneira muito menos aguda pelas mulheres que souberam lidar particularmente na sua feminilidade; as que trabalharam duramente – em seus lares ou fora deles – acolhem com alívio o desaparecimento da servidão menstrual.<sup>189</sup>

<sup>189</sup> BEAUVOIR, 1975, p. 343

Sobre o envelhecer da mulheres, Virginia Woolf cita uma frase do Sr. John Langdon Davies: “Ele adverte às mulheres de que "quando as crianças deixam de ser inteiramente desejáveis, as mulheres deixam de ser inteiramente necessárias". Espero que vocês tomem nota disso.”<sup>190</sup>

Dentre os tópicos abordados pelo *Dicionário do Lar*, o lugar da BELEZA sobressalta-se dos demais porque se apresenta como questão atualíssima na sociedade de hoje. O casamento já não é uma obrigação generalizada, a emancipação financeira abriu o campo de escolhas que elas possam fazer em suas vidas, tanto quanto os serviços domésticos antes obrigações exclusivas, foram flexibilizados.

As forças econômicas que vigoram em um sistema capitalista avançado, tais como a indústria de cosméticos, a farmacologia, a medicina contemporânea, a estética corporal, a mídia, entre outras instâncias sociais, políticas e culturais, inferem e complexificam a análise da mulher na era da indústria da beleza, contudo, se o trato da aparência feminina continua sendo uma “obrigação dela com ela e para com os demais”, o fator prazer/poder em ser atraente precisa também ser considerado.

Na polarizada relação arquetípica de Homem/Mulher como par complementar cujo atributo força/inteligência X fragilidade/beleza encontram-se instalados na cultura ocidental, a beleza tanto se refere diretamente à imagem que se espera que a mulher projete ao mundo, quanto é assimilada como um atributo de poder, do qual as mulheres não pretendem se despojar.

Hoje trabalhamos fora de casa e se muitas foram as mudanças, as tarefas aumentaram junto com o aumento da autonomia. Os índices diários de violência contra mulher ainda são brutais e a intervenção estatal no corpo feminino (vide criminalização do aborto) ainda está longe de ser discutido de forma laica no Brasil.

*Domingo, 18h03, a primavera está fria e chuvosa. Fervo água para um chá. Ainda será preciso colocar as roupas na máquina e preparar o jantar. Nas unhas da mão, o esmalte cor de pitanga madura envelheceu. Vejo a imobilidade do brinquedo deixado entre outros objetos da casa e percebo que preciso fisicamente me mover.*

---

<sup>190</sup> WOOLF, s/d, p.136

## Considerações Finais



Figura 84 – Imagem do Dicionário do Lar, 1966, vol. CAR-FUN, entre p. 416 e p.417.

*Madrugada fria, de chinelos, vestida de moletons e camiseta. A casa está silenciosa como poucas vezes se houve no último ano. Dora passa alguns dias na casa de minha mãe para que eu possa acabar este texto.*

*Uma sobremesa do Dicionário do Lar desenterra a lembrança da SURPRESA DE MORANGO da minha infância, com as mesmas cores estouradas e letras pequeninas tombadas em azul cian. Minha amiga tinha o dinheiro para o biscoito Champagne e os morangos. O leite condensado e o creme de leite tomei da dispensa de casa. Havia um sacolão dos biscoitos, onde com o peito estufado de certezas, nós compramos o suspiro em substituto ao chantilly. Através do livro da mãe dela, este mesmo dicionário que hoje analiso,*

*brincávamos de ser mulher. Lembro-me que o ato de cozinhar provocava em mim um conforto, uma alegria pela reiteração de um modelo identitário que eu deveria apreender habilmente. Me pergunto hoje como ser dona de casa pode não mais oprimir e identifico-me: sou uma feminista do lar.*

Nesta dissertação proponho uma conexão entre a mulher dona de casa e a mulher artista, tendo como objeto disparador o *Dicionário do Lar*, editado nas décadas de 1950-60, no Brasil, do qual elenco questões para a abordagem da arte produzida por mulheres nos Estados Unidos e no Brasil nas décadas de 1960-70.

O primeiro capítulo apresenta o *Dicionário do Lar*, analisado por suas imagens e verbetes, de onde se observa o que está dado à elas como prescrição, em suma, cuidar da casa, marido e filhos, sem se descuidar da beleza e do comportamento em sociedade. A função da mulher na sociedade se estabelecia por uma determinação biológica, seu corpo se traduzia em fragilidade, a carecer de proteção, dada antes pelos pais, depois do casamento, seu destino, pelo marido. A mulher deveria ser domesticada para cumprir o papel de esposa, mãe e dona de casa. Através do *O segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir e o texto *Um teto todo seu*, de Virgínia Wolf realizo uma análise da mulher encontrada no *Dicionário do Lar*.

Como pudemos ver, este dicionário é bem mais do que um objeto de curiosidades. Serve como ponto de ancoragem para rever a história que se vasculha em fontes indiretas, de onde constata-se que o destino da mulher estava nas mãos da sociedade dos homens.

As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra.<sup>191</sup>

Ao reconstituir este lugar da mulher silenciada na sociedade, este texto contribui para consolidar a existência de histórias. Compreendo que em um estudo próximo seja importante:

Investigar os discursos e as práticas que garantem o consentimento feminino às representações dominantes e naturalizadas da diferença, o que não excluiria que à incorporação da dominação às variações, manipulações, táticas, recusas e rejeições por parte das mulheres, complexificando as relações de dominação históricas.<sup>192</sup>

O verbete VITÓRIA constata que os vitoriosos, mesmo em um manual para as mulheres são os homens. Poderíamos ler no verbete “os homens” no sentido de humanidade mas depois do que foi levantado sobre a vida da mulher na década de 1950-60, seria difícil

---

<sup>191</sup> PERROT, 1997. p.17.

<sup>192</sup> MATOS, 2000, p.23.

acreditar em uma vitória pela conquista de um marido, pelo casamento, pela maternidade e pela boa execução das tarefas domésticas, somente.

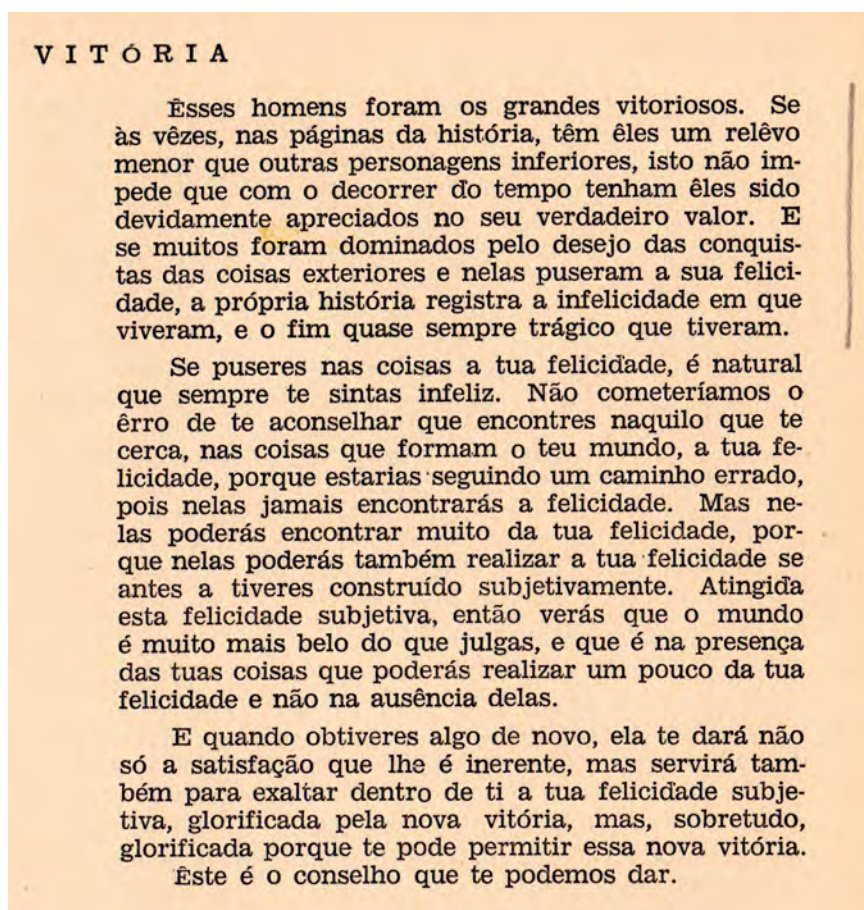


Figura 85 - Verbetes do *Dicionário do Lar*, 1966, vol. SAB-WAP, p. 1219.

O “algo de novo” de que fala o verbete acima, talvez aponte uma falha neste sistema modelar, prescritivo. Percebo que algo de indeterminado e ambíguo se prenuncia aqui. A vitória feminista sobre a realidade, que veio acontecer nas décadas seguintes e em inúmeros aspectos, foi incorporada. Mesmo pensando que hoje seria impossível que as mulheres sejam necessárias somente para embelezar o mundo, cuidar da casa ou para reproduzir, vejo que, na realidade brasileira, esta não é uma situação difícil de acontecer.

No segundo capítulo abordo a arte feminista, na cena norte americana e na arte brasileira, onde encontro a resposta lançada ao confinamento doméstico, ao controle pela sexualidade e à limitada atuação política e social da mulher. Na necessidade de falar em primeira pessoa, no empoderamento da própria imagem, artistas denunciam e resignificam o lugar da mulher na sociedade. Uma história que está se escrevendo: recentes estudos historiográficos “tem revelado a presença ativa de muitas mulheres que escaparam de seu

destino e que questionam as imagens de pacificidade, ociosidade e confinamento ao espaço do lar (...) descortinando-se esferas de influência e recuperando os testemunhos femininos<sup>193</sup>.

No capítulo três, na revolta culinária de Martha Rosler, no desvelamento do casamento de Rosangela Rennó, na publicização das ações domésticas de Mierle Laderman Ukeles, na analítica maternidade de Mary Kelly e na revelação/encenação do desejo de Hannah Wilke, há uma propensão a performatizar a vida na arte. O *Dicionário do Lar* dialoga com a arte feminista e a arte feminista pergunta para além dele.

Acerca do *Dicionário*, supus, de início, que explorava um objeto opaco. Um manual e um modelo distante de mim. No desenrolar da pesquisa, uma crosta de atribuições, demandas e desejos se desvelaram também na minha vida. Na tarefa de atravessamento de um modelo que o *Dicionário do Lar* me fez conhecer pude entender que meu estranhamento/identificação com a mulher do lar é uma questão historicamente abordada por artistas mulheres e necessária de ser abordada hoje também.

Acerca da arte feminista, temi que ela também fosse um modelo de arte feita por mulheres. Contudo, encontrei obras que compõe-se por poéticas extremamente diversas. Contra a apagamento histórico da mulher, as questões de gênero insurgem e trabalham sobre a própria tragédia feminina.

*Sábado de sol, rádio ligado em uma emissora de notícias. Me encontro diante do fim deste texto. Assinalo aqui a vontade de que ele seja lido por mulheres e homens, artistas e etc. Que o texto presente alimente outras pesquisas. Sem mais o que dizer, vamos adiante.*

---

<sup>193</sup> MATOS, 2000, p. 14.



Figura 86 – Registro fotográfico da mesa de trabalho, Sylvia Amélia, set. 2011.

As obras que apresento a seguir, iniciadas em dezembro de 2009, foram criadas como trabalho paralelo à dissertação de mestrado, sob a condição da maternidade que trouxe mudanças à minha vida. Quando as forças vitais se voltavam para a manutenção do dia à dia doméstico, questioneei se a artista resistiria. As obras que apresento a seguir respondem a pergunta.

## I

*A maternidade é uma experiência pessoal e intransferível. No que me coube viver, nomeei de alienação consentida os primeiros meses do pós parto. Segui as prescrições consideradas adequadas ao desenvolvimento de minha filha (amamentar várias vezes ao dia/noite, criar uma rotina, sincronizar o ritmo de sono com o ritmo do bebê, etc). Na manutenção da casa de mãe solteira, a vida materna implicou, de início, na abdicação de quase tudo que me conectava com o mundo exterior. Havia muito, do lado de dentro da casa.*

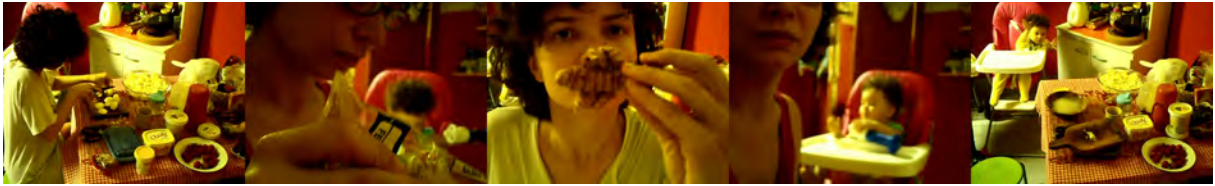


Figura 87 - Sylvia Amélia, *Rotina*, 2012, vídeo, 12 min.

Em *Rotina*, realizado no primeiro ano de vida de minha filha, apresento um vídeo ficcional elaborado com registros reais, composto de imagens registradas no cotidiano alimentar da casa, cuja presença da loucura está à espreita da normalidade.



Figura 88 - Sylvia Amélia, *Rotina*, 2012, vídeo, 12 min.

O vídeo inicia-se tornando o trabalho doméstico visível. Os utensílios e alimentos são manipulados pela mãe sobre a mesa posta enquanto a criança brinca na cadeirinha. O que se segue a esta longa cena é uma sequência de ações em que a criança coloca na boca objetos que não são alimentos.<sup>194</sup> A bebê experimenta, sem a consciência e os condicionamentos que mais tarde a fará distinguir o que deve ou não comer. Ela sente prazer em tocar pela boca os objetos e a mãe acaba por fazer o mesmo. No desenrolar das ações, um desatino acontece: o corpo da filha recheia uma receita de bolo.

<sup>194</sup> Luce Giard comenta que: *A criancinha leva à boca tudo que sua mão alcança ao explorar o espaço que a rodeia, mas não é só por desejo compulsivo de tudo incorporar a si: Michel Tournier lembrou bem que, para a criança, a boca serve de segundo órgão do tato que lhe permite “tocar mais”, apalpar, sentir a rugosidade de uma coisa, conhecer intimamente a semente.* In: GIARD, 1994, p. 252.



Figura 89 - Sylvia Amélia, *Rotina*, 2012, vídeo, 12 min.

O chamado do desvario que a cena do bolo provoca, culmina na revelação do real. Na quebra das tarefas que em função da vida não podem ser evitadas: preparar, comer, alimentar, aponto a dimensão da desmedida que perfura a repetição dos dias e noites.



Figura 90 - Sylvia Amélia, *Rotina*, 2012, vídeo, 12 min.

O vídeo termina com um retrato da mãe e da filha antecedidos por uma cena em que um prato de feijão está em repouso na água e um grito de criança irrompe do silêncio.



Figura 91 - Sylvia Amélia, *Rotina*, 2011, vídeo, 12 min.

## II

*Durante a minha gravidez o trabalho de catar o feijão se instalou na rotina alimentar da minha casa e comer feijão preto se tornou um hábito devido a importância do ferro que o alimento contém. Em Quando Pedra Nasceu feijão, 2011, associo o trabalho de catar ao trabalho da maternidade.*

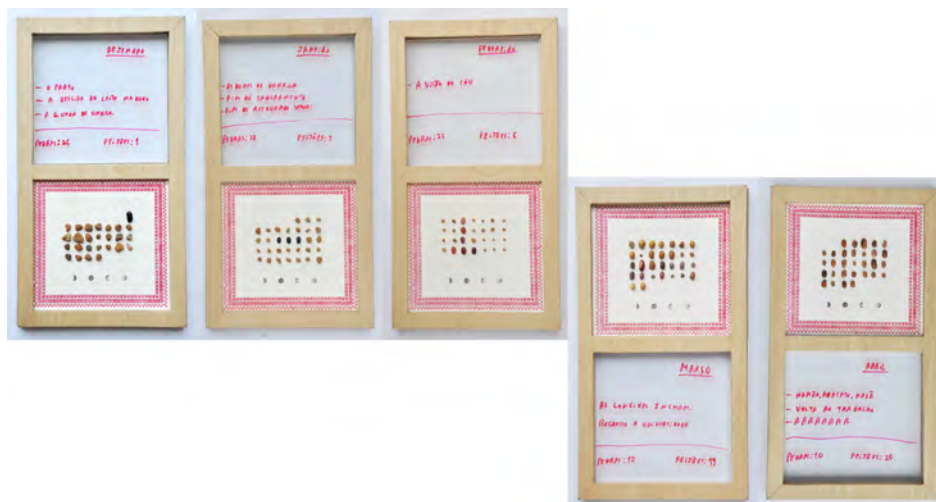


Figura 92 - Sylvia Amélia, *Quando Pedra Nasceu Feijão*, 2011, objeto (políptico).

A obra é um calendário impresso em relevo seco e tipografia com o espaço para a marcação dos dias e sua duração cobre os cinco primeiros meses após o nascimento da criança. Na escrita dos dias e meses que se sucedem dois parâmetros são prescritos: ou o dia seria uma pedra (duro, indigesto) ou o dia seria feijão (nutritivo, de fácil germinação).

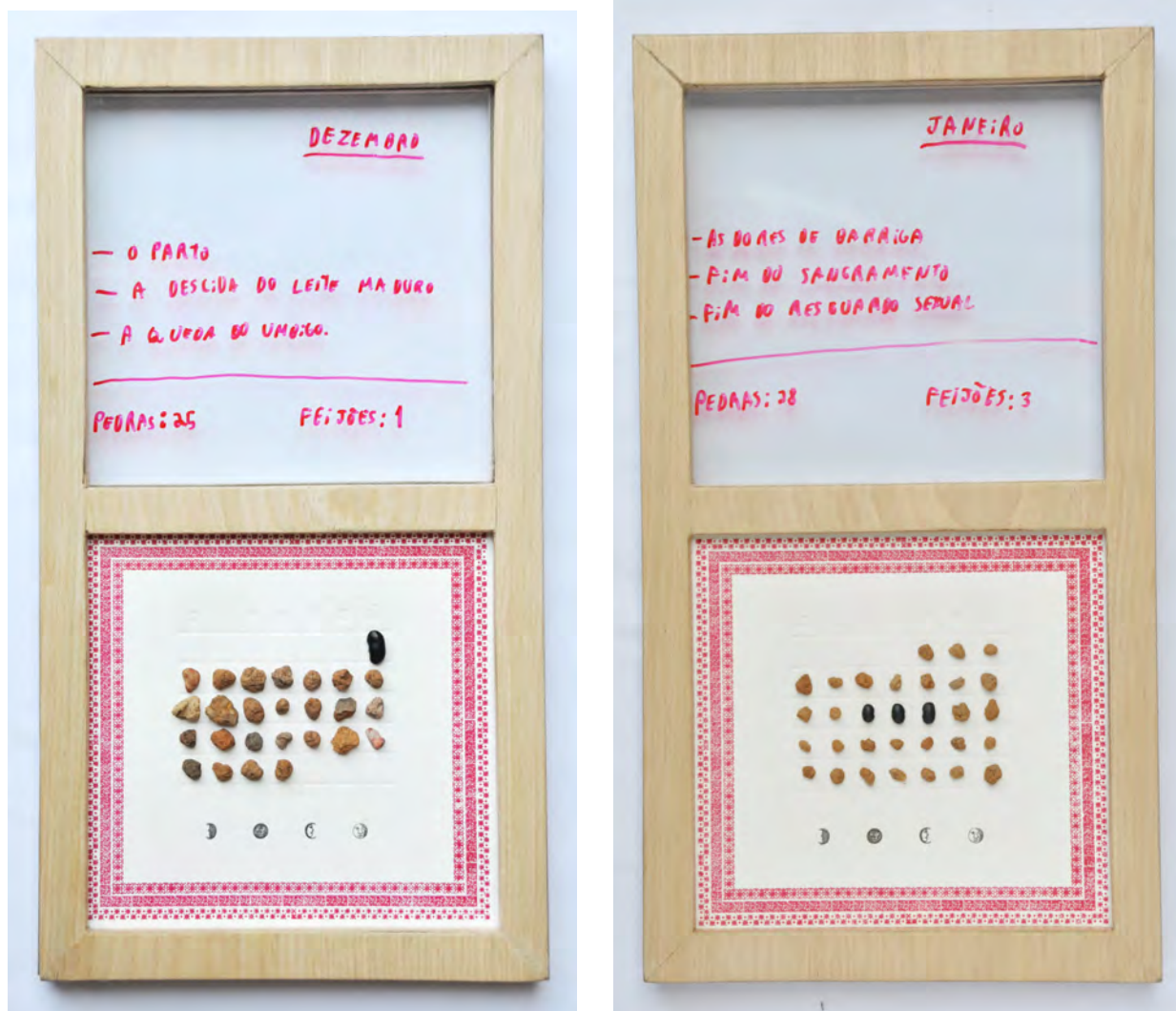


Figura 93 e 94 - Sylvia Amélia, *Quando Pedra Nasceu Feijão*, 2011, objeto (políptico).

Durante o processo de elaboração do trabalho, percebi que faltaria a esse calendário indicações mais explícitas do período pós parto. Assim, incluí entre vidros anotações em caneta vermelha, escritas com a caligrafia do pai de minha filha. Estas se referem à mãe (*O Parto*, *A Descida do Leite Maduro*, *A Volta ao Trabalho*), à criança (*A Queda do Umbigo*, *As Gengivas Incham*), ou a ambas (*A Visão do Céu*) e quantificam o número de pedras e feijões de cada mês.



Figura 95 - Sylvia Amélia, *Quando Pedra Nasceu Feijão*, 2011, detalhes.

Na obra, as anotações misturam o lugar da mãe e da filha descritos pela tortuosa caligrafia do pai, e inscreve, na organização dos diferentes tipos de feijão e de pedras, uma marcação subjetiva e ao mesmo tempo direta, assertiva. De início, a aparência das pedras e dos feijões se contrastam e na medida que o “tempo passa”, os elementos se confundem pelas cores, tamanhos e tipologias que se assemelham.

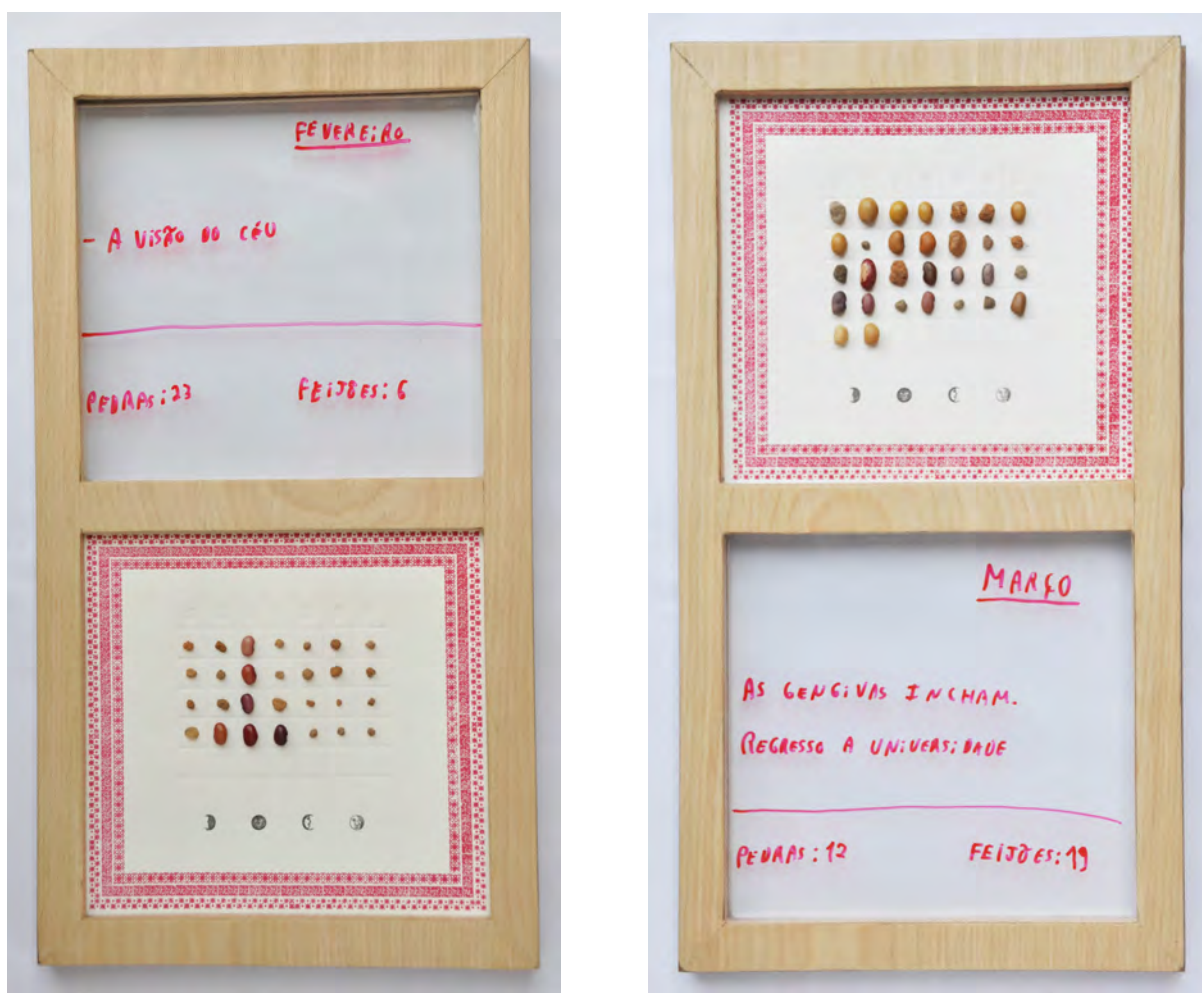


Figura 96 e 97 - Sylvia Amélia, *Quando Pedra Nasceu Feijão*, 2011, objeto (políptico).

Em *Quando Pedra Nasceu feijão*, 2011, assinalo a contagem que se finda com o fim da licença maternidade, no regresso ao trabalho. Representado em um sistema que não se apoia na imagem fotográfica para dizer da maternidade e ancorado pela escrita, a experiência se apresentam metodicamente na síntese dos dois elementos (pedra e feijão) que remetem-se também a oscilação mental em estados polarizados vivenciada no período.



Figura 98 - Sylvia Amélia, *Quando Pedra nasceu Feijão*, 2011, objeto (políptico).

### III

*Durante os dois primeiros meses pós parto, me instalei nas casas de meus pais, ficando um mês na casa de cada um deles. Foi por minha livre vontade e insegurança que solicitei abrigo, afim de que na companhia de mais pessoas e pela estrutura oferecida, os demais trabalhos domésticos fossem aliviados.*

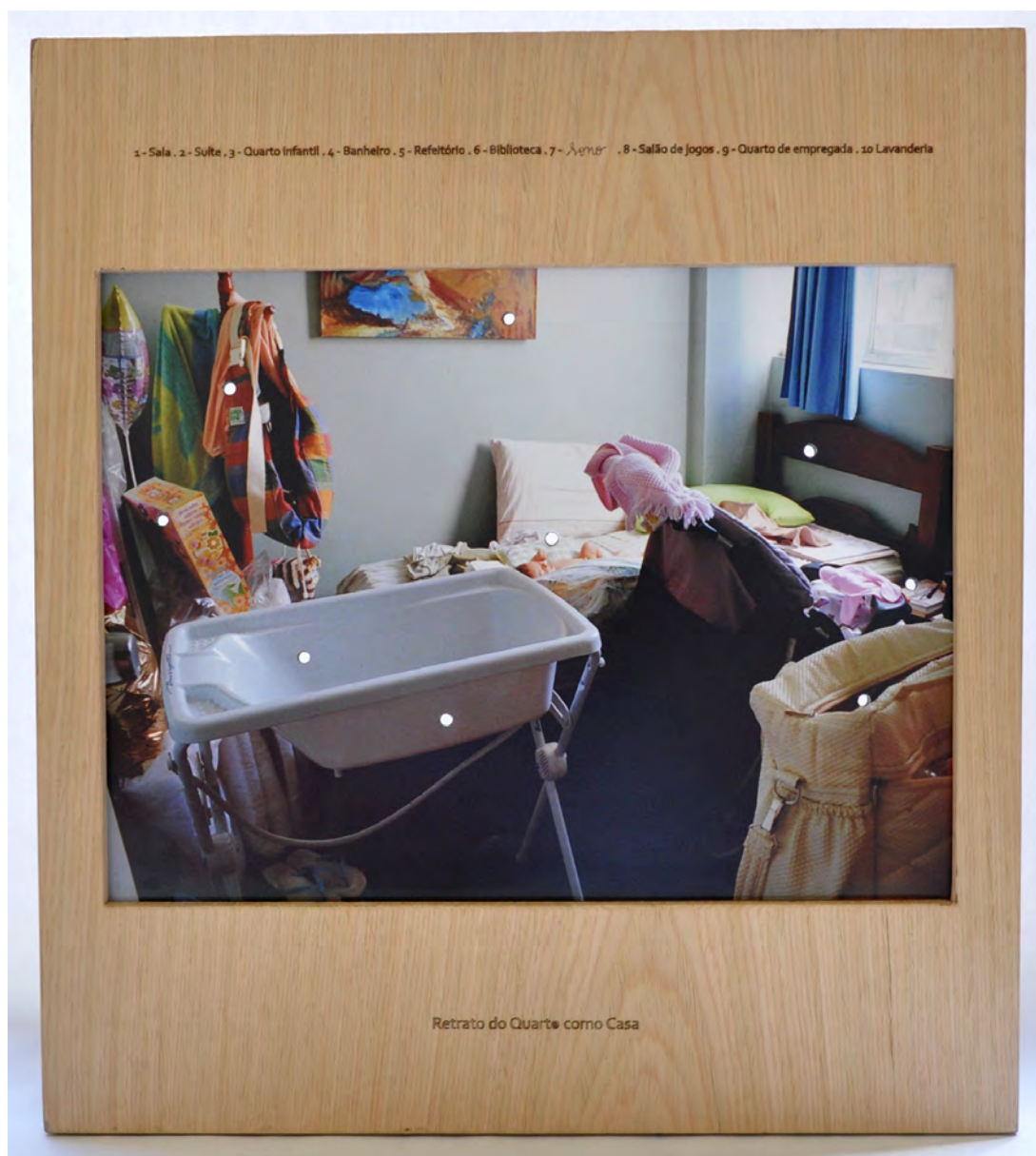


Figura 99 – Sylvia Amélia, *Retrato do Quarto como Casa I*, 2011, fotografia e gravação sobre madeira.

O trabalho *Retrato do Quarto como Casa* é composto por duas fotografias, dois quartos. As imagens são perfuradas em lugares diferentes e se associam ao texto impresso na

moldura da fotografia. O texto se apresenta em itens numerados, com os nomes de cômodos e dentre eles figuram dois estados corporais, a dizer, o “sono” e a “vigília”.

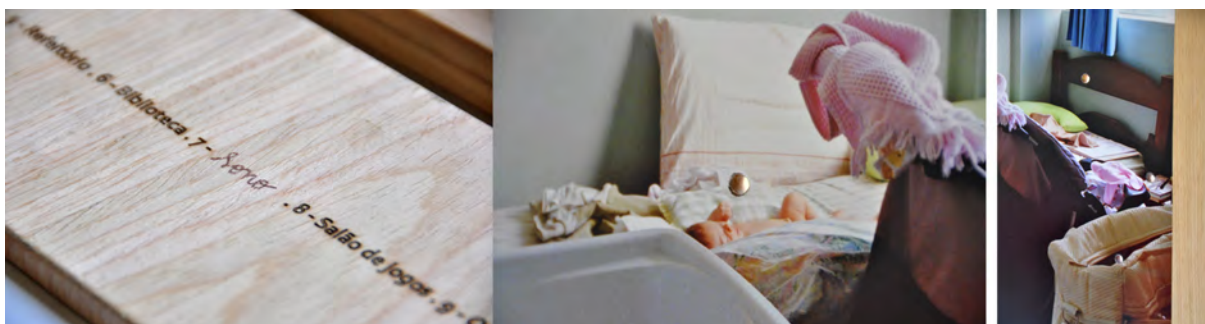


Figura 100 – Sylvia Amélia, *Retrato do Quarto como Casa*, 2011, fotografia e gravação sobre madeira (detalhes).

*Do puerpério (período após o parto que a mulher sangra por volta de 40 dias) ao dia que retornei à minha casa, nas vésperas de retornar à universidade, minha vida praticamente se circunscreveu a esses dois cômodos. Era ali era minha casa, lugar onde minha filha era vista dormindo, habitada pelos presentes que recebi, pelo carrinho que serviu de berço e onde, junto com minha irmã, dei os primeiros banhos nela.*

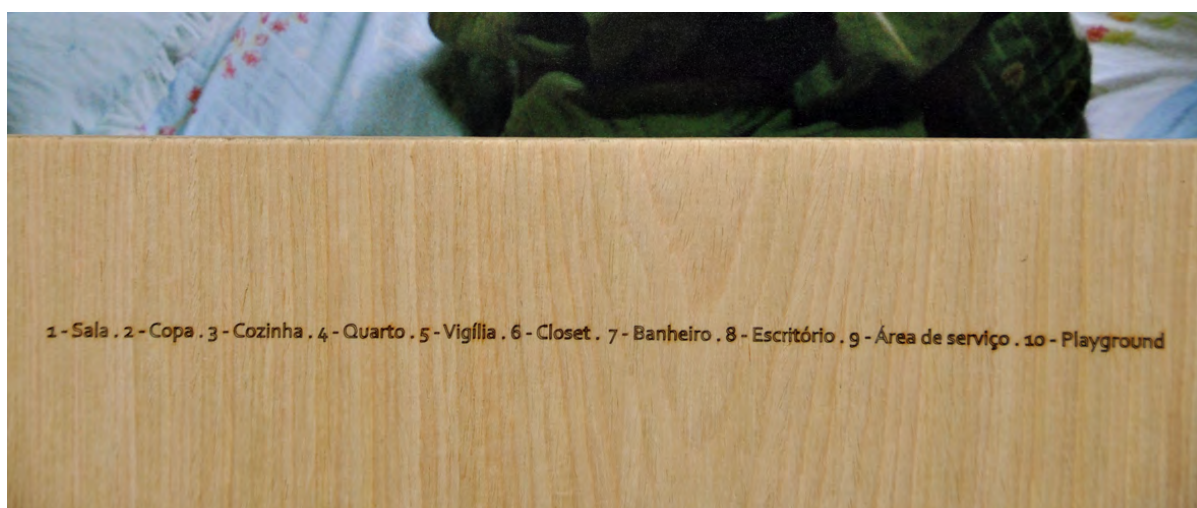


Figura 101 – Sylvia Amélia, *Retrato do Quarto como Casa II*, 2011, fotografia e gravação s/ madeira (detalhe).

*Sobre esses dias, escrevia um diário que consolidei desde então. É a ele que recorro quando quero me lembrar de algo, pois pouco ficou registrado na cabeça. Diante daquele “serzinho” frágil e misterioso, a memória tratou de promover o apagamento das angústias desse período de grande alteração hormonal, auto estranhamentos e estados de incerteza. E*

que durou pouco, na verdade, pois logo a criança cresceu e tornou-se mais autónoma, como eu também.

A obra *Retrato do Quarto com Casa* apresenta o espaço íntimo da experiência materna e inscreve a necessidade de materializar o sentimento de vazio sentido diante do novo. Um vazio que pode ser evocado pelos furos, que atravessam as imagens e completado pela legenda que renomeia os espaços.



Figura 102 – Sylvia Amélia, *Retrato do Quarto como Casa II*, 2011, fotografia e gravação s/ madeira.

#### IV

*Em 2009 realizei uma pesquisa de canções para cantar para minha filha quando ela nascesse. Foi espantoso encontrar um conteúdo preconceituoso e até mesmo racista em muitas delas. Pretendi, então, construir uma obra que explicitasse a violência na puerilidade das cantigas de roda populares.*

Na obra *Alegria dos Outros*, 2011, ainda em processo de execução, apresento autorretratos dispostos em três caixas contendo dentro cada uma, uma canção recolhida do repertório popular, arquivada em um dispositivo sonoro, e acessada por fones de ouvido.

Em cada um autorretratos dos meu rosto é manipulado com maquiagem e software de edição de imagem, a ressaltar marcas e sinais de violência ou de deformação do rosto.

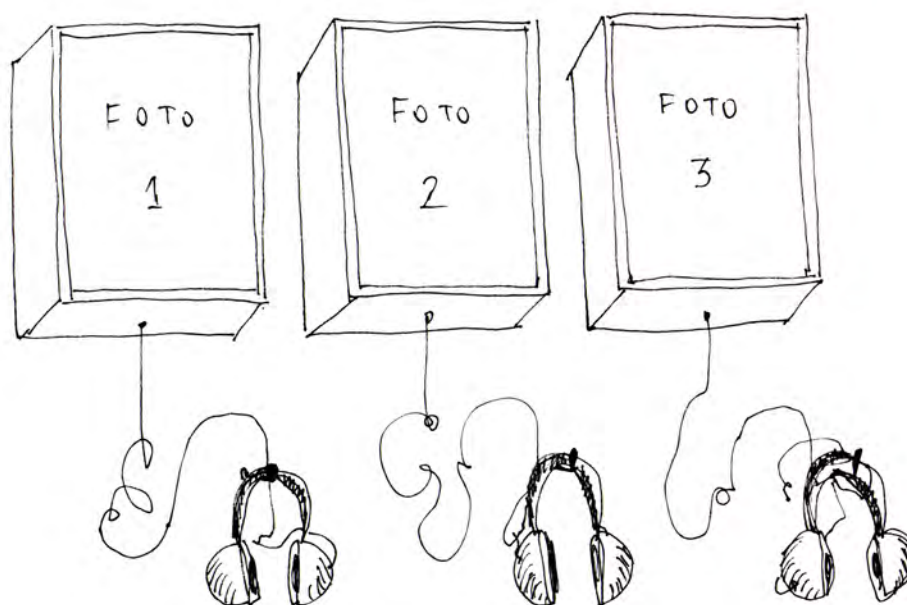


Figura 103 - Sylvia Amélia, *Alegria dos Outros*, fotografias e som, 2011 (projeto).

Na caixa 1, a imagem mostra o rosto de um homem de meia idade, moreno de cabelos grisalhos, marcado com hematomas e sinais de violência física. A música diz: “Pai Francisco entrou na roda/ tocando seu violão/ barararanbanbão/ vem de lá seu delegado/ e pai Francisco foi pra prisão/ como ele vem todo requebrado/ parece um boneco desengonçado.”

Na caixa 2, a imagem mostra o rosto enrugado e esticado como fitas adesivas. A música diz: “Pirili pra cá pirili pra lá/ a mulher é velha e quer casar/ Pirili pra cá pirili pra lá a mulher é velha e quer casar.”

Na caixa 3, a imagem mostra o rosto em pele negra marcado com cicatrizes de chicote. A música diz: “Dança negrinha/ Não sei dançar/ Pega um chicote que ela vai dançar/ Dança negrinha/ Não sei dançar/ Pega um porrete que ela dança já”(...).

A obra *Alegria dos Outros* constrói identidades fictícias através da manipulação da face da artista, das quais as marcas de violência refletem a situação de “minorias” no Brasil: O homem tocador de violão (pai Francisco, pai de santo?) que apanha não se sabe porque (por tocar e dançar?), a negrinha que se rebela às ordens de entreter alguém (seu senhores?), a velha ridicularizada por querer casar.

## V



Figura 104 - Sylvia Amélia, *Manequim*, 2011, Fotografia, 70 cm x 110 cm.

Em *Manequim* apresento uma fotografia em grande formato a mostrar os pés de um manequim feminino que encontrei e fotografei na rua. Vemos na mancha vermelha, uma grosseira sugestão de esmalte. Os pés estão a beira do meio-fio, amarrados por um laço que não aparenta dificuldade em ser desarmado.

Esta fotografia reencontrei em 2011 na gaveta dos trabalhos em processos. O registro foi feito à três anos atrás mas que até o momento, a imagem não havia se configurado como

obra. Neste caso, o aspecto da visualidade encontrada na rua apelou ao olho e foi capturada pela máquina fotográfica, antes da imagem ser entendida como obra. O registro acontece e depois, com o tempo, o que está ali pode ou não vingar. Em 2008 esta foto era um registro, em 2011 ela encontra um lugar entre as reflexões de hoje, pois vejo nela algo sobre a condição da mulher que aqui pesquisei. Seu enigma me sugere algo sobre o feminino e a vaidade e as amarras sociais.

### **Nota sobre trabalhos anteriores**

Tenho como marco de início da minha trajetória artística, a exposição que participei em 2002, intitulada PALAVRA ESPAÇO MEMÓRIA na Biblioteca Pública Estadual Luis de Bessa, em Belo Horizonte, Minas Gerais. O contexto e a história de espaços de uso coletivo (lugares de passagem, espaços públicos, espaços institucionais) serviram pontos de partida e ancoragem. Havia também uma preocupação com a memória, com os vestígios e a visão da arte como uma experiência situada. No uso de palavras e na pesquisa plástica com materiais industriais, venho propondo deslocamentos interpretativos de objetos e ações, pelos quais posso provocar a desaceleração do olhar e o estranhamento do lugar comum.

Quanto a esta série de trabalhos apresentada aqui, que aparentemente escapa dos assuntos que vinha trabalhando, entendo-a como um revés que se dobra sobre o mesmo assunto: do deslocamento do público para o privado, do contexto urbano para o contexto doméstico, instâncias onde o que é político encontra vez e forma. Faces de uma mesma moeda.

## Referências

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas II**. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

BASSANEZI, Carla. **Mulheres dos Anos Dourados** In: *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

BARBOSA, Ana Mae. Uma Questão de Política Cultural: Mulheres Artistas, Artesãs, Designers e Arte/educadoras. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19o, 2010, Cachoeira. **Anais**. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2010/html/ceav.html>>. Acesso em 12/09/2011.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo - A experiência vivida**. São Paulo: Difel /Difusão Editorial S.A., 1975.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo - Mitos**. São Paulo: Difel/Difusão Editorial S.A., 1975.

BIRNBAUM, Dara. **Wonder Woman – Technology/Transformation**, 1978-1979, 5 min. (Filme) [http://www.dailymotion.com/video/x4y5e5\\_dara-birnbaum-technology-transforma\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x4y5e5_dara-birnbaum-technology-transforma_shortfilms) . Acessado 12 de setembro de 2011.

BURROUGHS, William. **A Revolução Eletrônica**. Lisboa: Nova Vega, 2010.

BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. **The Power of Feminist Art: the American movement of the 1970's, history and impact**. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1994.

BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. **The Power of Feminist Art: the American movement of the 1970's, history and impact**. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1994. Cap. 1. Introduction: Feminism and art in the twentieth century” .p.11-29.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero, feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASA NOVA, Vera. **Lições de Almanaque – Um estudo semiótico**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.

CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano. 2- Morar, Cozinhar.** Tradução Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1996.

DALDRY, Stephen. **The Hours**, EUA, 2002, 114 min. (Filme)

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.) **História das Mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p.223-240.

DEL PRIORE, Mary(Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

DEMOS, T.J. **Dara Birnbaum: Technology/Transformation: Wonder Woman**. Londres: Editora Afterall Books, 2010.

DE MARCO, Edina; SCHMIDT, Simone Pereira. Além de uma tela só para si. In: **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, vol.11, número1. Jan./Jun. 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100002>. Acesso em 12 de set. 2011.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente**. Vol. I., II, III, IV, V. Tradução de Stora Delle Donne. Porto: Editora Afrontamento, 1990.

FARRELL, Amy Erdman. **A Ms. Magazine e a Promessa do Feminismo Popular**. Tradução: Renata Laureano. São Paulo: Editora Barracuda, 2004.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. **Tecnologia e Estética do Racismo: ciência e arte na política da beleza**. Chapecó: Editora Argos, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1- A vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 1988.

FRUEH, Joanna. The Body Through Women's Eyes. In: BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (Org.) **The Power of Feminist Art: the American movement of the 1970's, history and impact**. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1994.

GIARD, Luce. **A Invenção do Cotidiano. 2- Morar, Cozinhar**. Tradução Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1996.

GOFFMAN, Erving. **Gender Advertisements**. New York: Harper & Row, 1979.

GROSENICK, Uta. (Org.) **Mulheres Artistas: nos séculos XX e XXI**. Köln: Taschen, 2005.

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

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O Estranho Horizonte da Crítica Feminista no Brasil. Trabalho apresentado no Colóquio Celebración y Lecturas: La Critica Literária en Latinoamerica, Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz. Berlin: 1991. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=675>. Acesso em 12 de set. 2011.

ISAAK, Jo Anna. **Feminism & Contemporary Art**: the revolutionary power of women's Laughter .New York: Routledge, 1996.p.247.

FREEMAN, Jo. From Suffrage To Women's Liberation: Feminism In Twentieth Century America. In **Women: A Feminist Perspective**. Mayfield: Mountain View, 1995.

LESSON, Lynn Hershman. **Women Art Revolution**, EUA, 2010. (filme)  
<http://womenartrevolution.com/> acessado 15 de setembro de 2011.

LISPECTOR, Clarice; NUNES, Aparecida Maria (Org.) **Só para mulheres**: Conselhos, Receitas e Segredos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2008.

MARTIN, Emily. **A Mulher no Corpo**: Uma análise Cultura da Reprodução. Tradução Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

NOCHILIN, Linda. **Woman, Art and Power and Other Essays**. Boulder: Westview Press, 1988. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6161480/Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists> Acesso em 10 de set. de 2011.

MATOS, Maria Izilda S. de. **Por uma História da Mulher**. Bauru: EDUSC, 2000.

MCCAUGHAN, Edward J. Navegando pelo labirinto do silêncio: artistas feministas no México. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, vol.11 número1, Jan./Jun. 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100006> . Acesso em 12/09/2011.

MELLO, João M. Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociedade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da Vida Privada no Brasil 4**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PARENTE, Letícia. In: PECCININI, Dayse. *Arte – Novos Meios / Multimeios Brasil '70 / 80*. São Paulo: FAAP, 1985. Disponível em: [www.leticiaparente.net](http://www.leticiaparente.net). Acesso em 10 de set. de 2011.

PARENTE, Letícia. Letícia Parente por Letícia Parente. **Texto Datilografado**. [198-]. Disponível em: [www.leticiaparente.net](http://www.leticiaparente.net). Acesso 10 de set. de 2011.

PARENTE, Letícia. Categorização de trabalhos. **Texto Datilografado**. [198-]. Disponível em: [www.leticiaparente.net](http://www.leticiaparente.net). Acesso em 10 de set. de 2011.

PEDRO, Joana Maria. **Monumentos ao "Segundo Sexo" de Simone de Beauvoir**. Cadernos Pagu no.28 Campinas Jan./Jun. 2007 - *Print version* ISSN 0104-8333 (resenhas) [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010483332007000100017&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010483332007000100017&script=sci_arttext).

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: Operários, mulheres, prisioneiros**. Tradução: Denise Bottman. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1988.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução: Ângela M.S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

ROSLER, Martha. **Semiotics on the Kitchen**, EUA, 1975 , 6 minutos. (Filme) [http://www.ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html), acessado 12 de setembro de 2011.

SANTOS, Cláudia. **Dicionário do Lar**. Vol. ABA- CAP. São Paulo: Editora LOGOS, 1956.

SANTOS, Cláudia. **Dicionário do Lar**. Vol. CAR-FUN. São Paulo: Editora LOGOS, 1966.

SANTOS, Cláudia. **Dicionário do Lar**. Vol. GAB-PEG. São Paulo: Editora LOGOS, 1966.

SANTOS, Cláudia. **Dicionário do Lar**. Vol. SAB-WAB. São Paulo: Editora LOGOS, 1966.

SANTOS, Cláudia. **Dicionário do Lar**. Vol. ABA-CAP. São Paulo: Editora LOGOS, 1968.

SAMPAIO, Márcio; DRUMMOND, Marconi; ANDRÉS, Marília. **Neovanguardas**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. (catálogo)

SARTI, Cyntia. **Feminismo no Brasil: Uma trajetória particular**. Cadernos de Pesquisa, no.64, São Paulo, fev.1988. Fundação Getúlio Vargas.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **A difícil arte de expor mulheres artistas**. Cadernos Pagu, no.36, Campinas, Jan./Jun. 2011. *Print version* ISSN 0104-8333 [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332011000100014&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332011000100014&script=sci_arttext)

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões**. Labrys, estudos feministas, jan. / jun. 2007.  
<http://www.tanianavarros.wain.com.br/labrys/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da Vida Privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STEIN, Judith E. **“Collaboration”**. In *The Power of Feminist Art: the American movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1994.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó**. Dissertação (mestrado). Campinas (SP): Unicamp, 2008.

VENTURI, Gustavo; RECAMAN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de. (org). **A mulher brasileira no espaço público e privado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, 1ª edição.

WILDING, Faith. **“The feminist art programs at Fresno and Calarts, 1970-75”**. In *The Power of Feminist Art: the American movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1994.

WILKE, Hannah. **Gestures**, EUA, 1974, 32 min. (Filme).

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do livro S.A., s/d. Disponível em :<http://pt.scribd.com/doc/7025139/Virginia-Woolf-Um-Teto-Todo-Seu>. Acesso em 20/08/2011.

## SITES

Anna Maria Maiolino

<http://annamariamaiolino.com/pt/index.html> acessado em 20 de outubro de 2011.

Anna Bella Geiger

<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Anna+Bella+Geiger>  
acessado em 20 de outubro de 2011.

Arte e Feminismo

[http://en.wikipedia.org/wiki/Feminist\\_art\\_movement](http://en.wikipedia.org/wiki/Feminist_art_movement)

acessado 12 de setembro de 2011.

<http://feministartrevolution.blogspot.com/2007/12/womanhouse-1973.html>

acessado 12 de setembro de 2011.

<http://www.ic.arizona.edu/ic/mcbride/ws200/womenandgender.html>

acessado 12 de setembro de 2011.

<http://suzyspence.com/themoodbackhome/>

acessado 15 de setembro de 2011.

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/feminismo/feminismo1.php>

acessado 15 de setembro de 2011.

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2006000200017](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000200017)

acessado 15 de setembro de 2011.

<http://fty.sagepub.com/content/11/2/129>

acessado 12 de setembro de 2011.

Hannah Hilke

<http://www.hannahwilke.com/> acessado 12 de setembro de 2011.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Hannah\\_Wilke](http://en.wikipedia.org/wiki/Hannah_Wilke) acessado em 20 de outubro de 2011.

Leticia Parente

<http://www.leticiaparente.net/> acessado 12 de setembro de 2011.

Lygia Pape

<http://www.lygiapape.org.br/pt/obra70.php?i=3>

acessado 15 de setembro de 2011.

Judy Chicago

[www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/) acessado em 20 de outubro de 2011.

Sônia Andrade

<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Sonia+Andrade>

acessado 15 de setembro de 2011.

Mário Ferreira dos Santos

<http://iluminado.wordpress.com/2010/04/20/filosofia-concreta-mario-ferreira-dos-santos/>

acessado 2 de dezembro de 2010.

<http://fisosofiaconcreta.blogspot.com/> acessado 2 de dezembro de 2010.

Martha Rosler

<http://www.martharosler.net/> acessado em 12 agosto de 2010.

[http://www.ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html) acessado em 12 agosto de 2010.

Mary Kelly

[http://www.postmastersart.com/archive/MK/MK\\_PPD\\_window.html](http://www.postmastersart.com/archive/MK/MK_PPD_window.html), acessado em 2 de julho de 2011.

<http://foundation.general.at/index.php?id=61&L=1> acessado em 2 de julho de 2011.

Mierle Laderman Ukeles

[www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles\\_MANIFESTO.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf)

<http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhuke98.html> acessado em 4 de setembro de 2011.

[http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/touch\\_sanitatio.php](http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/touch_sanitatio.php)

acessado em 4 de setembro de 2011.

Womanhouse

<http://womanhouse.refugia.net/> acessado 15 de setembro de 2011.

Zofia Kulik

[http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2\\_oarchiwum\\_eng.html](http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2_oarchiwum_eng.html) 3 de setembro de 2011.

[http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2\\_nader\\_eng.html](http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2_nader_eng.html) 3 de setembro de 2011.

<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos16/raphaelfonseca.htm> 3 de setembro de 2011.