

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-graduação em Artes

Bárbara de Oliveira Ahouagi

O CONTRAERÓTICO: violência contra a mulher na arte brasileira

Belo Horizonte

2021

Bárbara de Oliveira Ahouagi

O CONTRAERÓTICO: violência contra a mulher na arte brasileira

Versão final

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

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte

2021

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

704.9428 Ahouagi, B. O., 1980-
A286c O contraerótico [manuscrito] : violência contra a mulher na arte
2021 brasileira / Bárbara de Oliveira Ahouagi. – 2021.
 272 p. : il.

 Orientadora: Maria Angélica Melendi.

 Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.
 Inclui bibliografia.

 1. Violência contra a mulher – Teses. 2. Erotismo – Teses. 3. Arte
erótica – Teses. 4. Feminismo e arte – Teses. 5. Arte brasileira – Séc.
XX – Teses. 6. Performance (Arte) – Teses. 7. Arte moderna – Séc.
XX – História – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Doutorado da aluna BARBARA DE OLIVEIRA AHOUAGI - Número de Registro - 2017672844.

Título: **“O contraerótico: Violência contra a mulher na arte brasileira”**

Profa. Dra. Maria Angelica Melendi de Biasizzo – Orientadora – UFMG

Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular – UFMG

Profa. Dra. Heloisa Maria Murgel Starling – Titular – UFMG

Profa. Dra. Talita Trizoli – Titular – USP

Profa. Dra. Georgina Gluzman – Titular – Conicet/Universidad de San Andrés

Belo Horizonte, 17 de dezembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Talita Trizoli, Usuária Externa**, em 24/12/2021, às 10:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Angélica Melendi de Biasizzo, Professora do Magistério Superior**, em 07/01/2022, às 19:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Heloisa Maria Murgel Starling, Professora do Magistério Superior**, em 10/01/2022, às 15:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georgina Gabriela Gluzman, Usuário Externo**, em 11/01/2022, às 23:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Professora do Magistério Superior**, em 18/01/2022, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cador, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 21/01/2022, às 14:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1167129** e o código CRC **FBAFCA12**.

Referência: Processo nº 23072.265486/2021-14

SEI nº 1167129

Para minha mãe

AGRADECIMENTO

Agradeço à Piti, mestra, orientadora, professora, amiga e oráculo-diva-inspiradora da pesquisa em Arte.

Agradeço à Capes e ao INCT pela bolsa concedida durante os anos de 2017 a 2019 dentro do Projeto República coordenado pela professora Heloísa Starling. Agradeço à professora pela oportunidade ímpar de participar da produção de pesquisa científica dentro da universidade pública. Estendo meus agradecimentos a todos companheiros do projeto, pelo imenso aprendizado.

Agradeço junto à professora Heloísa, às professoras Georgina Gluzman, Talita Trizoli e Rita Lages Rodrigues pela leitura e orientações na banca de defesa de tese. Agradeço à profa. Melissa Rocha pelo aceite e leitura como suplente da banca. À professora Rita e ao professor Eduardo de Jesus, pela leitura e pelas orientações preciosas na banca de qualificação.

Agradeço à todas as mulheres, às artistas mulheres e a todas pesquisadoras brasileiras que me precederam e pelas companheiras de agora. Muitas me inspiraram e me ajudaram, em especial, agradeço à Juliana Mafra, pela partilha das imagens digitalizadas do livro da Ana Mendieta. À Rosângela Rennó e a Gabriela pela digitalização do catálogo da exposição Manobras Radicais.

Agradeço a todas as professoras, mestras e mestres que me inspiraram e inspiram. Às minhas alunas, alunos, alunes, alunxs. Aos meus amigos queridos, todos. À Clara por tudo e pela leitura generosa e atenta. Agradeço às companheiras das terras de Blergh, senhoras distintas e criativas. À mestra Alcione e a toda ancestralidade da capoeira.

Agradeço à minha mãe Salomé, por tudo e às minhas avós Inhá e Eliana, minha tia-avó Verena. Agradeço às minhas irmãs Aninha e Lelê, apenas tudo pra mim. Agradeço ao meu pai, Paulo e meu avô Michel.

Agradeço à Melissa pela partilha da vida, pelos ensinamentos, incentivo e por todo companheirismo.

RESUMO

Palavras-chave: Violência contra a mulher; erotismo; arte erótica; feminismo e arte; arte brasileira - séc. XX; performance (arte); arte moderna – séc. XX.

Nas décadas de 1960 e 1970, as artistas de diversas origens que passaram a protagonizar a arte contemporânea abordaram a violência contra a mulher - seja física, social, histórica, psicológica ou simbólica, especialmente nos campos da performance, da fotoperformance e das artes do corpo, formando o que entenderemos e fundamentaremos como categoria contraerótica. O contraerotismo é um conceito que se fundamenta como uma resposta a este tipo de violência e que ressignifica elementos do erótico na arte, para denunciar e romper a tradição do silêncio. No Brasil, país de grandes artistas e com altos níveis de incidência da violência de gênero, são poucos os trabalhos que abordam o assunto antes da segunda década do século XXI. A implementação das estruturas patriarcais durante o processo de colonização do país foi reformulada na República durante a modernização e utilizou como aparato simbólico a iconografia artística e, posteriormente, a indústria cultural. Posteriormente, no período entre 1964 e 1989, enquanto a arte feminista eclodia em vários lugares do mundo, no Brasil, a Ditadura Militar, com forte repressão e censura, somadas à grande desigualdade social no país, afetaram de forma singular nossa produção cultural. A análise de trabalhos de arte contraerótica no Brasil se apresenta aqui a partir de pistas e indícios, induções que sinalizam uma linha comum entre as estruturas que operam o erotismo e o poder, o desejo e a violência.

ABSTRACT

Keywords: Violence against women; eroticism; erotic art; feminism and art; Brazilian art – 20th. century; performance (art); modern art – 20th. century.

In the 1960s and 1970s, artists from different origins who became the protagonists of contemporary art addressed violence against women - whether physical, social, historical, psychological or symbolic, especially in the fields of performance, photoperformance and the arts of the body, shaping what we will understand and define as a counter-erotic category. Counter-eroticism is a concept that is based on a response to this type of violence and that reframes elements of the erotic in art, in order to denounce and break the tradition of silence. In Brazil, a country of great artists and with high levels of gender violence, there are few works that address the subject before the second decade of the 21st century. The implementation of patriarchal structures during the country's colonization process was reformulated in the Republic during modernization and used artistic iconography and, later, the cultural industry as a symbolic apparatus. Later, in the period between 1964 and 1989, while feminist art was emerging worldwide, in Brazil, the Military Dictatorship, with strong repression and censorship, added to the great social inequality in the country, that affected our cultural production in a unique way. The analysis of countererotic works of art in Brazil is presented here from clues and insights, inductions that show a common line between the structures that operate eroticism and power, desire and violence.

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1 – Ana Mendieta. <i>Untitled (Rape scene)</i> , 1973.	P.16
Fig. 2 – Marina Abramovic. <i>Rhythm 0</i> , 1974.	P. 16
Fig. 3 – Taxas de homicídios de mulheres no Brasil, por UF distribuídas por raça/cor (2008-2018). Fonte: Ipea.	P. 20
Fig. 4 – Edmond Viancin. <i>Retrato de Ana Joaquina Fonseca de Queiroz Telles (Segunda Baronesa de Jundiá)</i> , 1875.	P. 24
Fig. 5 – Autor desconhecido. <i>Sócia benemerita da Beneficência Portuguesa</i> , fins do século XIX.	P. 24
Fig. 6 – Revista <i>O Malho</i> . Um Lar Feliz. N.494, ano 11, 1912.	P. 25
Fig. 7 – <i>Krishna salva Draupadi da desonra na assembleia</i> . Pintura no estilo Madhubhani moderno.	P. 36
Fig. 8 – <i>The disrobing of Draupadi</i> , atribuída a Nainsukh, c. 1765.	P. 36
Fig. 9 –Yoko Ono. <i>Cut Piece</i> , 1964.	P. 37
Fig. 10 – Derrick Cross. <i>2 male nude</i> , 1982.	P. 40
Fig. 11 – Robert Mapplethorpe. <i>The Sluggard</i> , 1979.	P. 40
Fig. 12 – Artemisia Gentileschi. <i>Danaë</i> . c. 1612.	P. 44
Fig. 13 – Rembrandt Harmensz van Rijn. <i>Danaë</i> . 1636.	P. 46
Fig. 14 – Orazio Gentileschi. <i>Danaë e o banho de ouro</i> . 1621-23.	P. 46
Fig. 15 – Tiziano Vecellio. <i>Danaë</i> , 1553-?.	P. 48
Fig. 16 – David Teniers, o Jovem. <i>Danaë (ou Aegina)</i> , 1651-53.	P. 48
Fig. 17 – Gustav Klimt. <i>Danaë</i> , 1907.	P. 49
Fig. 18 – Artemisia Gentileschi. <i>Susanna e i vecchioni</i> . 1610.	P. 51
Fig. 19 – Artemisia Gentileschi. <i>Susanna e i vecchioni</i> . 1649.	P. 52
Fig. 20 – Artemisia Gentileschi. <i>Judith decaptando Holofernes</i> . C. 1620.	P. 54
Fig. 21 – Artemisia Gentileschi. <i>Giuditta e la sua ancella (Judith e sua criada)</i> . C. 1619.	P. 55
Fig. 22 – Artemisia Gentileschi. <i>Judith and Her Maidservant with the Head of Holofernes (Judith e sua criada com a cabeça de Holofernes)</i> . c. 1623-25.	P. 55
Fig. 23 – Fra Angelico. <i>A anunciação</i> , 1425-1426.	P. 57
Fig. 24 – Dante Gabriel Rossetti. <i>Ecce Ancilla Domini!</i> , c.1849.	P. 58
Fig. 25 – Shigeko Kubota. <i>Vagina Painting</i> , 1965.	P. 59
Fig. 26 – Guerrilla Girls. How many women had solo shows at NYC Museums? Recount 1985/201 4, 2015.	P. 61
Fig. 27 – Guerrilla Girls. <i>As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?</i> , 2017.	P. 61
Fig. 28 – Yves Klein. <i>Antropometries</i> , 1960.	P. 62
Fig. 29 – Valie Export, Peter Hassmann. <i>Action Pants: Genital Panic</i> , 1969.	P. 64
Fig. 30 – Valie Export. <i>TAP and TOUCH Cinema</i> , 1968.	P. 67
Fig. 31 – Judy Chicago. <i>The Dinner Party</i> , 1974-79.	P. 68
Fig. 32 – Judy Chicago. <i>The Dinner Party</i> , detalhe: Artemisia Gentileschi. 1974-79.	P. 68
Fig. 33 – Ana Mendieta. <i>Untitled (Rape Scene)</i> , 1973.	P. 69
Fig. 34 – Nicolaes Berchem. <i>Alegoria da América</i> , sec. XVII.	P. 70
Fig. 35 – Ana Mendieta. <i>Facial Cosmetic Variations</i> . 1972.	P. 71
Fig. 36 – Ana Mendieta. <i>Glass on body</i> , 1972.	P. 72
Fig. 37 – Ana Mendieta. <i>Facial Hair Transplant</i> , 1972.	P. 73
Fig. 38 – Ana Mendieta. <i>Death of a Chicken</i> , 1972.	P. 74
Figura 39 – Ana Mendieta. <i>Feathers on a Woman</i> , 1972.	P. 74
Figura 40 – Liliana Maresca. <i>Maresca se entrega todo destino</i> , 1993.	P. 76
Figura 41 – Liliana Maresca. <i>Maresca se entrega todo destino</i> , 1993.	P. 76
Figura 42 – Liliana Maresca. <i>Maresca se entrega todo destino</i> , 1993.	P. 77
Figura 43 – Liliana Maresca. <i>Maresca se entrega todo destino</i> , 1993.	P. 77
Figura 44 – Liliana Maresca. <i>Espaço disponível</i> , 1992.	P. 80
Figura 45 – Liliana Maresca. <i>Altas esferas</i> . 1993.	P. 82
Figura 46 – Liliana Maresca. <i>Altas esferas</i> . 1993.	P. 83
Figura 47 – Liliana Maresca. <i>Altas esferas</i> . 1993.	P. 84
Figura 48 – Liliana Maresca. <i>Altas esferas</i> . 1993.	P. 84
Figura 49 – Jean-Baptist Debret, <i>Cena de Carnaval</i> , 1823. Aquarela sobre papel, 18 x 23 cm.	P. 86
Figura 50 – Christiaan van Couwenbergh (1604 –1667). <i>Estupro de uma garota negra</i> , 1632.	P. 88
Fig. 51 – Anna Maria Maiolino. <i>Por um fio</i> . 1976.	P. 91
Fig. 52 – Rosana Paulino. <i>Ama de leite n° 1</i> . 2006.	P. 92
Fig. 53 – Rosana Paulino. <i>Soldado</i> . 2006.	P. 92
Fig. 54 – Rosana Paulino. <i>Bastidores</i> . 1997.	P.95
Fig. 55 – Rosana Paulino. <i>Bastidores</i> . 1997.	P. 95
Fig. 56 – Rosana Paulino. <i>Assentamento</i> . 2013.	P. 96
Fig. 57 – Rosana Paulino. <i>Assentamento</i> . 2013.	P.97
Fig. 58 – Musa Michelle Mattiuzzi. <i>Experimentando o vermelho em dilúvio, processo 2</i> , 2016. Performance.	P. 98
Fig. 59 – Anna Maria Maiolino. <i>High Tension</i> , 1976.	P.103
Fig. 60 – “Nenhuma mulher deve ser maltratada, presa ou humilhada por ter feito ABORTO!”, diz a bandeira no ato realizado em frente à ALERJ, em 28 de outubro de 2015.	P.106

Fig. 61 – Cabeçalho da 1ª edição do jornal O sexo feminino, de 07 de setembro de 1873.	P.108
Fig. 62 – <i>O feminismo em Acção</i> . Revista O Malho, nº 298, ano 07, 1908. Biblioteca Nacional.....	P.109
Fig. 63 – <i>Explosão de feminismo</i> . Revista O Malho, nº 453, ano 10, 1911. Biblioteca Nacional.....	P.110
Fig. 64 – <i>Jan van der Straet. Allegory of America, c.1587-89</i>	P.124
Fig. 65 – <i>O “Sabonete Sanitário” serve para lavar recém-nascidos</i> . Revista O Malho, nº 205, ano 05, 1906. Biblioteca Nacional P.114	
Fig. 66 – Revista O Malho, nº 02, ano 01, 1902. Fonte: Biblioteca Nacional.....	P.115
Fig. 67 – <i>O cançasso do Marechal</i> . Revista O Pirralho, nº 17, 1911. Biblioteca Nacional.....	P.116
Fig. 68 – <i>O Marechal</i> . Revista O Pirralho, nº 19, 1911. Biblioteca Nacional.....	P.116
Fig. 69 – <i>O feminismo guerreiro na Inglaterra</i> . Revista O Malho, nº 682, ano 14, 1915.....	P.117
Fig. 70 – Manuel Lopes Rodrigues. <i>Alegoria da República</i> , 1896.....	P.120
Fig. 71 – Pedro Bruno. <i>A pátria</i> , 1919.....	P.121
Fig. 72 – <i>Vibrador Victor</i> . Revista O Malho, nº 424, ano 09, 1910. Biblioteca Nacional.....	P.123
Fig. 73 – <i>Vibrador saúde</i> . Revista O Malho, nº 405, ano 09, 1910. Biblioteca Nacional.....	P.123
Fig. 74 – Os crimes tragicos. Revista O Malho, 1913. Biblioteca Nacional.....	P.125
Fig. 75 – <i>Estatueta comemorativa do 13 de maio, c. de 1888</i> . Autoria desconhecida. Museu Mariano Procópio.	P.129
Fig. 76 – Miguel Navarro y Cañizares. <i>Lei Áurea</i> , 1888.	P.129
Fig. 77 – Revista Ilustrada, nº 427, 1886.....	P.131
Fig. 78 – Revista Ilustrada, nº 427, 1886 (detalhe).....	P.132
Fig. 79 – Kara Walker, Alabama <i>Loyalists Greeting the Federal Gun-Boats, from the portfolio Harper’s Pictorial History of the Civil War (Annotated)</i> , 2005.....	P.132
Fig. 80 – Lucílio de Albuquerque. <i>Mãe Preta</i> , 1912.....	P.135
Fig. 81 – Rosana Paulino. <i>Ainda a lamentar</i> , 2011.....	P.135
Fig. 82 – Rosana Paulino. <i>Coração e seio</i> , 2005, série <i>Ama de Leite</i>	P.136
Fig. 83 – Rosana Paulino. <i>Seios com leite e sangue II</i> , 2005, série <i>Ama de Leite</i>	P.136
Fig. 84 – Rosana Paulino. série <i>Tecelãs</i> , 2011.....	P.137
Fig. 85 – Rosana Paulino. <i>Proteção extrema contra a dor e o sofrimento</i> , 2011.....	P.137
Fig. 86 – Musa Michelle Mattiuzzi. <i>Experimentando o vermelho em dilúvio, processo 2</i> , 2016.....	P.139
Fig. 87 – <i>O espetáculo da ceifada</i> , exibido na praça pública de Bergerac, setembro de 1944.....	P.141
Fig. 88 – Homens europeus tosquiaram uma mulher.....	P.141
Fig. 89 – Teresinha Soares. <i>Morra usando as legítimas alpargatas</i> , série <i>Vietnã</i> , 1968.	P.149
Fig. 90 – Teresinha Soares. <i>Guerra é Guerra – Vamos Sambar</i> , série <i>Vietnã</i> , 1968.	P.149
Fig. 91 – Teresinha Soares. <i>Morrem tantos homens e eu aqui tão só</i> , série <i>Vietnã</i> , 1968.	P.150
Fig. 92 – Imagem de página do Jornal do Brasil publicada em 06 de outubro de 1969.	P.151
Fig. 93 – Teresinha Soares. <i>Sem título (Ciúme de você)</i> , série <i>Acontecências</i> , 1966.	P.153
Fig. 94 – Teresinha Soares. <i>Sem título (Mulher crucificada)</i> , série <i>Acontecências</i> , 1966.	P.153
Fig. 95 – Teresinha Soares. <i>Deus criou o homem e...</i> , série <i>Acontecências</i> , 1967.	P.155
Fig. 96 – Teresinha Soares. <i>Sem título (Eles guardarão as portas)</i> , série <i>Acontecências</i> , 1966.	P.157
Fig. 97 – Teresinha Soares. <i>Casa suspeita</i> , série <i>Acontecências</i> , 1967.	P.158
Fig. 98 – Teresinha Soares. <i>A história do homem mau</i> , série <i>Acontecências</i> , 1967.	P. 159
Fig. 99 – Interior do Centro de Arte y Comunicación (CAyC) na rua Viamonte em Buenos Aires em 1972.....	P.165
Fig. 100 – Lygia Pape. <i>Eat me: a gula ou a luxúria</i> . Frame. 1974.	P. 167
Fig. 101 – Lygia Pape. <i>Eat me: a gula ou a luxúria</i> . Fac-símile do texto, 1975.	P. 168
Fig. 102 – Lygia Pape. Caixa de Baratas, 1967; Caixa de Formigas, 1967.	P.170
Fig. 103 – Monumento aos que foram enterrados na Vala de Perus, Cemitério de Perus, São Paulo.....	P. 173
Fig. 104 – Lygia Pape. <i>Caixa caveira q geme</i> , 1968.....	P.175
Fig. 105 – Peça publicitária, Revista <i>O Cruzeiro</i> , 1966, edição 0033.....	P.179
Fig. 106 – Peça publicitária da marca de jeans Diesel, publicada na Revista Gente, em 09 de abril de 1998.....	P.180
Fig. 107 – Lygia Pape. <i>Objetos de sedução</i> , dec. 1970.....	P.184
Fig. 108 – Alex Fleming. <i>Natureza-morta</i> (série), 1978.....	P. 187
Fig. 109 – Alex Fleming. <i>Natureza-morta</i> (série), 1978.....	P. 188
Fig. 110 – Alex Fleming. <i>Natureza-morta</i> (série), 1978.....	P. 188
Fig. 111 – Alex Fleming. <i>Natureza-morta</i> (série), 1978.....	P. 189
Fig. 112 – Alex Fleming. <i>Natureza-morta</i> (série), 1978.....	P. 189
Fig. 113 – Alex Fleming. <i>Natureza-morta</i> (série), 1978.....	P. 190
Fig. 114 – Nancy Spero. <i>Torture of Women</i> , 1969.....	P. 193
Fig. 115 – <i>Mulher homem</i> . Revista O Malho, nº 113, ano 03, 1904.Biblioteca Nacional.....	P. 195
Fig. 116 –Templo de Meenakshi Amman.....	P. 198
Fig. 117 – Templo de Meenakshi Amman, detalhe de ornamentos externos que mostra as divindades de Shiva e Ganesha. P. 198	
Fig. 118 – Templo de Meenakshi Amman, detalhe de ornamentos externos.....	P. 199
Fig. 119 – Templo de Meenakshi Amman, vista interna de um dos corredores de esculturas.....	P. 199
Fig. 120 – Templo de Meenakshi Amman, coluna com escultura da divindade principal do templo, Meenakshi amman, ainda jovem, com três seios.....	P. 200
Fig. 121 – Templo de Meenakshi Amman, coluna com escultura.....	P. 202
Fig. 122 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. <i>She has a beard</i> , 1975 (frame).	P. 204
Fig. 123 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. <i>She has a beard</i> , 1975 (frame).	P. 204

Fig. 124 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. <i>She has a beard</i> , 1975 (frame).	P. 205
Fig. 125 – Anúncio publicitário de dispositivo de depilação por raio x, populares na década de 1920.	P. 206
Fig. 126 – Adam Petri. <i>St. Wilgefortis</i> , 1517.	P. 208
Fig. 127 – <i>St. Wilgefortis</i> , Santuário de Loreto, Praga.	P. 208
Fig. 128 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. <i>She has a beard</i> , 1975 (frame).	P. 209
Fig. 129 – Corpo embalsamado de Miss Julia Pastrana e seu filho, 1862.	P. 209
Fig. 130 – Cartaz da exibição de Annie Jones, entre 1881-1895.	P. 210
Fig. 131 – Kiki Smith. <i>Wolf girl</i> , 1999.	P. 210
Fig. 132 – Silvia Pfeifer e Cristiane Torloni na novela Torre de Babel, 1995.	P. 214
Fig. 133 – <i>Chana com Chana</i> , n.0, jan. de 1981, p.4.	P. 222
Fig. 134 – Walter Lima Jr. (dir.) Anecy Rocha e Nara Leão em <i>A lira do delírio</i> , 1978 (frame).	P. 223
Fig. 135 – John Herbert Jr. (dir.) <i>Ariella</i> , 1980 (frames).	P. 224-225
Fig. 136 – Capa do livro <i>A volúpia do pecado</i> , Cassandra Rios.	P. 227
Fig. 137 – Norma Bahia Pontes em NY. Fotografia de Catherine Deudon, 1973.	P. 230
Fig. 138 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, 1977. Arquivo Rita Moreira.	P. 230
Fig. 139 – Rita Moreira e Maria Luísa Leal. <i>A dama do Pacaembu</i> , 1980 (frame).	P. 231
Fig. 140 – Norma Bahia Pontes, 1972. Revista Manchete.	P. 232
Fig. 141 – Manifestação do <i>Mouvement de libération des femmes</i> (MLF), Paris, dec. 1970.	P. 235
Fig. 142 – Protesto em frente ao Sesc de São Paulo contra a filósofa Judith Butler, 07 novembro de 2017.	P. 235
Fig. 143 – Bruxas de Blergh. S/ título, 2018.	P. 236
Fig. 144 – Rita Moreira em sua casa, 2019.	P. 237
Fig. 145 – Detalhe do cartaz do evento <i>Women for women</i> , 1975.	P. 237
Fig. 146 – León Ferrari. <i>Amate</i> , 1997.	P. 238
Fig. 147 – Reprodução dos desenhos de “Cunt coloring book”, de Tee Corinne, 1975, Bruxas de Blergh, 2018.	P. 239
Fig. 148 – Cartaz do Movimento Feminino Pela Anistia do núcleo da Bahia, 1978.	P. 242
Fig. 149 – Nair Benedicto/N Imagens. <i>Manifestação Pró-Índio</i> , MASP, Avenida Paulista, SP, 01 fev, 2019.	P. 244
Fig. 150 – Nair Benedicto. <i>Tesão no forró</i> , 1978.	P. 244
Fig. 151 – Nair Benedicto/N Imagens. <i>Ato público</i> . 10 out., 1980.	P. 245
Fig. 152 – Nair Benedicto/N Imagens. <i>Passeata pró-Diretas</i> . 24 fev, 1984.	P. 245
Fig. 153 – Nair Benedicto/N Imagens. <i>Passeata pró-Diretas</i> . 24 fev, 1984.	P. 246
Fig. 154 – Nair Benedicto/N Imagens. <i>Passeata pró-Diretas</i> . 24 fev, 1984.	P. 246
Fig. 155 – Nair Benedicto. <i>Mulheres no sisal</i> , 1985.	P. 247
Fig. 156 – Monica Barki. <i>O banquete</i> , 1976.	P. 248
Fig. 157 – Monica Barki. <i>A boca</i> , 1976.	P. 249
Fig. 158 – Monica Barki. <i>Sr e Sra Rodolfo Wainer</i> , 1981.	P. 250
Fig. 159 – Monica Barki. <i>Oh Babie I love you</i> , 1981.	P. 250
Fig. 160 – Monica Barki. <i>Minha mãe e família</i> , 1981.	P. 251
Fig. 161 – Artigo de Wilson Coutinho, Caderno B, 24 nov. 1982.	P. 253
Fig. 162 – Anna Carolina Albernaz. <i>E viveram infelizes para sempre</i> (?), s/d.	P. 254
Fig. 163 – Anna Carolina Albernaz. <i>Por motivo fútil foram às vias de fato</i> , s/d.	P. 254
Fig. 164 – Anna Carolina Albernaz. <i>Utensílios do lar</i> , s/d.	P. 255
Fig. 165 – Anna Carolina Albernaz. <i>Um homem esquisito</i> , s/d.	P. 255
Fig. 166 – Rozana Palazyan. <i>Love Story</i> , 1999.	P. 257
Fig. 167 – Rozana Palazyan, <i>Antes eu só pensava em maconha e roupa de marca, mas vi minha mãe indo presa junto comigo agora quero parar</i> , 2000-2002.	P. 258

SUMÁRIO

1	Introdução	P. 25
2	Contraerotismo	P. 43
2.1	O erótico	P. 43
2.2	O contraerótico.....	P. 55
2.3	A contraerótica localizada: perspectivas latinas sobre o desejo e o poder	P. 81
2.4	O Brasil pornográfico e suas perspectivas contraeróticas	P. 98
3	Ainda a lamentar: políticas e autoritarismos contra a mulher	P. 115
3.1	Origens republicanas da misoginia alegórica	P. 119
3.2	Arte para mulheres, mas quais?	P. 137
4	Mulheres artistas contra o patriarcado	P. 152
4.1	Acontecimentos: a estruturação do patriarcado sob o viés contraerótico em Teresinha Soares	P. 155
4.2	<i>Eat me</i> : a gênese política da arte feminista brasileira	P. 176
4.2.1	Três caixas antes da obra	P. 181
4.2.2	Quem come quem	P. 189
5	Perspectivas lésbicas e o contraerotismo	P. 206
5.1	O binarismo de gênero e os corpos: só os homens podem ter pelos	P. 206
5.2	Lésbicas eróticas e contraeróticas, todas apagadas	P. 225
6	A travessia	P. 251
6.1	Nair Benedicto	P. 252
6.2	Mônica Barki	P. 259
6.3	Anna Carolina Albernaz e Rozana Palazyan	P. 265
7	Conclusão	P. 270
	Referências	P. 273

1 Introdução

Era o homem que lhe havia feito um carinho e lhe dado um dinheiro. Era ele que estava lá. Estavam os dois nuzinhos. Ele em cima, parecendo dentro da mulher. Duzu ficou olhando tudo. Teve um momento em que o homem chamou por ela. Vagarosamente ela foi se aproximando. Ele, em cima da mulher, com uma das mãos fazia carinho no rosto e seios da menina. Duzu tinha gosto e medo. Era estranho, mas era bom. Ganhou muito dinheiro depois.

Conceição Evaristo

Em algum momento da minha vida virei professora Uma longa história. Entre altos e baixos, existem alguns eventos, algumas crianças que persistem como lembranças. Eu tinha um aluno que morava numa casa que não tinha porta não tinha janela, apenas um pedaço de chitão. Em um bairro bem pobre, com casas simples. Dentre as atividades sociais: empregos formais na indústria, informais no tráfico de drogas, pequenos comércios e especializações diversas no ramo do salão de beleza e nas igrejas evangélicas.

Eu descia do ônibus na BR, ficava muito feliz quando encontrava meus alunos no caminho. Era sempre na hora do almoço, muito sol em boa parte do ano. O desvio pela casa de Joaquim¹, aumentava a caminhada, mas aliviava a subida. Um dia ele me parou: “Fessora, a senhora passou na frente da minha casa.” Eram poucas casas, todas sem pintura, tijolo aparente, cerca baixa, mas a casa dele não tinha porta e isso me marcou.

Eu ia de ônibus e quando dava sorte, voltava de carona. Tinha uma pedagoga que me *salvou* várias vezes. Em uma dessas ela veio me falar da irmã de Joaquim, como ia para o mato com vários garotos, “ela que levava, com certeza era safada”, nesse tom. Eu não dava aula para ela, pois era mais nova, tinha cerca de dez anos. Lembro dela pela escola, sempre fora da sala com uma amiga aprontando alguma coisa. Usava roupas curtas ou justas, que é comum na região, era mais alta que as meninas de sua idade, o corpo de mulher já surgindo. Naquele dia eu falei

¹ Nome fictício.

muito com minha colega de trabalho sobre os estudos acerca da violência sexual, das leis de proteção à criança e ao adolescente, os índices de violência no país. Hoje provavelmente não estaria naquele carro e nem sei se aquela conversa teve algum efeito, mas teve em mim. Fico pensando nessa e em outras meninas e meninos, suas vidas curtas, tão extremas. As estatísticas não alcançam.

O presente estudo é um exercício crítico sobre a produção de arte no Brasil que aborda a violência contra as mulheres de maneira representativa, estrutural ou naturalizada, a partir de uma expressão artística que denomino contraerótica. Para a contextualização dessa categoria, que se fará no primeiro capítulo, inicia-se uma análise sobre as imagens mitológicas e, posteriormente sobre o campo da arte contemporânea. Propõe-se uma primeira análise contraerótica para refletir acerca da estruturação do conceito do erotismo na arte protagonizada por homens e das que são feitas por mulheres. Em paralelo, debatemos o conceito tendo as perspectivas das estadunidenses Adriane Rich, no ensaio *A heterossexualidade compulsória*, de 1980, e Audrey Lorde², em contraponto com a do francês Georges Bataille, em *O erotismo*, de 1987. Se para as autoras o resgate da integridade feminina, oprimida pela cultura ocidental (LORDE, 2015, p.67) através de distintas formas de poder do homem que “subtraem as energias eróticas das mulheres” (RICH, 2010, p. 22); para o autor, “o domínio do erotismo é o domínio da violência” (BATAILLE, 1987, p. 16).

O distanciamento entre pontos de vista, ou *Feminist Standpoint Theory*,³ mostra-se assim comprovado, pela fala do sujeito universal, o europeu colonizador, em contraponto à fala de

² Boa parte dos textos e ensaios de Audrey Lorde aqui utilizados são dos últimos anos da década de 1970 e início de 1983. Em 2020, foram publicados pela editora Autêntica, no livro *Irmã Outsider*. Porém, no início dessa pesquisa havia apenas um arquivo compilado em uma edição independente, produzida pelo grupo *Heretica difusão lesbofeministas*. Por ser negra, lésbica, mãe, feminista e filha de imigrantes, foi uma das pioneiras na discussão sobre a interseccionalidade.

³ O *Feminist Standpoint Theory*, ou Teoria do Ponto de Vista Feminista é um corpo teórico e metodológico de análise científica que surge a partir da década de 1970 com pesquisadoras de áreas sociais, filosóficas e políticas entre as quais Patricia Hill Collins e Donna Haraway. Este corpo teórico coloca três pontos principais: “(1) O conhecimento está socialmente situado. (2) Os grupos marginalizados são socialmente situados em caminhos que

mulheres, especialmente mulheres negras, como no caso de Lorde. O erotismo, além dos corpos, forma-se por significação coletiva, manifestação social e política de forma distinta para o olhar colonial. A gênese de nosso continente foi marcada por todo tipo de barbárie, especialmente contra as populações indígenas originárias e contra as populações vindas de África escravizadas, mais especialmente contra as mulheres. Nesse sentido, nos aproximamos do filósofo argentino Eduard Dussel que intercrizou os campos da arte, da violência e do erotismo pesquisando a erótica latino-americana através da violência colonial no ensaio chamado *Para uma erótica latino-americana*, publicado em 1972.

El sujeto europeo que comienza por ser un yo conquistado y culmina en la voluntad de poder es un sujeto masculino. El ego cogito es el ego de un varón. La erótica estará antropológica, metafísica y éticamente destituida por una dominación que atraviesa toda nuestra historia y que es vigente hoy en nuestro mundo dependiente. El cara-a-cara erótico se verá alienado sea por la prepotencia de una varonilidad opresora y hasta sádica, sea por un masoquismo o una pasividad o, en el mejor de los casos, un frío resentimiento femenino. La pareja erótica liberada no se ha dado todavía en América Latina como una realidad social, hay individuales excepciones faltas todavía de real tradición pedagógica o política. (DUSSEL, 2007, p.13)

Na dissertação, *O último ato: Reflexões sobre performance, morte, violência e transcendência*, defendida em 2014, enfoquei as ações de artistas que desafiavam os limites da dor, do corpo a partir da década de 1950. Me permitiu vislumbrar de forma comparativa, como o tema da violência de gênero fazia-se presente em praticamente todos os trabalhos das artistas mulheres, como Yoko Ono, Marina Abramovic, Ana Mendieta. O trabalho dos homens variava tendo a sexualidade era tratada de forma infantilizada, masturbatória, debochada. Durante o tempo da pesquisa, em conversas informais com amigos, alguns pesquisadores, outros artistas, que acompanharam apresentações de artigos e seminários, era destoante observar como todos percebiam nas obras que apresentei – entre elas *Untitled (Rape Scene)*, 1973, de Mendieta,

tornam mais possível para eles estar atento às coisas e fazerem perguntas do que para os não-marginalizados. (3) Pesquisas, particularmente que focam em relações de poder, devem iniciar com as vidas dos marginalizados. (Tradução da autora). O site <<https://iep.utm.edu/fem-stan/>> oferece um bom acervo sobre o tema.

Rhythm 0, 1974, de Marina Abramovic – um forte caráter erótico. Nada sobre a violência. Trata-se de uma percepção subjetiva que corrobora com muitas coisas e com a naturalização de destinos como os narrados por Conceição Evaristo, na história de Duzu.

Fig. 1 – Ana Mendieta. *Untitled (Rape scene)*, 1973.

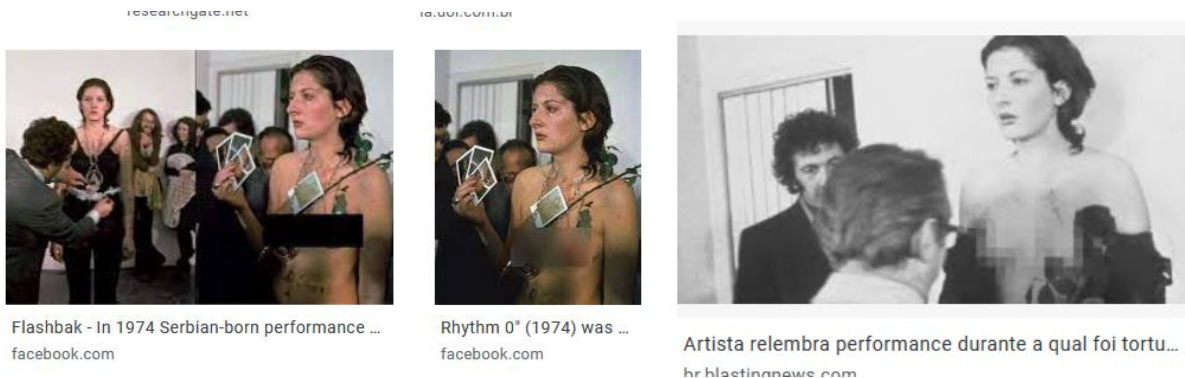


Fonte: MOURE, 1996.

Fig. 2 - Marina Abramovic. *Rhythm 0*, 1974.



Fonte: Montagem da autora a partir de fontes digitais.



Fonte: Montagem da autora a partir de fontes digitais.

O que denominamos como categoria de análise, o contraerótico na arte, alude às produções artísticas cujas intenções subvertem, revertem, devolvem os elementos da erótica patriarcal para responder a esta prática secular de violência que possivelmente é a mais antiga da humanidade. Enrique Dussel observa as sociedades patriarcalistas e coloca o domínio da história como fator de preponderância desta força:

En concreto, en nuestra sociedad milenariamente patriarcalista, el varón se ha atribuido de tal manera la "especie humana" que le llamamos en castellano: el hombre. Se dice "el hombre y la mujer", no el "varón y la mujer". ¿Por qué? Porque el que autocráticamente domina el "todo" se atribuye el nombre del "todo", y así la "especie humana" ha quedado denominada por el varón como el "hombre", y la otra parte debe denominarse como un "segundo sexo", una segunda especie de hombre a eso lo llamamos "mujer".

Este tipo de dominación del varón con respecto a la mujer es tan antigua que es varias veces milenaria: cuatro mil, cinco mil años antes de Cristo los indo-europeos que vivían en el norte del Mar Negro y del Mar Caspio; eran ya totalmente patriarcalistas. Pero no sólo ellos, sino también los pueblos semitas, y al hablar de semitas hablo de los babilónicos, asirios, acadios, hebreos; también ellos son patriarcalistas, y si no, ¿cómo llamaban al gran Dios del Cielo? El Padre, y no le llaman "Madre del Cielo". "Madre le llaman los pueblos agrícolas a la "terra-mater", "pacha-Mama". Pero los pueblos que han dominado nuestra historia eran patriarcalistas y llamaban a Dios: "Padre de los Cielos", de tal manera que hasta en la teología, el patriarcalismo ha penetrado, el varón se ha atribuido la totalidad, haciendo del "Otro" (la mujer en este caso), oprimido, no un ante sí opuesto dialécticamente, sino lo incluido en una totalidad opresora. (DUSSEL, 1990, p.13-14)

Dussel desenha uma proposição na qual o papel de artista ajudaria-nos a desvendar os significados de dominação patriarcais que se escondem no cotidiano: partir "de la simbólica erótica. y por ello, deberemos recurrir al genio del artista para descubrir la realidad que la

cotidianidad de la dominación oculta.” (DUSSEL, 2007, p. 11). Nesse sentido, percebemos a importância do espaço para a fala e escuta de sujeitos sociais historicamente silenciados. Nas artes, será a partir da década de 1960 e especialmente na década de 1970 que observaremos um grande volume de mulheres artistas que adotaram tecnologias da época, como o vídeo e a foto-performance, bem como a *body art* e as artes performáticas de modo geral. Ao longo dessas décadas, a violência contra a mulher foi representada e apresentada de forma clara e inédita, possibilitando a formação de uma categoria contraerótica.

No Brasil, de forma geral, não tivemos um grande *boom* de arte feminista como em alguns países, no entanto, algumas obras ocorreram. Esta pesquisa buscou uma análise de trabalhos que falam da violência contra a mulher pelo viés contraerótico. Perguntamo-nos por que houve pouca quantidade de obras feministas em um país com altos índices de violência de gênero?

Os estudos de Heleieth Saffioti serviram como referência primeira e fundamental para pensar a violência contra a mulher no Brasil. Seu primeiro trabalho sobre o tema, *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, escrito entre 1966 e 1967, e publicado em 1969, inaugura, sob ótica marxista, o que pensamos hoje como análises interseccionais. *Gênero, Patriarcado e Violência*, de 2015, reforça o aparato teórico da autora para desvelar as formas de dominação e poder do homem, dentro das especificidades da sociedade brasileira. Diferencia as esferas de abuso psicológico e físico entre as classes altas e baixas, apontando, de forma definitiva, o homem comum, dentro do lar, como o maior violador e violentador das mulheres.

Saffioti publicou *O Poder do Macho*, em 1987, no qual buscava atingir o público comum, além do espaço acadêmico, através de uma linguagem mais simplificada. Nas primeiras afirmações já nos revelou a pirâmide social do poder:

A sociedade não está dividida entre homens dominadores de um lado e mulheres subordinadas de outro. Há homens que dominam outros homens, mulheres que dominam outras mulheres e mulheres que dominam homens. Isto equivale a dizer que

o patriarcado, sistema de relações sociais que garante a subordinação da mulher ao homem, não constitui o único princípio estruturador da sociedade brasileira.

A divisão da população em classes sociais, profundamente desiguais quanto às oportunidades de "vencer na vida", representa outra fonte de dominação, considerada absolutamente legítima pelos poderosos e por aqueles que se proclamam neutros, o mesmo se passando com as diferenças raciais e ou étnicas. [...]

De modo geral, contudo, a supremacia masculina perpassa todas as classes sociais, estando também presente no campo da discriminação racial. Ainda que a supremacia dos ricos e brancos torne mais complexa a percepção da dominação das mulheres pelos homens, não se pode negar que a última colocada na "ordem das bicadas" é uma mulher. Na sociedade brasileira, esta última posição é ocupada por mulheres negras e pobres. (Saffioti, 1987, p.16)

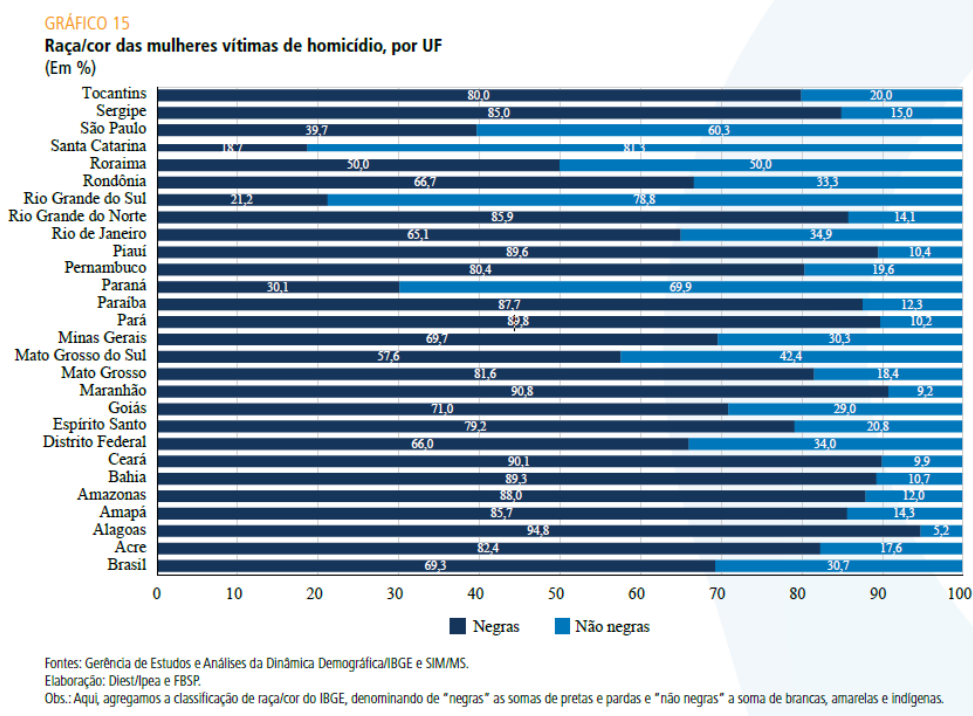
A pirâmide social atua na distribuição de renda e, por consequência, nos números da violência.

A autora nesse sentido irá observar como as desigualdades sociais afetam os homens negros e suas relações afetivas em casos como os de desemprego, ou naqueles que, de alguma forma, lhes impeçam de cumprir o papel de pai e provedores. Esse papel, segundo ela, “constitui o elemento de maior peso na definição de virilidade” SAFFIOTI, 2015, p. 38. Ela prossegue dizendo que homens “que experimentam o desemprego por muito tempo são tomados por um profundo sentimento de impotência” e que esse sentimento é gerador tanto da impotência sexual, quanto da violência. (IDEM). Neste sentido, essa localização social e racial da violência fica evidente nas estatísticas do *Atlas da Violência de 2020*:

Embora o número de homicídios femininos tenha apresentado redução de 8,4% entre 2017 e 2018, se verificarmos o cenário da última década, veremos que a situação melhorou apenas para as mulheres não negras, acentuando-se ainda mais a desigualdade racial.

Se, entre 2017 e 2018, houve uma queda de 12,3% nos homicídios de mulheres não negras, entre as mulheres negras essa redução foi de 7,2%. *Analisando-se o período entre 2008 e 2018, essa diferença fica ainda mais evidente: enquanto a taxa de homicídios de mulheres não negras caiu 11,7%, a taxa entre as mulheres negras aumentou 12,4%.* (IPEA, 2020, p.37)

Fig. 3 – Taxas de homicídios de mulheres no Brasil, por UF distribuídas por raça/cor (2008-2018). Fonte: Ipea.



Fonte: IPEA, 2020.

Carme Alemani, em seu texto *Violências*, que integra o Dicionário Crítico do Feminismo, situou a década de 1970 como período histórico em que iniciaram as denúncias das mulheres diante das diversas formas de violência:

As feministas americanas foram as primeiras que, desde o início dos anos 70, denunciaram a violência sexual. Destacando que o estupro particularmente supõe o não consentimento da vítima, elas desenvolvem análises teóricas distinguindo-se dos estudos criminológicos que, com seus preconceitos androcêntricos, privilegiam as teorias vitimológicas (ou interacionistas), que fazem da relação entre a vítima e o autor um elemento explicativo fundamental. (ALEMANI In.: HIRATA et al (Org.), 2009, p. 272)

As aproximações geopolíticas trafegam as fronteiras latino-americanas, em referencial teórico e artístico, buscando trazer à luz autores e obras que dialogam com a temática ao mesmo tempo em que o diálogo se complementa com referências estadunidenses. Essa triangulação dentro do grande continente americano por vezes nos aproxima pelo passado escravagista, ou nos torna

antagonistas, como nas teias da Operação Condor⁴, que iremos explorar no terceiro capítulo. Dentre as referências desta parte do corpo teórico, a estadunidense Gayle Rubin analisou as políticas de repressão sexual inglesas e de seu país para entender os métodos opressivos que a acometiam naquele momento:

Para alguns, a sexualidade pode parecer um tema sem importância, uma dispersão frívola de problemas mais graves, como pobreza, guerra, doença, racismo, fome e destruição nuclear. Mas é justamente em épocas como esta, quando vivemos com a possibilidade de enfrentar uma aniquilação inimaginável, que as pessoas tendem a sair perigosamente dos eixos no que diz respeito à sexualidade.

Os conflitos contemporâneos ligados a valores sexuais e condutas eróticas têm muito em comum com disputas religiosas de séculos anteriores. Eles adquirem imenso peso simbólico. As discussões relacionadas ao comportamento sexual muitas vezes se tornam um veículo para deslocar angústias sociais e descarregar as intensidades emocionais concomitantes a elas. Consequentemente, a sexualidade deveria ser tratada com especial atenção em tempos de grande estresse social.

O domínio da sexualidade também tem uma política interna, desigualdades e modos de opressão próprios. Assim como acontece em outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas da sexualidade em determinado tempo e lugar são produto da atividade humana. Elas são permeadas por conflitos de interesse e manobras políticas, tanto deliberadas quanto incidentais. Nesse sentido, o sexo é sempre político. Mas há também períodos históricos em que as discussões sobre a sexualidade são mais claramente controvertidas e mais abertamente politizadas. Nesses períodos, o domínio da vida erótica é com efeito renegociado. (RUBIN, 2017, p.63-64)

Desta forma, após a elucidação da categoria contraerótica, que se fará no primeiro capítulo, a tese atravessará períodos conhecidos como “ondas feministas”, nos quais observa-se a atuação das mulheres na luta por direitos civis e, complementarmente, setores sociais contrários à emancipação das mesmas. Estas forças conservadoras que são, de fato, as motivadoras de boa parte da presente pesquisa. A busca se iniciou por obras de arte brasileiras feministas, passou por obras que tratavam da violência de gênero e posteriormente pelo questionamento ao

⁴ Segundo relatório da Comissão Nacional da Verdade: “No contexto da Guerra Fria (1945-91) na América Latina, a Operação Condor (Plan Cóndor, Operativo Cóndor) foi o nome que se deu a um sistema secreto de informações e ações criado na década de 1970, por meio do qual Estados militarizados do continente americano (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai) compartilharam dados de inteligência e realizaram operações extraterritoriais de sequestro, tortura, execução e desaparecimento forçado de opositores políticos exilados. Sob a inspiração da doutrina de segurança nacional (DSN), de alcance continental naquele período, as ditaduras aliadas na Operação Condor elegeram, de forma seletiva, inimigos ideológicos, denominados “subversivos”, como os alvos por excelência de suas práticas de terrorismo de Estado.” (BRASIL, 2004, p. 220)

silenciamento deste tema na produção de arte. Junto às ondas de avanço das mulheres, ocorrem ondas reacionárias contrárias que produzem ideologias, símbolos e mesmo legislações para controlá-las.

Em alguns momentos, por outra via, são evidentes as tensões entre os atores sociais de determinada época. Assim, o segundo capítulo situa-se entre o fim do século XIX e as primeiras décadas da República, nas quais estavam os movimentos sufragistas (marca da primeira onda feminista) e os movimentos abolicionistas e republicanos, que se opunham às forças conservadoras, imperialistas e patriarcalistas. Nesse sentido, o texto propõe uma digressão histórica necessária, que aborda a construção simbólica da imagem da mulher, através das alegorias, dos monumentos e dos meios de comunicação impressos, que aumentavam sua influência e criavam valores simbólicos e ideológicos no período republicano.

O sufrágio das mulheres no país foi conquistado em 1932, no entanto, a reação ao movimento foi forte, desde décadas anteriores. Na passagem dos tempos fortes do Império – representativo de força masculina – para a República – jovem, feminina e inexperiente –, era tempo de reafirmar valores para manter a ordem social. Assim, surgiam de forma deliberada estereótipos emocionais sobre a mulher e o campo feminino de natureza essencialista. As mulheres, como a República, eram emocionalmente instáveis, inaptas para decisões políticas e, para se colocar nos espaços de decisão.

A partir do estudo dos retratos do século XIX, Cristina Costa constatou que:

eles [os retratos] haviam sido realizados em um estilo sóbrio e severo que acentuava a autoridade e o orgulho e o padrão estético adotado aproximava-os indubitavelmente, dos retratos masculinos. Por outro lado, o retrato é um tipo de pintura que envolve não só a técnica do artista mas também as expectativas do retratado e de seu grupo de referência. Essas análises nos levavam a presumir que a vida da mulher e sua inserção na sociedade aproximavam-se mais da condição masculina do que os estudos históricos pressupunham. (COSTA, 2002, p. 100)

Assim, podemos pensar que esta mudança reflete no campo das imagens, durante a passagem dos séculos XIX para o XX, e também nas artes e na imprensa, que florescia àquela época. As

campanhas publicitárias, inicialmente em formas de charges e ilustrações, colaboraram com uma transformação ideológica no sentido de fortalecer a instituição familiar. A domesticação da mulher na sociedade moderna confinava-a no lar, tirando-a dos meios de produção e submetendo-a à dependência do homem, seja o pai ou o marido. Em *Um Lar Feliz* (Fig. 6), propaganda da edição da revista carioca *O Malho*, de 1912, vende-se um composto para a saúde da mulher e um xarope para bronquites em um peculiar diálogo entre marido e mulher:

Elle: Falta-te alguma cousa para seres completamente feliz? / Ella: _ Nada, absolutamente nada! Possuo-te, temos o nosso querido filhinho, habito uma casa confortável e luxuosa e, para os casos de molestias, unicos que podiam perturbar a nossa felicidade, tenho sempre de prontidão – A SAUDE DA MULHER – unico e específico efficaz contra todos os males de origem uterina: a BORO-BORACICA – milagroso preparado contra as molestias da pelle, e o BROMIL, incomparavel medicamento para as bronchites, pois cura qualquer tosse em 24 horas.

A pesquisa de historiadores como José Murilo de Carvalho, no livro *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, 2017, e nos acervos da Biblioteca Nacional, em periódicos como a *Revista Ilustrada*, *O pirralho* e *O malho*, são paradigmáticas. Possibilitam observar a significação alegórica, bem como as charges – feitas exclusivamente por homens – nas quais a imagem da República circulou de forma a reafirmar os valores base do sistema patriarcalista. Nas primeiras publicidades impressas, a imagem da mulher já se mostrava objetificada ou domesticada para vendas.

Nessa virada republicana, observa-se uma redistribuição de papéis sociais, nos quais a arte, bem como as atividades manuais, passas a ser vistas como atividades de mulheres, femininas, adequadas para moças de classe média-alta. A hierarquização do conhecimento, no entanto, fez com que a alta categoria da arte acadêmica no país fosse para os homens. Mesmo depois da inserção das mulheres neste meio, por muito tempo os artistas homens mantiveram-se como professores e mestres, com maior presença e premiações em exposições.

Fig. 4 – Edmond Viancin. *Retrato de Ana Joaquina Fonseca de Queiroz Telles (Segunda Baronesa de Jundiá)*, 1875.



Fonte: < <https://bityli.com/lneCX>>, acesso em 25 mar. 2022.


Fig. 5 – Autor desconhecido. *Sócia benemérita da Beneficência Portuguesa*, fins do século XIX.



Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Beneficencia-Retrato.jpg>>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 6 – Revista *O Malho*. Um Lar Feliz. N.494, ano 11, 1912. Legenda: Elle: Falta-te alguma cousa para seres completamente feliz? / Ella: _ Nada, absolutamente nada! Possuo-te, temos o nosso querido filhinho, habito uma casa confortavel e luxuosa e, para os casos de molestias, unicos que podiam perturbar a nossa felicidade, tenho sempre de prontidão – A SAUDE DA MULHER – unico e especifico efficaz contra todos os males de origem uterina: a BORO-BORACICA – milagroso preparado contra as molestias da pelle, e o BROMIL, incomparavel medicamento para as bronchites, pois cura qualquer tosse em 24 horas.

UM LAR FELIZ



Elle :—Falta-te alguma cousa para seres completamente feliz ?
 Ella :—Nada, absolutamente nada! Possuo-te, temos o nosso querido filhinho, habito uma casa confortavel e luxuosa e, para os casos de molestias, unicos que podiam perturbar a nossa felicidade, tenho sempre de prontidão—A SAUDE DA MULHER—unico especifico efficaz contra todos os males de origem uterina : a BORO-BORACICA—milagroso preparado contra as molestias da pelle ; e o BROMIL, incomparavel medicamento para as bronchites, pois cura qualquer tosse em 24 horas.

Officinas lithographicas d'O MALHO

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A exposição *Mulheres Artistas: As Pioneiras 1880-1930*, com curadoria de Elaine Dias e Ana Paula Cavalcanti Simioni e os estudos presentes no catálogo, de 2015 e, a publicação da tese de Simioni, *Profissão Artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, 2008, se tornam referência ímpar na retomada – ainda que tardia – da memória da primeira geração de artistas mulheres no país que se arriscaram a entrar neste universo. Ao longo das décadas, artistas como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti se destacaram na nossa história e, comparativamente aos outros países do globo, tivemos boas estatísticas em termos de equiparação entre a participação dos gêneros na arte, já desde fins do século XIX⁵.

A passagem para a República é vista de forma saudosista por pensadores como Gilberto Freyre em *Ordem e Progresso*, 1959, como momento de feminização da sociedade brasileira. Na construção de um macho nacional, especialmente do cabra-macho nordestino, Durval Muniz de Albuquerque Júnior na obra *Nordestino – Uma invenção do falo: Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)*, nos conduz na análise do autor e de seus contemporâneos que traziam influências da eugenia e do racismo científico para justificar a discriminação de mulheres, indígenas, negros e nordestinos.

Retomando a ideia das ondas feministas, e repensando a metáfora da onda, que avança, recua, avança novamente, não condiz exatamente com o que me permito observar e que se ilustra por um movimento contínuo com maior ou menor expressividade social, de acordo com seus contextos. No entanto, a marcação se faz didática e acompanha uma certa cronologia proposta. Assim, o segundo capítulo situa-se na segunda onda, sobre a qual nos diz Marlize Matos:

O segundo momento do feminismo no Brasil teria nascido durante o clima político do regime militar no início dos anos 1970, o qual foi uma síntese tanto da desvalorização e da frustração de cidadania no país, quanto de um reforço na opressão patriarcal e teria se caracterizado por um movimento contrário de liberação, no qual

⁵ “Percebe-se que, entre 1890 e 1900, a participação feminina [nos Salões Nacionais de Belas-artes] cresceu significativamente, passando de 4,8% do total de expositores em 1890 para 13,2% em 1896; em 1898 somando 18,2%, até que, em 1900, atingisse seu maior patamar, 40%! Essa cifra não tornou a se repetir até o final da amostra, em 1922”. (SIMIONI, 2008, p.53.)

as mulheres discutiam a sua sexualidade e as relações de poder, deslocando a atenção da igualdade para as leis e os costumes. As organizações de mulheres que se levantaram em oposição ao militarismo formaram muitos grupos que consolidaram os interesses e demandas femininas, propiciando maior articulação delas na arena pública. Esta segunda onda caracterizou-se, no Brasil e nos demais países latino-americanos, então, como uma resistência contra a ditadura militar e, por outro lado, em uma luta contra a hegemonia masculina, a violência sexual e pelo direito ao exercício do prazer. (MATOS, 2010, p.68).

Os exílios artísticos, forma de escapar da repressão militar no Brasil e ter acesso, entre outras coisas, à novas tecnologias de produção, são um termo cunhado por Dária Jaremtchuk no artigo *“Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970*, 2016.

O terceiro capítulo, que inicia-se com a artista mineira Teresinha Soares, ainda na década de 1960, percorremos o período de elaboração da obra *Eat me: a gula ou a luxúria*, de Lygia Pape, na Argentina, onde passou um mês de residência no Centro de Arte y Comunicación (CAyC) em Buenos Aires. A ditadura militar no Brasil durou entre 1964 e 1985 e marcou-se por uma sistematização de práticas violentas nas políticas de Estado. Documentos de registro como o Relatório Figueiredo relatou como os militares massacraram e dizimaram populações indígenas na construção da Transamazônica. Uma das fotografias encontradas, uma mulher indígena, da sociedade Cinta Larga, estava amarrada, de cabeça para baixo, partida ao meio. A imagem foi registrada após o assassinado do filho dela. Os dois assassinos, a seguram pelos pés, olhando diretamente para as câmeras.

Os 21 anos de repressão e seus registros nos permitiram ver como a tortura sexual ilustra o sadismo e a perversão *bataillianos* no erotismo de um masculinismo militar. A violência reproduz padrões que podem ser observados desde as senzalas do Brasil Colônia até os presídios contemporâneos, tendo sido complementadas e sistematizadas a partir dos intercâmbios com as escolas francesa – aplicada na Argélia – e as lições deixadas pela CIA estadunidense durante cursos de formação aos militares brasileiros na Operação Condor.

A experiência com o vídeo, que se desenvolveu a partir da década de 1970 trazia a possibilidade de movimento e autonomia. A busca pela liberdade de ser e viver e ter acesso às tecnologias levou Rita Moreira e Norma Bahia Pontes para um *exílio artístico* em Nova York. A produção que Rita desenvolveu após a Anistia política, quando retornaram ao Brasil, estava afinada com a terceira onda feminista dos anos de 1980. A modificação entre as ondas remete a uma diversificação da pauta feminista, englobando os grupos de mulheres negras, indígenas, rurais, lésbicas, movimentos de mães, entre outros:

Os movimentos sociais e também o feminista, defrontando-se com novas maneiras de conceber a cultura política e outras formas de se organizar coletivamente, desta vez passaram a se caracterizar por: 1) tentativas de reformas nas instituições consideradas democráticas (com a criação dos Conselhos da Condição Feminina, das Delegacias de Atendimento Especializado às Mulheres, por exemplo); 2) tentativas de reforma do Estado (com a forte participação das mulheres organizadas no processo da Assembléia Constituinte de 1988, por exemplo); 3) busca de uma reconfiguração do espaço público, por meio da forte participação de “novas” articulações dos movimentos de mulheres (mulheres negras, lésbicas, indígenas, rurais etc.); 4) uma posterior especialização e profissionalização do movimento. Este terceiro momento marca o início de uma aproximação cautelosamente construída junto ao Estado. (MATOS, 2010, p.68).

O caráter contraerótico nas obras de arte brasileiras mostra junção dos discursos de denúncia contra a violência de Estado com as reivindicações sociais, tendo uma representatividade majoritariamente artistas brancas de classe média. No terceiro capítulo este local social evidencia-se através da fala dessas artistas que, se em um momento nos parecem abraçar a pauta feminista em seus trabalhos, contraditoriamente apresentam argumentos contrários aos feminismos. Se negavam e ainda se negam à adesão aos rótulos que as liguem às militâncias sociais. Estudos recentes como as teses de Roberta Barros, *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*, 2016, e a tese de doutoramento de Talita Trizoli, *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, 2018, reúnem importante conjunto de informações e reflexões sobre o período.

Mujeres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985 foi uma importante exposição no levantamento de uma longa pesquisa sobre artistas latino-americanas. Um dos debates curatoriais da mostra, feito por Cecília Fajardo Hill e Andrea Giunta deu-se acerca da inclusão ou não das artistas *chicanas* residentes nos EUA, uma vez que o corpo político foi enfoque dado a esta produção. As 120 artistas inclusas na mostra, segundo Andrea Giunta, “inverteram o ponto de vista a partir do qual o corpo feminino havia sido, até então, representado” (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 29). Ressaltou que “no caso da América Latina, a relação entre corpo e violência é central.” (Idem, p.30). Sobre o contexto latino-americano, no viés político, as curadoras observaram que durante a “mudança radical na iconografia do corpo” que é visível na história da arte deste período, “as vidas e obras dessas artistas estão imbrincadas com as experiências da ditadura, aprisionamento, exílio, tortura, violência, censura e repressão, mas também na emergência de uma nova sensibilidade”. (Idem, p. 17).

O quinto capítulo apresenta brevemente algumas artistas que atravessam espectros contraeróticos nos contextos entre a ditadura e a transição democrática no país. Nair Benedicto, Monica Barki e Anna Carolina Albernaz tratam da violência contra a mulher, e de sua emancipação e as relações de classe. Como apontou Heleieth Saffioti em *Gênero, patriarcado e violência*, 2015, a diferenciação de classe social demarca a forma e as condições físicas, emocionais e psicológicas de como os abusos ocorrem. Influenciam a maneira com a qual a vítima responde ao fato e os seus espaços de acolhimento. Seria interessante trabalhar essas análises com mais profundidade ou ainda a obra de outras artistas como Maria Auxiliadora, Anna Bella Geiger, Marcia X, no entanto, as condições de pesquisa durante a pandemia de Covid-19 restringiram o acesso a acervos, bibliotecas ou mesmo a possíveis entrevistas.

O estudo da produção cultural a partir de uma percepção ou intervenção feminista da arte, segundo a historiadora Griselda Pollock, na década de 1980, permitiria uma mudança nos paradigmas de análise da história da arte, que se iniciavam com sua geração. (POLLOCK, 2013,

p 50). É a este tipo de intervenção que se propõe esta tese, de observar a partir das obras os aspectos que circundam a construção dos conceitos de masculinidade e feminilidade no país que sobrevivemos neste momento atual.

Lo que aprendemos del mundo y sus pueblos obedece a um patrón ideológico que se condice con el orden social dentro del cual ese conocimiento es producido. Los estudios de mujeres no se ocupan solo de las mujeres, sino de los sistemas sociales y los esquemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de otros regímenes de poder mutuamente influyentes, principalmente la clase y la raza, (IDEM, p. 19)

Talvez pensar essas obras possa facilitar o entendimento das ondas conservadoras e masculinas de alto teor misógino que acompanharam as ondas femininas no país e que por hora nos chegam como um *tsunami*. Ignoramos seus sinais?

2 Contraerotismo

2.1 O erótico

Todas las mascararas que compuse cayeron
 Desnuda
 Como una concha
 Desnuda
 Barrida por el temporal del río
 Liliana Maresca

Em 1985, a escritora Margareth Atwood, no romance *O Conto da Aia*, relatou um futuro distópico em um país, possivelmente os Estados Unidos, que se torna outro, Gilead, após sofrer um golpe por um grupo ultraradical cristão, que impõe governo autoritário, teocrático e misógino. A partir do assassinato do presidente, decretou-se que apenas os casais heterossexuais, em seu primeiro casamento, seriam reconhecidos por lei e poderiam manter-se como família. Devido a uma drástica diminuição das taxas de fertilidade, as mulheres ainda férteis se transformaram em *aias* e passaram a pertencer às famílias dos governantes que tentariam ter filhos com elas, durante seus períodos férteis. As *martas* eram serviçais, as mulheres inférteis ou idosas eram mandadas para colônias de lixo tóxico, as prostitutas em geral eram fugitivas e as *tias*, auxiliavam o governo, na educação das *aias*.

A personagem principal viveu a mudança entre os dois mundos e, por viver com um homem que tinha sido casado anteriormente, teve sua existência resumida a um útero reprodutor, no papel de uma aia. Torturas físicas e psicológicas eram parte do treinamento imposto pelas tias. Após serem direcionadas a uma casa, deveriam gerar um filho para algum comandante. O ritual mensal ocorria em seu período fértil, que era totalmente controlado, com visitas periódicas a ginecologistas. Enquanto o comandante estava cumprindo sua função, a aia estava deitada, com a cabeça entre as pernas abertas da esposa oficial. A inspiração desta cerimonia era o trecho da bíblia relacionado à história do Gênesis, quando Jacó e Labão, negociaram duas filhas e uma

serva deste último em troca de trabalho do primeiro. As tias recitavam pela manhã: “Dá-me filhos, ou senão eu morro. Estou no lugar de Deus, que te impediu o fruto do ventre? E ela lhe disse: Eis aqui a minha serva Bilha; Entra nela para que tenha filhos sobre meus joelhos, e eu, assim receba filhos por ela.” (ATWOOD, 2007, p. 109).

Na cerimônia criada era como se a aia fosse uma extensão da esposa. Uma das formas de resistir, além de utilizar a manteiga do pão para suavizar sua função, era pensar em outras coisas; a personagem principal pensava na Rainha da Inglaterra. Em um de seus momentos de tédio e reflexão pensou:

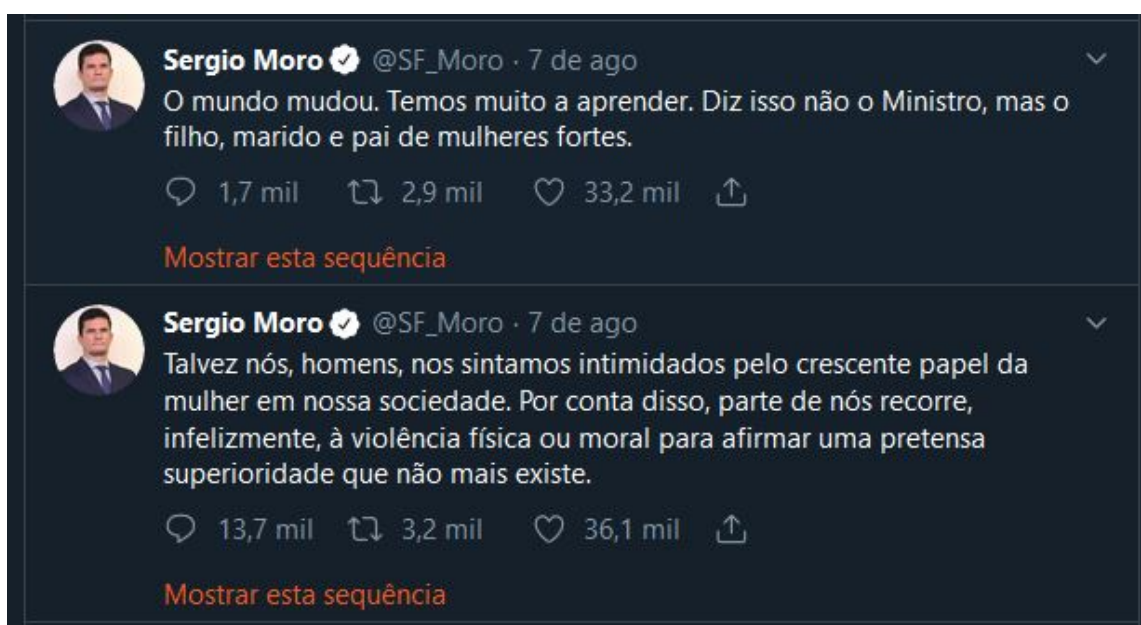
Lembro-me de andar por galerias de arte, em meio a obras do século XIX: a obsessão que eles tinham por haréns. Dúzias de pinturas de haréns, mulheres gordas deitadas à toa em divãs, com turbantes na cabeça ou barretes de veludo, sendo abanadas com rabos de penas de pavão, um eunuco ao fundo montando guarda. Estudos de carne sedentária pintados por homens que nunca tinham estado lá. Aquelas pinturas deveriam ser eróticas e eu achava que eram, na época; mas vejo agora o que realmente retratavam. Eram pinturas que retratavam animação suspensa, retratavam espera, retratavam objetos que não estavam em uso. Eram pinturas que retratavam o tédio.

Mas talvez o tédio seja erótico, quando são as mulheres que o fazem, para os homens. (ATWOOD, 2017, p.85)

Na história das pinturas, musas, ninfas, odaliscas ou mulheres aleatórias sugerem sempre um corpo disposto ao prazer e ao êxtase. Para o filósofo francês Georges Bataille (1934-1962), no livro *O Erotismo*, 1987, são três as formas do erotismo: a dos corpos, a dos corações e a do sagrado. Em sua visão, o desnudamento forçado, a obscenidade e a violação são os movimentos que impulsionam o êxtase. “O domínio do erotismo é o domínio da violência” (BATAILLE, 1987, p. 16).

No estudo sobre a obra de Bataille, *Limites da sexualidade: violência, gênero e erotismo*, de 2008, Maria Filomena Gregori afirma que para ele, “as mulheres são, no seu entender, objetos privilegiados do desejo em função justamente de sua passividade, entendida como uma espécie de ‘isca’ que atrai a agressividade de um homem.” (GREGORI, 2008, p.584). O que por si

mostra como a determinação do desejo é subjetiva. Designar divisões essencialistas, delimitadas por gêneros é ignorar a essência social e histórica do próprio conceito de gênero e que, ainda que apresente-se mutável, implícita ou explicitamente está estruturado em algum sistema de poder. Gregori remete ao pensamento de Judith Butler, para quem gênero é fruto de relações de sociabilidades, “uma prática de improvisação em um cenário de constrangimentos” (GREGORI, 2008).



Fonte: Print de Fonte digital: Twitter, @SF_Moro

Gregori prossegue dizendo que

mesmo reconhecendo que as reflexões de Bataille não possam ser reduzidas a um fácil determinismo biológico, as analogias empregadas por ele entre as imagens fisiológicas da reprodução sexuada e as identidades de homens e mulheres sugerem o aprisionamento de suas especulações (e até imaginações) ao modelo que toma a diferença sexual em termos de dimorfismo sexual, cujos efeitos são hoje bastante conhecidos sobre o controle da sexualidade feminina, sobre a definição de patologias sexuais associadas à homossexualidade e, mais abrangentemente, como justificativa para a submissão das mulheres. (GREGORI, 2008, p.585).

Gregori destaca que entre as feministas pós-estruturalistas que teorizaram sobre gênero e sexualidade, apenas Jane Gallop, em 1981, citou o autor francês em uma análise sobre Sade. Gallop destaca a ausência de resistência diante da violência na concepção batalliana.

No ensaio *Para uma erótica latino-americana*, 1972, escrito pelo filósofo argentino Enrique Dussel, Bataille representa a figura do sujeito moderno europeu, que ele denomina como o *ego cogito* que, de forma geral, menospreza o corpo e o coloca a serviço da mente cognitivo-racional. (DUSSEL, 2007, p. 13). Para ele, a máxima expressão do poder do sujeito universal masculino se dá pela conquista expressa em um erotismo prepotente, opressor e sádico (IDEM, p. 13).⁶ Dussel afirma que a descoberta de Freud sobre a dimensão erótica do ser humano é o que confere a Freud sua genialidade. No entanto, seu ponto de vista enquanto sujeito o levou a centralizar a análise em uma forma a ser por vezes reducionista (IDEM, p.44) e que centralizasse na “universalização da experiência europeia” (IDEM, p.47), da Viena de sua época.

La descripción freudiana u ontológica de la sexualidad es necesariamente dominadora; la de la sexualidad alterativa es una erótica de la liberación. En esta cuestión, como en otros niveles se tratará siempre de la superación de la Totalidad hacia el ámbito de la Alteridad, en nuestro caso del *eros*.

Tanto el conquistador europeo (que identificaba su cultura a la cultura o la civilización sin mas), en sus prácticas eróticas con las índias, como Freud en su análisis de la sexualidad, coinciden en que “identifican prácticamente el principio de la *realidad establecido* con el principio de *la realidad como tal*. Es decir, se confunde la coacción represiva que una cultura dominadora introyecta *históricamente y de hecho* en el yo, destruyendo la espontaneidad de la pulsión sexual, con la represión que la realidad *como tal* ejercería *por naturaleza* sobre el yo.

(DUSSEL, 2007, p.50-51).

O desnudamento forçado como humilhação é uma das clássicas metodologias de violência contra a mulher que se insere dentro de uma estruturação de poder, desejo e dominação. *No*

⁶ Em 1975, devido às perseguições da ditadura militar, teve que se exilar no México, onde permaneceu. Em 1980 escreveu a primeira edição do livro de ensaios *Liberación de la mujer y erótica latino-americana* onde prosseguiu a análise simbólica e ontológica acerca das opressões que atingem as mulheres latinas e as distintas formas de opressão que são constituídas no continente nas culturas tradicionais e posteriormente, a partir da colonização.

Conto da Aia, o encontro sexual obedecia a um dever de Estado. Ninguém se despia. Despir-se requer intimidade. O ato, quando forçoso, associa-se a situações de humilhação. Na grande epopeia indiana, o Mahabharatha⁷, a princesa Draupadi se casou com cinco irmãos, herdeiros de um trono real em disputa. Desafiados pelos primos, antagonistas na trama, perdem tudo que tinham em um jogo de apostas. Motivados pela ambição e pela disputa egoica, os grandes guerreiros foram jogando e perdendo: primeiro o direito ao reino, depois foram condenados a se exilar por 14 anos na floresta e, em uma última rodada de dados, perderam a esposa.

Nenhum deles foi capaz de fazer nada quando Draupadi foi humilhada publicamente, arrastada pelos cabelos, e teve seu sari⁸ forçosamente desenrolado em uma arena cheia de homens. Este é o momento da mística hindu-vaishnava na qual a oração da princesa é ouvida por seu deus adorador, Krishna, que transforma aquele tecido em um pano sem fim, de forma a evitar sua nudez e manter sua honra. Os presentes na arena eram todos nobres, sábios, grandes mestres, alguns muito provavelmente parentes da princesa ou de seus maridos. Nenhum deles impediu ou sequer deixou de olhar para a cena.

⁷ O texto pertence a uma tradição oral, tem autoria atribuída a Krsna Dvapayana Vyasa, e datação entre 5 mil e 2,5 mil anos. Nesta tese, utilizamos como referência a adaptação de Krishna Dharma, lançada em 2002 pela editora Ediouro.

⁸ Roupas indianas feitas em peça inteira de tecido, tradicionalmente usadas por mulheres, ou pessoas do 3º gênero, como os *hijras*.

Fig. 7 – *Krishna salva Draupadi da desonra na assembleia*. Pintura no estilo Madhubani moderno. O estilo que ocorre na região de Mithila, que compreende as regiões de Bihar e Jharkhand.



Fonte: <<https://www.amazon.in/Krishna-Helps-Draupadi-Madhubani-Painting/dp/B01DFH011A>>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 8 – *The disrobing of Draupadi*, atribuída a Nainsukh, c. 1765.



Fonte: <https://cdn.ca.emap.com/wp-content/uploads/sites/12/2016/05/FolioDisrobingDrupaud_660_285271188.jpg>, acesso em 25 mar. 2022.

Na arte contemporânea, algumas artistas irão explorar o desnudamento de forma a nos mostrar como há ainda o mesmo ímpeto de desnudamento e humilhação no desejo masculino. *Cut Piece*, 1964, de Yoko Ono e *Rhythm 0* de Marina Abramovic, 1975 colocam essa estratégia de sedução do despir, como espelho do poder, a partir da relação de interação do espectador-público. Ambas trabalham a vulnerabilidade de uma mulher-artista-imobilizada pelo estado performático, o público participante reitera que a nudez ideal da mulher na arte se oferece ou será tomada.

Yoko Ono fazia parte do grupo *Fluxus* que propunham diversas estratégias participativas em seus *happenings*, com natureza coletiva, espontânea, poética. Naquela época apresentou-se em *Cut Piece*, sentada de pernas cruzadas em um palco. O público presente poderia interagir com ela utilizando uma tesoura e a operação que se desenvolveu – sem uma instrução direta – foi de cortarem sua roupa. Em *Rhythm 0*, 1975, é uma performance na qual Marina Abramovic colocou a dispor do público 72 objetos, entre tesouras, facas, chicotes e seu próprio corpo por seis horas. As pessoas poderiam fazer o que quisessem com ela naquele período. Ela começou de pé e aos poucos foi sendo amarrada com barbantes, depois com correntes, abraçada, beijada, ofendida, em um movimento natural e crescente de violência. Quando a ação foi interrompida, um homem estava apontando uma arma para seu pescoço.

Figura 9 – Yoko Ono. *Cut Piece*, 1964.



Fonte: <https://s3.amazonaws.com/assets.saam.media/files/styles/max_1300x1300/s3/images/2019-01/Ono_Cut-Piece-%282%29.jpg?itok=zcbobHzV>, acesso em 25 mar. 2022.

Para a escritora feminista de origem caribenha-americana, Audrey Lorde (1934-1992), em seu ensaio *Os Usos do Erótico: O Erótico como Poder*, de 1984, a configuração pós moderna do erotismo situa-se nas relações de poder dos homens e se opõe diretamente ao erotismo “verdadeiro” ao adquirir contornos pornográficos:

... as mulheres são mantidas numa posição distante/inferior para serem psicologicamente ordenhadas, mais ou menos da mesma forma com que as formigas mantêm colônias de pulgões que forneça o nutrimento que sustenta a vida de seus mestres. [...]

O erótico tem sido frequentemente difamado pelos homens, e usado contra as mulheres. Tem sido tomado como uma sensação confusa, trivial, psicótica e plastificada. É por isso que temos muitas vezes nos afastado da exploração e consideração do erótico como uma fonte de poder e informação, confundindo isso com seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, uma vez que representa a supressão do sentimento verdadeiro. A pornografia enfatiza a sensação sem sentimento. (LORDE, 2017, p.13-14)

Para Bataille, o erotismo “se define pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim” (BATAILLE, 1987, p. 12) e estabelece a divisão ontológica entre o ser humano e o animal. A conexão entre sexo e erotismo é inexorável. De acordo com o autor, a energia excedente, antes cooptada pelas festas e ritos, é higienizada pelo cristianismo. À indústria pornográfica coube “cooptar e conter certos excessos sociais interditados pela organização do trabalho enquanto construtor dessa sociedade”. (BATAILLE, 1987, p. 65). A mesma atividade laboral seria, contudo, o principal dreno dessa energia que se excederia e nos conduziria à completude. Por outra via, Lorde (1984) coloca o erótico como ato intrínseco da relação de nossos corpos com o mundo. Ela observou como o sistema captura seu potencial erótico pelo teor do trabalho:

O maior horror de qualquer sistema que define o bom em termos de lucro mais do que em termos de necessidade humana, ou que define a necessidade humana pela exclusão dos componentes psíquicos e emocionais dela – o maior horror desse sistema é que priva de nosso trabalho seu valor erótico, seu poder erótico, e rouba da vida seu interesse e plenitude. Tal sistema reduz o trabalho a uma maquete de necessidades, um dever pelo qual ganhamos o pão ou o esquecimento de nós mesmas e de quem amamos. Mas isso é o mesmo que cegar uma pintora e dizer a ela que melhore sua obra, e ainda que goste de pintar. Isso não é só perto do impossível, é também, profundamente, cruel.

[...]

A própria palavra erótico vem do grego *eros*, a personificação do amor em todos seus aspectos – nascido do Caos, e personificando o poder criativo e a harmonia. Então, quando falo do erótico, o estou pronunciando como uma declaração da força vital das mulheres, daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e uso estamos agora retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas. (LORDE, 2017, p. 15-16)

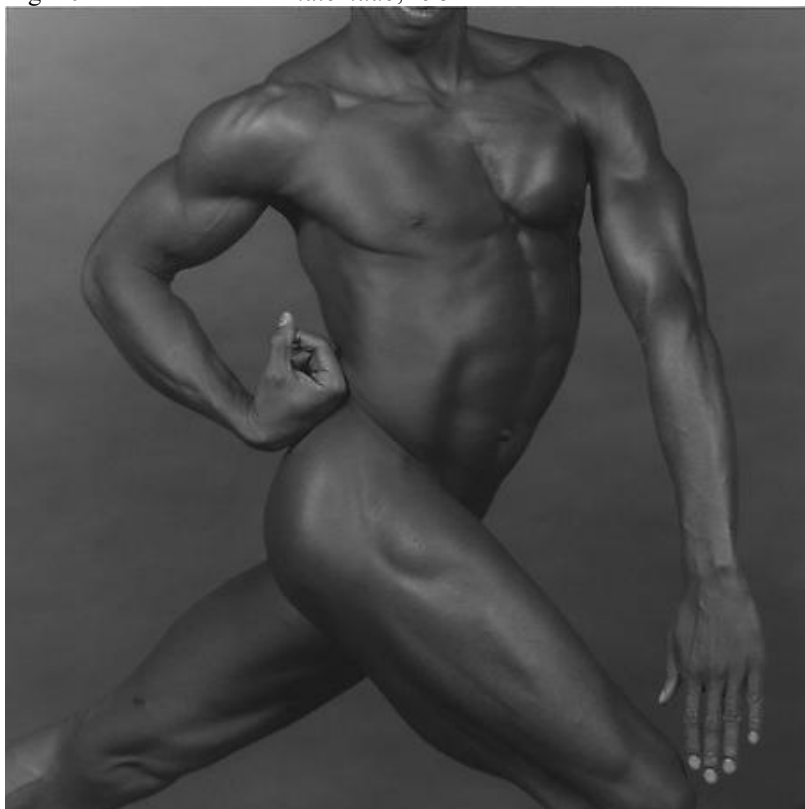
O erotismo pra Audrey Lorde conflui com o estudo do simbolismo da erótica latina que Dussel denomina como “*sexualidade alterativa*”, uma “*erótica de la liberación*” (DUSSEL, 2007, p. 50). Ele remete ao conceito de *Totalidad*, retoma as teogonias latino-americanas nas quais a “*erótica, la tierra, que constituye un mismo ciclo com la vegetación, y los arboles conciben la vida por emergencia, hasta sin principio masculino*”. Essa erótica vai de encontro à sexualidade freudiana que é, segundo Dussel, necessariamente dominadora. (IDEM)

A poeta, ensaísta e professora estadunidense Adrienne Rich, aponta, no ensaio *Heterossexualidade Compulsória*, de 1980 que:

mesmo a propaganda e a pornografia, digamos, “leves”, apresentam as mulheres como objetos de apetite sexual sem nenhum conteúdo emocional, sem qualquer significado individual ou personalidade – essencialmente como uma mercadoria sexual a ser consumida por homens. A chamada pornografia lésbica, criada para o olhar voyeurístico masculino, é igualmente vazia de conteúdo emocional e personalidade individual. A mensagem mais perniciososa transmitida pela pornografia é a de que as mulheres são presas sexuais naturais dos homens e que elas gostam disso, que sexualidade e violência são congruentes e que, para as mulheres, o sexo é essencialmente masoquista, uma humilhação prazerosa, um abuso físico erotizado. (RICH, 2010, p.26.)

Ou seja, o erotismo produzido pelas imagens, da arte ou de massa, direciona-se aos homens, ainda que dentro de contornos homoeróticos. Se as imagens sensuais de mulheres seriam para satisfação dos homens, a lógica reversa não se aplica igualmente para os gêneros: as imagens sensualizadas dos homens também tendem a ser para eles.

Fig. 10 - Derrick Cross. *2 male nude*, 1982.



Fonte: < <https://www.artsy.net/artwork/robert-mapplethorpe-derrick-cross-19> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 11 - Robert Mapplethorpe. *The Sluggard*, 1979.



Fonte: < <https://www.getty.edu/art/collection/object/109GJF>>, acesso em 25 mar. 2022

Google

erotismo

Todas Vídeos Imagens Notícias Livros Mais Ferramentas

Aproximadamente 25.000.000 resultados (0,48 segundos)

Dicionário
Definições de Oxford Languages · Saiba mais

Pesquise uma palavra

erotismo
substantivo masculino

- estado de excitação sexual.
- tendência a experimentar a excitação sexual mais prontamente que a média das pessoas.

Semelhantes
eroticismo

Traduções e mais definições

Erotismo

O erotismo é o estímulo sexual sem apresentar o sexo de forma explícita, que é o que diferencia de pornografia. O erotismo designa, de modo geral, não apenas um estado de excitação sexual, mas também a exaltação do sexo no âmbito das artes, como na literatura e na pintura. [Wikipédia](#)

Itens também pesquisados Ver mais 5

Pornogr... Softcore Erótico Vídeo

Informar um problema

XVIDEOS erotismo

Associe-se GRATUITAMENTE Log In Heterossexual

erotismo (269 resultados)

Filtros Ordenar por: Relevância / Data: A Qualquer momento / Duração: Todos / Qualidade de vídeo: Todos / Vídeos visualizados: Mostrar tudo

Pesquisas relacionadas **clásico** filme erotico antigo **erotico** como classico eroticos erotismo uncal luto brasil movies **cine erotico** cine filmes sexo antioas películas de los 80 filme erotico filmes de erotismo filme voyeur erotismo brasil sensualidade seduzindo o uber filme erotismo sacrosantos 30 enoas erotismo no raton peliscon erotica erotictim erotism confesionalis violador filmes eroticos extra como Películas eróticas erótico

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Próximo

Fantasia, velas e erotismo - 398 k Visualizações - 16 minutos

Curta-metragem Victoria - Chicax-Com - 326,2 k Visualizações - 15 minutos

Erotismo católico com duas freiras sexy - Xzech.Com - 749,8 k Visualizações - 12 minutos

erotismo antigo - Kamalsingh247 - 282,7 k Visualizações - 7 minutos

Cenas de filmes de paixão e erotismo Mark Wahlberg, Reese Witherspoon, Christian Slater... - PasdAwareness - 113,2 k Visualizações - 6 minutos

qualidade com a nora bundona - Lomejoreestemudoeseissexo - 189,6 k V... - 15 minutos

Ele molhou a vagina da minha esposa muito rica - Juan Sexy - 123,9 k Visualizações - 5 minutos

Mis películas en... www.norno24.es - Umjeterc24 - 6,3M Visualizações - 6 minutos

Erotismo Virtual - Completo em: http://linkshnik.net/7YGHmx - Cine-Band-Private - 267,1 k Visualizações - 6 minutos

Películas coninas en... www.norno24.es - Umjeterc24 - 1,4M Visualizações - 6 minutos

O esturador insaciável 2 - Umjeterc24 - 1,4M Visualizações - 6 minutos

Fonte: Montagem da autora a partir de fontes digitais.

A diferença entre erotismo e pornografia adquire contornos confusos entre os caminhos binários das redes virtuais de informação. Em 1972, o longa-metragem *Garganta Profunda* estreou em Nova York, como primeira produção do gênero a ocupar cinemas da cidade direcionados a produção cultural. A trama trazia uma personagem, interpretada por Linda Lovelace, à época com 23 anos, que tinha o clitóris na garganta e por isso não tinha orgasmos e preferia o sexo oral. Marcou-se como uma das mais lucrativas produções do audiovisual, com mais de 600 mil

de espectadores. O período que se sucedeu ao filme marca desenvolvimento crescente de toda indústria pornográfica. Sites de filmes veiculam, entre diversas categorias, produções envolvidas em tráfico de mulheres, prostituição, escravização e pedofilia. Uma indústria mundial que reproduz as desigualdades interseccionais e propõe formas de sexualidade que refletem o aparato opressivo da geopolítica global:

Os indicadores macro/geo/sociais, tais como os projetos de desenvolvimento econômico, mobilidade, migração e fronteiras, determinam as razões sociais do fenômeno, e os indicadores culturais como: gênero, geração, raça e etnia descortinam os valores culturais que fortalecem as relações de poder e dominação entre mulheres e homens, ricos e pobres, adultos e crianças. E os indicadores de exploração sexual comercial (turismo sexual, prostituição e pornografia) configuram a indústria sexual, onde o tráfico se manifesta. A inter-relação entre esses indicadores, possibilita estabelecer as razões que explicam o fenômeno. A crise ética e política da sociedade global fragiliza a construção democrática de resolução ou de enfrentamento do tráfico de mulheres, crianças e adolescentes para fins de exploração sexual comercial, uma vez que os governos não estão apresentando propostas fundamentadas nestes indicadores. Existe uma análise frágil e reducionista do problema, o que permite a construção ou o fortalecimento de uma ideologia moralista, vitimizadora, repressiva e assistencialista, o que vai motivar ações de enfrentamento voltadas muito mais para a repressão e o controle da mobilidade das pessoas entre os países. [...]

O fenômeno torna-se ainda mais complexo porque, embora o mesmo esteja “politicamente agendado” pelas organizações mundiais de defesa dos direitos humanos como violação de direitos, inclusive sobre a sexualidade, esta questão não é vista da mesma forma pelo conjunto da sociedade e suas instituições. Este tema é imbuído de visões conservadoras, principalmente por se tratar de uma violação relacionada à sexualidade e formas distintas de prostituição, assunto de âmbito privado, que culturalmente esteve sobre uma racionalidade moral repressiva, objeto de tabu e de discriminação pela sociedade e suas instituições. Tratar publicamente esta temática requer confrontar os diferentes projetos de sexualidade e a sua relação com a violência sexual frente aos projetos societários. (LEAL, 2001, p.182, 183)

O estudo de Maria Lúcia Pinto Leal, *O tráfico de mulheres, crianças e adolescentes para fins de exploração sexual comercial*, publicado em 2001, concluiu que havia um “projeto racionalizado pelo mercado violento da indústria sexual” movido pela satisfação do desejo sexual, pelo lucro, pelas “relações de poder, exploração e dominação sobre mulheres, crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social”. Em uma escala familiar, como nos trouxe na Introdução a epígrafe de Conceição Evaristo, ou em uma dimensão industrial internacional, com aumento e recodificação, nas últimas décadas, as formas de violência através das imagens do sexo, reificando a subjugação feminina – ou de quem ocupa essa função. Raramente se

escapa a essa representação dentro da indústria cultural. No espaço social, as políticas contra o direito ao aborto e as grandes porcentagens de abandono parental, explicitam como o erótico batailliano é possível e faz parte da realidade daqueles que pertencem ao gênero masculino.

2.2 O contraerótico

Um rei tinha apenas uma filha e andava muito preocupado com a falta de herdeiros homens. Resolveu consultar um oráculo que alertou ao monarca que, caso tivesse um neto, este seria o responsável pela sua morte. Nos mitos as profecias tendem a ser fatídicas e a busca por evitar o destino é o que direciona a trama. Nesse caso, Acrísio, rei de Argos, ficou apavorado com a perspectiva de sua morte. Sua grande ideia foi então trancar sua filha Danaë em uma torre de bronze cercada por muitos guardas, evitando que ela encontrasse qualquer ser vivente, exceto a ama que cuidava dela. Só algo extraordinário poderia modificar essa situação controlada pelo pai da princesa.

Adepto a deflorar princesas virgens, o deus grego Zeus, foi quem se encantou com a jovem e resolveu engravidá-la. Para ele não haveria limites, estava *acima de todos* (sic!). O momento que precede a entrada de Zeus no quarto, foi tema da pintura de Artemisia Gentileschi (1563-c.1639), *Danaë*, 1612. Por seus artificios, Zeus transformou-se em uma chuva dourada. Na tela, pequenos pontos brilhantes caem sob o fundo azul escuro. Alguns repousam sobre o corpo da jovem que está alongando os braços deitada em um manto aveludado da cama enquanto sua criada ergue suas saias para conseguir pegar moedas.

A jovem já está despida. Recostada em um travesseiro branco, o braço contorna seus longos cabelos louros ondulados. A mão já avermelhada segura e aperta algumas poucas moedas presas às dobras dos seus dedos. Apoia-se em pernas entrecruzadas. A perna direita se esconde sob a perna esquerda, enroscando os pés entre as dobras de pano vermelho. A boca é séria, curta,

fechada. Não há convite. Menos desejo que tensão. O corpo nu apesar de ajustar-se ao *pathosformel* das ninfas, apresenta algo que escapa pela fresta de seu olhar. Pelos detalhes da artista, a erotização dedicada aos corpos femininos é contradita na cena através de pequenos gestos embebidos em tom de desconforto e de recusa. Essa linguagem das imagens faz parte de uma construção de educação do olhar que tende a pensar essas representações apenas na construção do erotismo e do desejo.

É possível que Artemisia Gentileschi tenha pintado Danaë no mesmo ano ou no anterior que fora estuprada por um pintor, de nome Agostino Tassi, que auxiliava seu pai, Orazio Gentileschi na pintura de alguns afrescos. Ela demorou cerca de um ano para denunciar a violência que sofrera e, mesmo depois da condenação de Tassi, sofrer um estupro trouxera-lhe má fama. Desse mal não padecem moças direitas.

Fig. 12 - Artemisia Gentileschi. *Danaë*. c. 1612.



Fonte:

<https://www.artemisiagentileschi.org/Danae%20Artemisia%20Gentileschi.jpg?ezimgfmt=rs:400x314/rscb2/ng:webp/ngcb2>>, acesso em 25 mar. 2022.

<

Tal como sua reputação como mulher, a condição feminina no século XVII implicava em pouca ou nenhuma aceitação e reconhecimento enquanto artista, na atribuição de suas obras ao seu pai ou professores, entre outros desafios⁹. A dificuldade de acesso aos meios de conhecimento não impediu que Gentileschi fosse a primeira mulher aceita na *Accademia delle Arti del Disegno* de Florença, em 1616. Nesse sentido, sua classe social interferiu inevitavelmente em seu destino, favorecendo-a a ir contra todo um sistema. O período em que vivera era, segundo os estudos de Silvia Federici (FEDERICI, 2017, p.199), um momento de domesticação das mulheres, de confinamento da mulher no lar, criando filhos e executando serviços domésticos e não remunerados, em função da retirada dos direitos de realizar atividades econômicas.

Os deuses gregos são forças da natureza e assim podem se transformar em fenômenos como representado na história de Danaë. A partir da formação do capitalismo, especialmente a partir do Renascimento, a chuva de moedas passa a ilustrar as representações. A ideia de um suborno da criada, ou da própria Danaë, passa a permear as interpretações século XVI em diante. Na *Danaë* de Rembrandt, 1636, o fenômeno da chuva dourada sequer foi representado, apenas aludido através do uso de adornos dourados ao redor da cama e do dossel. Nesta obra a personagem está atenta, acena e aguarda a chegada de alguém, o brilho central destaca seu corpo deitado em cama de grossos pés ornados em ouro, que é observado por um anjo dourado de olhar franzido. O texto descritivo do Hermitage Museum¹⁰ fala que sua beleza não está na perfeição do corpo, mas enfatiza “*the anxious expectation of love*”. Neste caso, a interpretação institucional dá o mesmo nome à espera por um sentimento afetivo do amor e a um estupro – ou, na melhor das hipóteses, uma relação sexual remunerada.

⁹ São inúmeros os exemplos de críticas sexistas sobre artistas mulheres na história da arte. Griselda Pollock (2013, p. 96) citou o comentário de Boccaccio, em 1370 acerca das artistas mulheres, na qual o poeta italiano afirma a incompatibilidade das mulheres e a arte devido à falta de inteligência e de grandes talentos entre essa parcela da população.

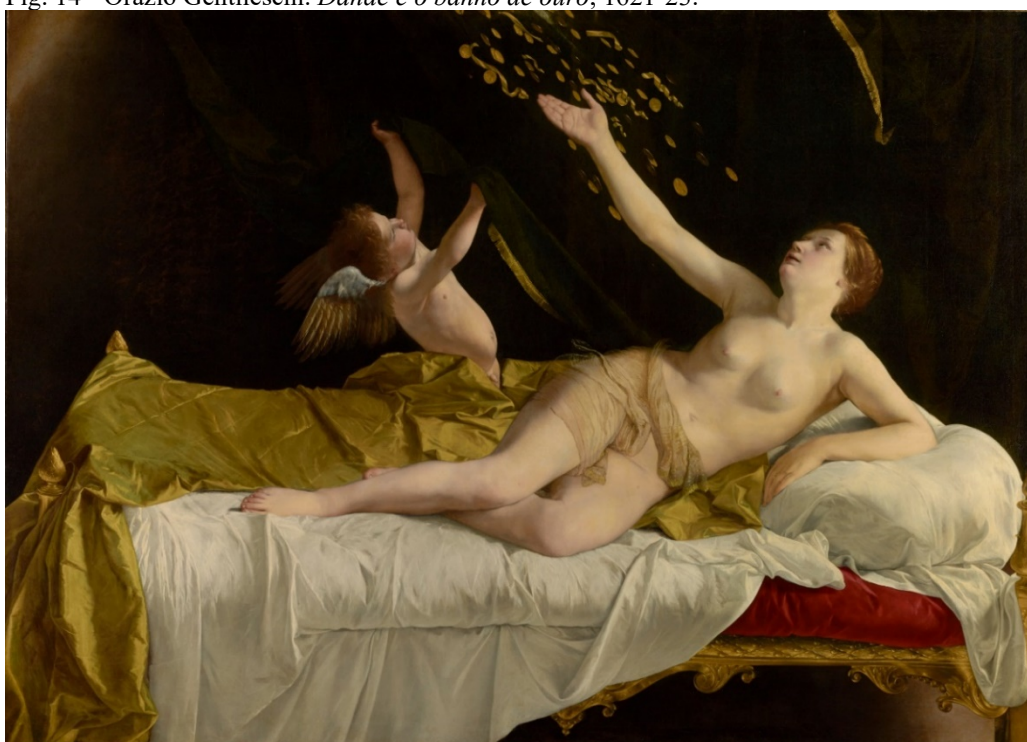
¹⁰ O Hermitage Museum, em São Peterburgo, Rússia, adquiriu a obra em 1772.

Fig. 13 - Rembrandt Harmensz van Rijn. *Danaë*, 1636.



Fonte: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_van_Rijn_-_Dana%C3%AB_1636-1643.jpg>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 14 - Orazio Gentileschi. *Danaë e o banho de ouro*, 1621-23.



Fonte: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orazio_Gentileschi_-_Dana%C3%AB_-_WGA08578.jpg>, acesso em 25 mar. 2022.

A pintura de Orazio Gentileschi¹¹ de *Danaë*, feita entre 1621 e 1623 traz a chuva de moedas, refletindo a mudança de valores na primeira etapa do capitalismo. Nela, a princesa está sobre uma cama com lençóis dourados e estende os braços para as moedas, bem como o anjo que parece voar em direção ao ouro com um pano escuro. Na maioria das vezes, no entanto, é uma serva que irá exercer o gesto de como pegar as moedas, como na tela de Artemísia, ou na *Danaë (Madri)*, de Tiziano Vecellio (1490-1576), feita em 1553, e que também trabalhou várias versões deste mito. Sobre a presença da aia nesta obra, o Warburg – Banco Comparativo de Imagens, da Unicamp diz que, para Tiziano

a aia em vez de Cupido: a aia não é mencionada nas fontes literárias do mito, ela é a guardiã da torre onde a princesa foi trancada (as chaves são claramente visíveis). Simboliza cobiça e loucura: enquanto Danae recebe seu amante em forma de chuva de ouro, a aia tem a intenção de coletar moedas de ouro; a nudez completa de Danae; a manifestação de Júpiter como o trovão, explosão; na presença de um cão. A composição é banhado em uma atmosfera avermelhada, sobre o corpo da mulher e até mesmo a chuva. Do otimismo que caracterizava as primeiras interpretações do mito (obra benéfica dos Deuses), Tiziano está elaborando uma orientação mais pessimista: os deuses, ele demonstrará com outras "poesias" e com as obras-primas da idade avançada, não são melhores do que os homens, e muitas vezes o encontro com eles se traduz para o homem em derrota e desespero. (Fonte digital disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/487>>, acesso em 25 de jan. 2020)

Em outra pintura, criada por David Teniers, o Jovem (1610-1690), e chamada *Danaë ou Aegina*, 1651-53, a própria Danaë segura uma espécie de prato ou bacia, olhando para cima, com expectativa. Em 1907, a representação de Gustav Klimt, já no século XIX (1862-1918), mostra um feixe de moedas contornando o corpo de Danaë de olhos bem fechados, enroscada em si mesma. Simbolicamente, as imagens evocam um conforto uterino e, simultaneamente, a troca do corpo feminino por alguma forma de ganho, para a própria pessoa ou a guardiã, a sedução presentifica-se pelo dinheiro.

¹¹ A pintura de Gentileschi foi por muito tempo atribuída a seu pai, Orazio Gentileschi.

Fig. 15 - Tiziano Vecellio. *Danaë*, 1553-?.



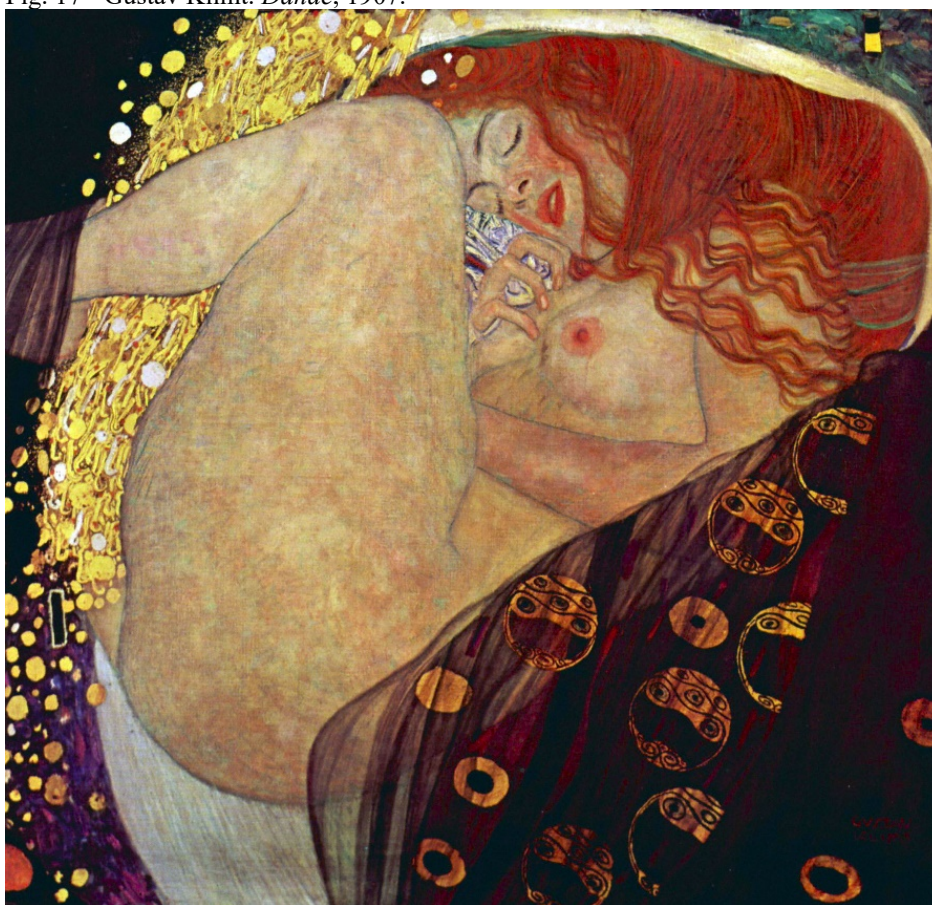
Fonte: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Danae_-_Vienna.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 16 - David Teniers, o Jovem. *Danaë (ou Aegina)*, 1651-53.



Fonte: < https://www.wikidata.org/wiki/Q28379960#/media/File:David_Teniers_the_Younger_-_Danae_or_Aegina_after_Titian.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 17 - Gustav Klimt. *Danaë*, 1907.



Fonte: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Dana%C3%AB_\(Klimt\)#/media/Ficheiro:Gustav_Klimt_010.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dana%C3%AB_(Klimt)#/media/Ficheiro:Gustav_Klimt_010.jpg)>, acesso em 25 mar. 2022.

Vista em conjunto, a obra de Artemisia Gentileschi retratou mulheres que reagiam a diversos tipos de violência como o assédio de homens idosos às novinhas uma infeliz tradição da vida. O tema desenvolvido pela artista em *Susanna e i vecchioni* (Suzanna e os velhos), com versões homônimas em 1610 e 1649, está na Bíblia, no livro de Daniel. “Os dois anciãos viam-na, portanto, todos os dias durante seu passeio, tanto que se apaixonaram por ela e, perdendo a justa noção das coisas, desviaram os olhos para não ver ao espírito a verdadeira regra de comportamento” (BÍBLIA, 1959, p. 1230).

A passagem a seguir mostra que a estratégia de sedução pela violência é tão antiga quanto esses textos sagrados. Ao encurralarem Suzana em seu banho, a ameaçam, caso não os aceite ali:

os dois homens precipitaram-se em direção de Suzana. ‘As portas do jardim estão fechadas, disseram-lhe, ninguém nos vê. Ardemos de amor por ti. Aceita; e entrega-se a nós. Se recusares, iremos denunciar-te: diremos que havia um jovem contigo, e que foi por isso que fizeste sair tuas empregadas.’ (IDEM, p. 1230-1231).

Suzana preferiu morrer a consentir e gritou em resistência. Os velhos responderam aos gritos e, quando os empregados vieram ao socorro de Suzana, eles contaram a mentira. Repetiram a história no dia seguinte em reunião com Joaquim. Diante de toda a família, de seus pais e seus filhos, os velhos pediram para que tirassem o véu da Suzana: “a fim de poder (pelo menos) fartarem-se de sua beleza.” (IDEM, p. 1231). Bem como na assembleia de Draupadi, ninguém defendeu Suzana, que foi condenada à morte. Nesse momento, a jovem clama a Deus que lhe envia, não um véu, mas um profeta Daniel. Após um breve julgamento, por depoimentos contraditórios, a farsa é exposta. A razão da salvação, segundo o livro sagrado, é que Deus ajuda quem clama por ele, e não por dar créditos ao depoimento da vítima. Daniel, o profeta, passa a gozar de grande fama entre os cidadãos daquele povo.

Fig. 18 - Artemisia Gentileschi. *Susanna e i vecchioni*, 1610.



Fonte: < https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Artemisia_Gentileschi_-_Susanna_and_the_Elders_-_WGA08572.jpg>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 19 - Artemisia Gentileschi. *Susanna e i vecchioni*, 1649.



Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Susanna_and_the_Elders.jpg>, acesso em 25 mar. 2022.

Segundo os textos gregos deuterocanônicos do Antigo Testamento, Judith foi uma mulher que salvou sozinha a cidade de Betulia, decapitando o general assírio Holofernes. Após o enviado de Nabucodonosor destruir países inteiros, Judith foi quem se ofereceu para ir enfrenta-lo. Artemisia Gentileschi desenvolve pelo menos três vezes esse tema. *Judith decapitando a*

Holofernes, c. 1613, mostra o momento da ação dramática, no qual Judith olha séria para sua vítima, que está revirando os olhos, com a boca entreaberta, já quase sem forças. Há forças, no entanto, nos braços da heroína, que corta o pescoço de Holofernes, enquanto sua serva a auxilia o segurando. A luz dramática ilumina as peles claras, sob fundo escuro. O veludo vermelho da coberta ainda está dobrado, mostrando a resistência nas pernas dobradas. O ato póstumo está registrado em mais duas telas. Em *Judith e sua criada*, c. 1619, a cabeça de Holofernes já está roxa, em uma cesta que a criada segura. Judith ainda segura a espada nos ombros, possivelmente temendo alguma retaliação. Ambas olham para a direita, onde está escuro. A luz vem de antes, trazida por elas. A terceira pintura feita entre 1623 e 1625, chama-se *Judith e sua criada com a cabeça de Holofernes*. Parece trazer o momento entre as duas anteriores, quando a criada estava recolhendo a cabeça está no chão, tendo um pano no pescoço a conter o sangue. Judith está com a espada a postos e a mão diante da luz que as interpela. Salomé, com a cabeça de João Batista na bandeja também foi representada pela artista italiana. As mulheres de Artemísia Gentileschi são tensas, sobranceiras arqueadas, não relaxam quando se deitam. Não só não estão adaptadas como devolvem, resistem. Sua obra transforma a possibilidade do erótico, completando a dualidade entre *Eros e Tânatos*, e nos mostra uma proposição contraerótica tomando a história à contrapelo.



NETSHOES Tudo Para o Seu Esporte
Netshoes

VIOLÊNCIA

Suspeito de abusar de menina de 3 anos é linchado e jogado dentro de bueiro

Idoso foi encontrado em estado grave dentro de boca de lobo em Santa Luzia, na Grande BH; criança teria sido abusada dentro do carro dos pais, na porta de casa

Fonte: Print da autora de fonte digital

Fig. 20 - Artemisia Gentileschi. *Judith decapitando Holofernes*, c. 1620.



Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite_decapitando_Holofernes#/media/Ficheiro:Artemisia_Gentileschi_-_Judith_Beheading_Holofernes_-_WGA8563.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 21 - Artemisia Gentileschi. *Giuditta e la sua ancella* (*Judith e sua criada*), c. 1619.

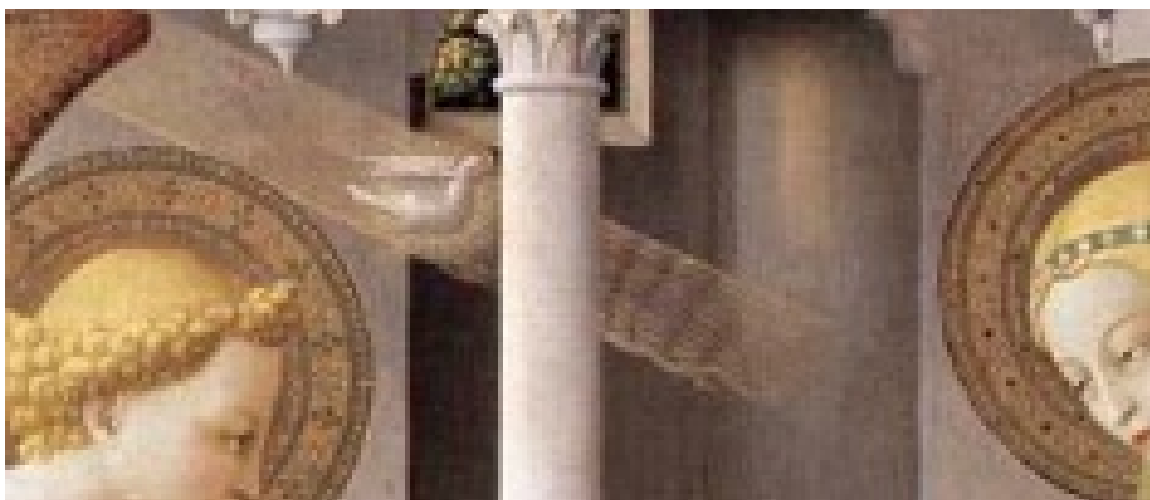
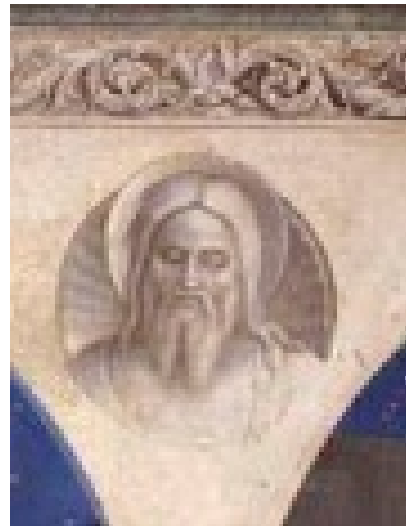
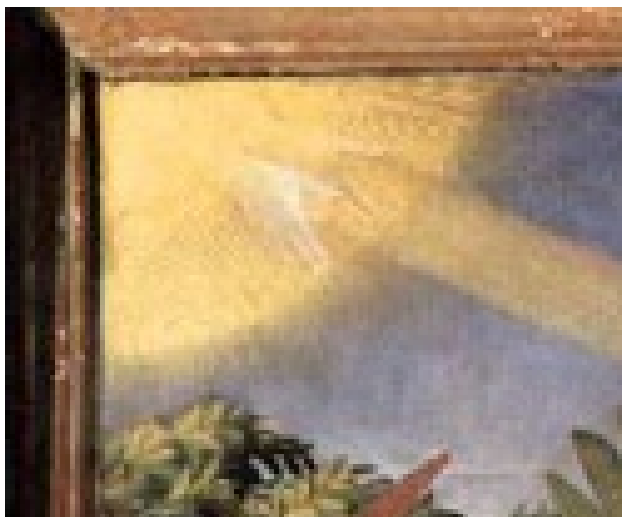
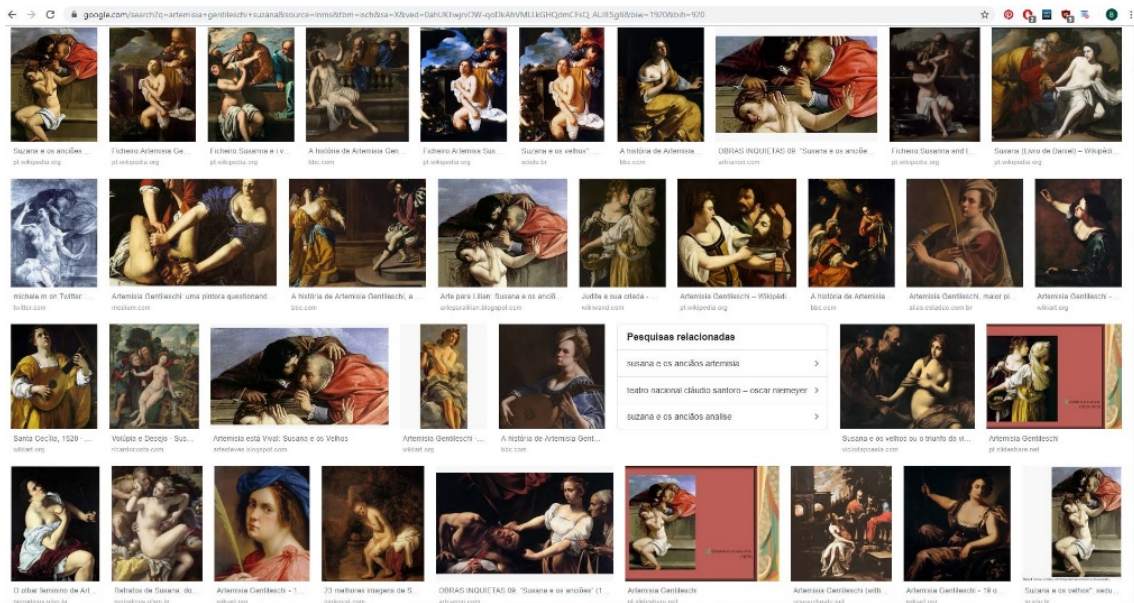


Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite_e_sua_criada#/media/Ficheiro:Gentileschi_judith1.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 22 - Artemisia Gentileschi. *Judith and Her Maidservant with the Head of Holofernes* (*Judith e sua criada com a cabeça de Holofernes*), c. 1623-25.



Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Artemisia_Gentileschi_-_Judith_and_Her_Maidservant_with_the_Head_of_Holofernes_-_52.253_-_Detroit_Institute_of_Arts.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.



Fonte: Print de Fonte digital

Fig. 23- Fra Angelico. *A anunciação*, 1425-1426.



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Anuncia%C3%A7%C3%A3o_\(Fra_Angelico,_Prado\)#/media/Ficheiro:Fra_Angelico_-_The_Annunciation_-_WGA0454.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Anuncia%C3%A7%C3%A3o_(Fra_Angelico,_Prado)#/media/Ficheiro:Fra_Angelico_-_The_Annunciation_-_WGA0454.jpg) >, acesso em 25 mar. 2022.

Na têmpera *A Anuncia o*, de Fra Angelico, 1425-26, uma mão celestial lança um feixe de luz que atravessa a tela em diagonal. Seu raio leva uma minúscula pomba branca até a virgem curvada, com as mãos fechadas e manchas avermelhadas em seu vestido rosa, quase como sangue. Miguel é o anjo que anuncia em reverência e parece buscar os olhos baixos de Maria. O suposto pai possivelmente é o senhor de barbas, cuja cabeça observa tudo, enquanto aparece disfarçado de um adorno sob a coluna central. O pequeno  trio tem o teto em um fundo azul

noturno. A concepção é sagrada, supostamente sem conexões corpóreas. As jovens grávidas, Marias e Danaës, compartilham em seus mitos os futuros pais ausentes, que são deuses. Maria, na tela de Fra Angelico, está triste, encurvada. Talvez com dor. Não há fresta no olhar, nem tensão, punho cerrado ou qualquer possibilidade de resistência. Resignação, milagre, uma providência.

Ecce ancilla domini é o nome que o artista inglês Dante Gabriel Rossetti dá para a pintura, exibida em 1850, na qual representa a cena da anunciação. Com chamas em seus pés, o anjo veste uma túnica branca. Com cabelo louro bem penteado, estende a mão em gesto e entrega um ramo de lírios para Maria, enquanto uma pequena pomba branca sobrevoa suas mãos. A moça ruiva, cabelos brancos está tensa, acuada em sua cama, e olha para baixo fixamente, apavorada. A tradução do título - “Eu sirvo a Deus” - não parece ser uma bênção.

Fig. 24- Dante Gabriel Rossetti. *Ecce Ancilla Domini!*, c.1849.



Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Ecce_Ancilla_Domini!_-_Google_Art_Project.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.

*

Fig. 25 - Shigeeko Kubota. *Vagina Painting*, 1965.



Fonte: < https://backend.artreview.com/wp-content/uploads/2015/07/901b8384afe558bb0cbc56bcd5ee1d60_0.jpg>, acesso em 25 mar. 2022.

Alguns axiomas contraeróticos:

I - Nem toda arte feita por mulheres, ou arte feminista é contraerótica;

II - Nem toda arte contraerótica é feita por mulheres ou se propõe feminista;

III - Toda arte contraerótica é feminista no sentido em que combate a estrutura sistêmica patriarcal.

IV - O contraerotismo é anti-erótico ao reivindicar o erotismo também para as mulheres.

V – O contraerótico responde à violência.

VI – O contraerotismo reivindica uma nova erótica.

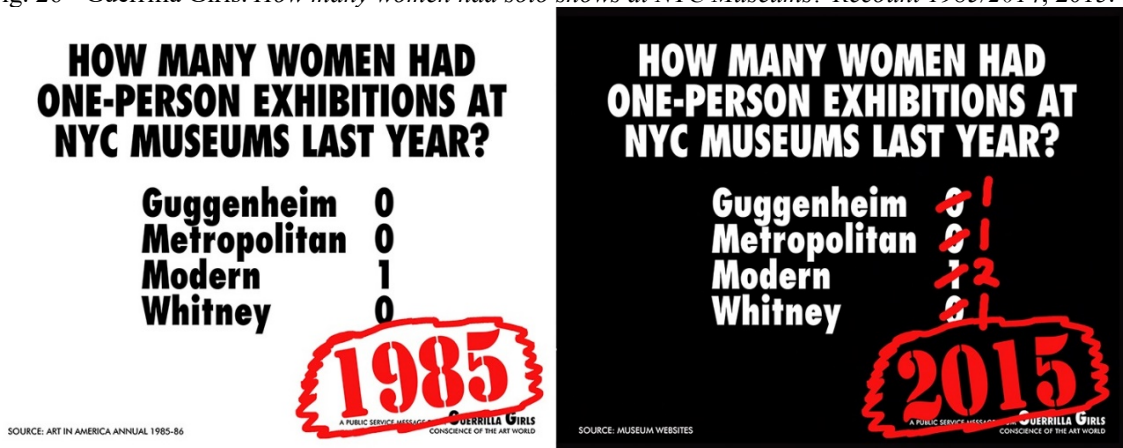
*

O contraerótico é tomado neste estudo como categoria da produção da arte contemporânea, especialmente presente a partir dos anos 1960 e 1970, tendo como protagonistas mulheres artistas que transgrediam as fronteiras categóricas da grande arte. Um momento marcado ainda pelo desenvolvimento de novas linguagens, como os *happenings*, as artes do corpo, as performances, os trabalhos em vídeos e as artes híbridas. Algumas destas com o tempo se estabeleceram como ferramentas expressivas próprias da produção das mulheres nas artes visuais, como as performances, vídeos e fotoperformances. Abriu-se um momento propício para manifestações dessas protagonistas que respondiam uma experiência histórica de exclusão e opressão secular.

Os alicerces desse sistema das artes e da representação das mulheres na arte, distribuídos de formas distintas nos espaços geopolíticos do globo, ainda são presentes e facilmente comprovados em dados estatísticos. Assim, desde 1985, o coletivo Guerrilla Girls¹² vem coletando essas informações:

¹² O grupo de mulheres artistas ativistas, fundado em 1985, recolhe dados estatísticos sobre a questão de gênero na arte. Dados comparativos entre 1985 e 2014 e 2015 mostram que houveram poucas e muitas vezes irrelevantes mudanças no período.

Fig. 26 - Guerrilla Girls. *How many women had solo shows at NYC Museums? Recount 1985/2014*, 2015.



Fonte: < <https://whitney.org/collection/works/62467> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 27 – Guerrilla Girls. *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*, 2017.



Fonte: < <https://masp.org.br/en/collections/works/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo-portugues> >, acesso em 25 mar. 2022.

Boa parte das artistas mulheres daquele tempo traziam em seus trabalhos referências diretas, simbólicas ou metafóricas à violência do machismo. As performances mais transgressoras que trouxeram o corpo da mulher para o centro expuseram relações contraditórias da humanidade em torno da sexualidade, dos afetos, da liberdade. A abordagem dos artistas homens trazia uma outra perspectiva, sobre a qual Hal Foster observou uma cisão entre os gêneros originada no campo da abjeção simbólica. Para o autor, “os artistas que exploram o corpo materno reprimido pela lei paterna geralmente são mulheres” enquanto os artistas homens “assumem uma postura infantilizada para ridicularizar a lei paterna” (FOSTER, 2014, p. 151).

No entanto, no decorrer de sua publicação *O Retorno do Real*, foi mais pertinente inserir a ação *Antropometrias*, de Yves Klein, em uma discussão teórica sobre vanguardas e neovanguardas, e Peter Burguer, que no capítulo sobre abjeção abarca a questão dos gêneros. Parte da violência epistêmica que permeia a crítica de arte passa despercebidamente pela própria estrutura do que a forma e a naturaliza.

Fig. 28 - Yves Klein. *Antropometrias*, 1960. Happening.



Fonte: <<https://mcarte.altervista.org/wp-content/uploads/2015/03/images.jpeg>>; <<https://dekor-ufa.ru/assets/11397144511.jpg>>, acesso em 25 mar. 2022.

A teórica estadunidense Peggy Phelan tomou como exemplo o trabalho de Klein, realizado pela primeira vez em 1958, para descrever o sexismo nos primeiros *happenings*. Ela cita um trecho de uma entrevista do artista em 1961 no qual reverberam a falha do artista universal e neutro. Criar, dominar e explorar o outro como forma de liberdade artística revela alicerces de masculinidade.

Nos anos setenta, as mulheres artistas assimilaram na arte dos *happenings* e das *performances* como novas formas para a exploração e a interseção entre o pessoal e o político, o qual resulta surpreendente se levamos em conta o sexismo que marcou as primeiras manifestações de *happenings*. (PHELAN, 2005, p.28 – Trad. da autora)

Klein não quis sujar as mãos com tintas, preferiu usar mulheres:

Minhas modelos se converteram em pinceis vivos! [...] Sob a minha direção, a própria carne aplicava cor à superfície [...] Podia dominar minha criação em todo momento durante a execução. Deste modo deixei de me sujar. Nunca mais voltei a sujar com as cores, nem sequer a ponta dos dedos. (KLEIN In. PHELAN, 2005, p.28)

Seu nojinho, ou medo de sujar os dedos, nos parece ser a razão pela qual o criador se legitima a transformar outros corpos em uma obra de arte disruptiva. As mulheres tomadas ora por pincéis, ora por carne, seguiam ao comando do francês, acompanhadas por uma orquestra. Klein, de forma pragmática, ampliou naquele momento a possibilidade de exploração de modelos vivos, modificando uma relação de trabalho que atravessa toda história ocidental da arte. Antes a observação de modelos gerava uma obra que por fim seria capitalizada. Agora, possivelmente pelo mesmo valor de mão de obra, participaram de uma apresentação-ação-obra e os suportes nos quais elas carimbaram e arrastaram seus corpos geraram outras obras vendidas separadamente.

De forma geral, colocar-se como propositor de performances nas artes visuais reforça um sentido hierárquico, uma relação trabalhista, distante da relação espectador-participante que vemos em propostas também da mesma época. A esse viés, as distâncias éticas podem ser tensionadas. *Antropometria* traz implícita a relação de poder entre gêneros, que Rubin definiu como “sistema de sexo/gênero” e que:

consiste em uma série de arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, nos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas. (RUBIN, 2017, p.11)

No patriarcado, a “lei paterna” é para Gayatri Spivak questão de poder, desejo e interesse¹³; elementos geradores de subalternidade entre gêneros. Enquanto a ação de Klein atuava sobre o

¹³ Alusão ao título original que a escritora Gayatri Chakravorty Spivak deu ao artigo que originou o livro *Pode o subalterno falar*. A partir da análise dos termos, Spivak estabelece sua crítica ao pós estruturalismo e seus autores a partir da condição subalterna da mulher.

outro em uma relação do artista criador que dava um comando, uma ordem; no caso do trabalho *One Piece*, de Yoko Ono, propunha-se uma ação em liberdade. O registro da performance deixa-nos a impressão de que a proposição de Yoko apresenta o sistema de opressão sobre corpos específicos na medida em que dota o espectador de poder.

Em 1965, a artista Shigeko Kubota tomou o pincel para si e fez uma performance denominada *Vagina Painting*. A artista utilizava sua vagina para segurar um pincel e pintar uma tela em uma oposição direta aos trabalhos de Klein. Uma contra-objetificação, uma proposta contraerótica e ainda contrassexual¹⁴, nos termos de Paul Preciado; ou mesmo uma enunciação pré-ciborgue, evocando Donna Haraway. A vagina ativa, que se recusa a ser representada pelo outro, apresenta-se e executa a arte. Klein teria um descontrole emocional ao avaliar os critérios de higiene de Kubota?

O poder desafiador das vaginas foi o tema de uma filmagem experimental feita em 1968 pela artista austríaca VALIE EXPORT, em Munique. O texto curatorial do site da Tate Gallery descreveu a reação da plateia à sua apresentação:

the artist carried a machine gun and offered her sex to the audience while pointing the gun at people's heads. As she moved from row to row, people silently got up and left the theatre (High Performance, Vol. 4, número 1, primavera de 1981, p.80)¹⁵

A produção foi feita em uma casa de cinema tradicional, onde ela caminhou entre o público vestindo roupas bastante justas e um cabelo todo desgrenhado. Como os da cabeça, seus pelos pubianos estavam a mostra através de um triângulo cortado na calça jeans escura. O título *Action Pants: Genital Panic*, 1968, faz trocadilho com o estilo de pintura inaugurado por

¹⁴ Ao citar a arte no livro *Manifesto Contrassexual*, Preciado cita Ron Athey, Annie Sprinkle, Fakir Musafar, Zhang Huan, Bob Flanagan como “exemplos e antecipações dessa disciplina contrassexual” (PRECIADO, 2014, p.38.), no artigo 4, que inclui uma crítica ao heterocentrismo e a novas sensibilidades de afeto. No entanto, observa-se a força de oposição e a diversidade de formas que o trabalho de mulheres abrange neste sentido.

¹⁵ “a artista carregava uma metralhadora e oferecia seu sexo para a audiência enquanto apontava a arma para a cabeça das pessoas. Enquanto se movia de fila em fila, as pessoas silenciosamente se levantavam e saíam do teatro.” Trad. da autora.

Jackson Pollock. EXPORT, contudo, desafiava o enunciado princípio ejaculatório de Pollock, calcado em uma essência masculina. Ausência do falo x inveja do útero. A vagina ainda gera terror. A entrevista da Tate Galery conclui:

In Action Pants: Genital Panic EXPORT defends her female body with the male phallic symbol of the gun. Her self-exposure emphasises her lack of a penis, demonstrating the symbol of power to be a prosthetic and its possession to be a product of role play, positing action over biology. The combination of macho aggression with femininity is typical of EXPORT's imagery from the late 1960s and early 1970s.¹⁶

O filme/performance desdobrou-se posteriormente, em 1969, em uma série de cartazes fotográficos.

Fig.29- VALIE EXPORT, Peter Hassmann. *Action Pants: Genital Panic*, 1969.

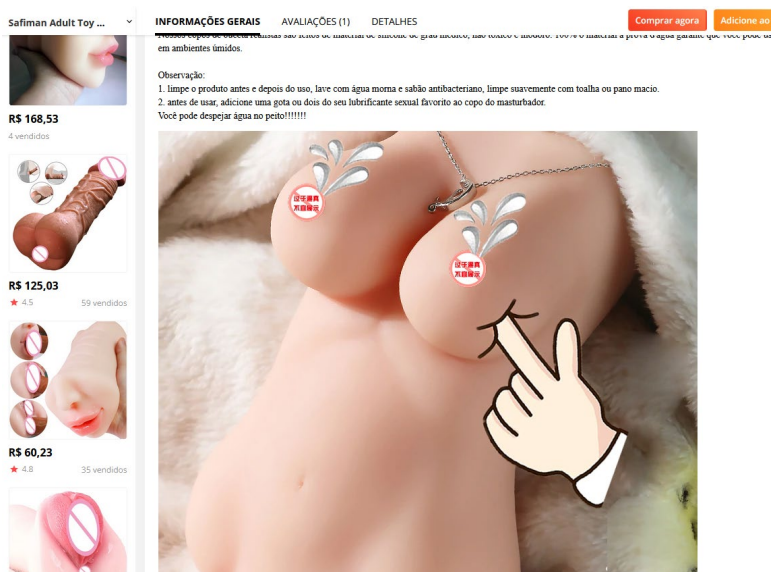


Fonte: < <https://www.moma.org/collection/works/133675> >, acesso em 25 mar. 2022.

¹⁶ Em *Action Pants: Genital Panic*, EXPORT defende seu corpo feminino com o símbolo masculino fálico da arma. Sua auto-exposição enfatiza sua falta de um pênis, demonstrando que o símbolo do poder é uma prótese cuja posse é produto de uma encenação, designando a ação sobre a biologia. A combinação de agressão machista com feminilidade é típica do imaginário de EXPORT do final dos anos 60 até início dos anos 70. Trad. da autora.

Genital Panic foi em seu tempo epítome do potencial contraerótico. A partir daquele momento, esse desejo coletivo reverbera-se, estabelece como força contrária, possibilitada pela transformação dos sujeitos sociais que passam a ocupar lugares e conquistar liberdades.

Quatro anos antes do longa *Action Pants: Genital Panic*, em 1968, VALIE EXPORT, fizera uma ação chamada *TAP and TOUCH Cinema*. Ela caminhava pelas ruas com uma caixa que cobria os seios e tinha dois orifícios que permitiam que fosse acariciada. Os caminhantes podiam vivenciar a experiência de *voyeurs* ou de atuantes. O toque ocorria no escuro, como numa romantizada sessão de cinema, uma intimidade compartilhada entre o participante e a artista. Ao mesmo tempo, as pessoas nas ruas e a câmera, testemunhavam e reagiam ao que viam, compondo um cenário teatral, burlesco. EXPORT escondia um objeto de desejo enquanto expunha a forma pela qual manifesta-se parte do desejo masculino diante de um erótico objetificado, segmentado, fragmentado. A violência produz um incômodo ao mesmo tempo em que se harmoniza com o movimento natural do *status* operante. Nos registros da artista, algum desprezo, deboche, muita paciência, ou talvez tédio. Pelos registros, escapa o patético.



Fonte: Print da autora a partir de fonte digital

Fig. 30 - VALIE EXPORT. *TAP and TOUCH Cinema*, 1968.



Fonte: < <https://www.moma.org/collection/works/159727> >, acesso em 25 mar. 2022.

A instalação *The Dinner Party*, de Judy Chicago, foi montada pela primeira vez em 1974. Era uma enorme mesa triangular, tendo 13 mesas em cada aresta, somando assim 39 mesas e formando um triângulo equilátero. Cada mesa representava uma mulher de importância histórica e nos azulejos do chão haviam mais 999 nomes de artistas mulheres. Cada prato trazia uma estampa orgânica, variando em curvas e tons, mas muitas vezes – ou todas elas – remetendo a formas de vaginas. Uma das mesas era dedicada à artista Artemísia Gentileschi. Seu prato estava sobre um pano de veludo com dobras brancas contornando um fundo preto.

Fig. 31 - Judy Chicago. *The Dinner Party*, 1974-79.



Fonte: < <https://img.theculturetrip.com/1440x807/smart/wp-content/uploads/2018/12/02-judy-chicago-the-dinner-party-installed-at-the-brooklyn-museum-featuredimage.jpg> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 32 - Judy Chicago. *The Dinner Party*, detalhe: Artemísia Gentileschi. 1974-79.



Fonte: < <https://d1lfxha3ugu3d4.cloudfront.net/images/tdp/25.704.jpg> >, acesso em 25 mar. 2022.

2.3 A contraerótica localizada: perspectivas latinas sobre o desejo e o poder

A artista cubana Ana Mendieta fez parte da primeira geração de artistas contraeróticas, vivendo nos EUA no contexto da Guerra Fria. Mendieta foi para os Estados Unidos com sua irmã, em 1961 na Operação Peter Pan – um projeto apoiado por aquele país, no qual cerca de 14 mil crianças e jovens foram enviados para lá para escaparem do comunismo. Em trajetória artística, Mendieta trabalhou com temas do corpo, da terra e de sua ancestralidade cultural. Sua trajetória foi interrompida por um provável feminicídio, em 1985, cujo principal suspeito é seu marido, o artista Carl Andre.

Untitled (Rape Scene), de 1973, é uma de suas primeiras performances, apresentada quando ainda era estudante na Universidade de Iowa como uma resposta direta a um estupro de uma estudante no campus, que foi negligenciado¹⁷. Amarrada em uma mesa, com sangue em seu rosto e seu corpo, os cacos de vidro são rastros da resistência vencida. *Rape Scene* fala com todas as mulheres, mas muito com as mulheres chicanas, latinas, das periferias e a todo um continente violentado em tudo que poderia se relacionar aos signos do feminino.

Fig. 33 - Ana Mendieta. *Untitled (Rape Scene)*, 1973.



Fonte: MOURE, 1996.

¹⁷ No livro *O Calvário dos carecas*, 1985, Ed. EMW, Glauco Mattoso, apresenta resultado de vasta pesquisa sobre a origem dos trotes universitários, desde as origens das instituições de ensino.

Fig. 34 - Nicolaes Berchem. *Alegoria da América*, sec. XVII.



Fonte: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/335063> >, acesso em 25 mar. 2022.

Nos seus primeiros trabalhos, em 1972, Ana Mendieta trouxe o debate silenciado dos padrões estéticos atribuídos à divisão binária dos gêneros, aos padrões de beleza e aos pelos faciais:

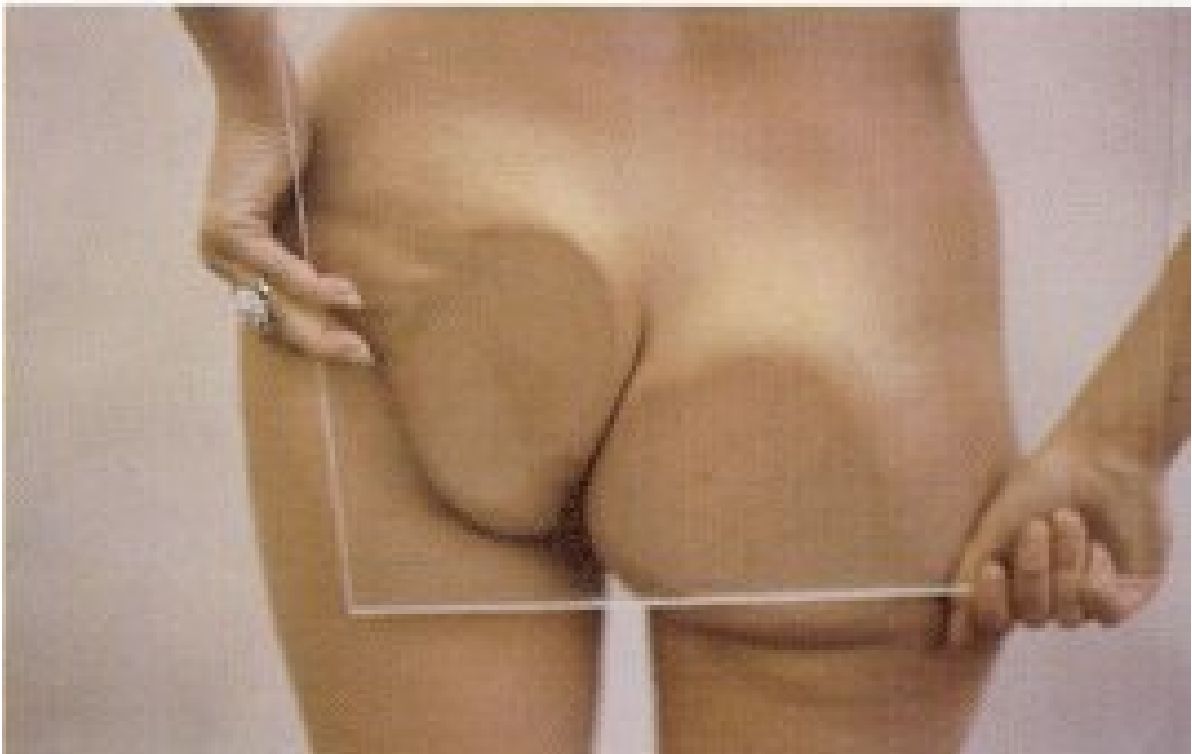
Facial Cosmetic Variations, Glass on Body, Facial Hair Transplant.

Figura 35 - Ana Mendieta. *Facial Cosmetic Variations*. 1972.



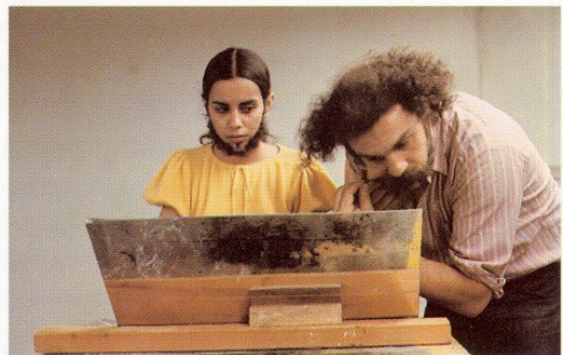
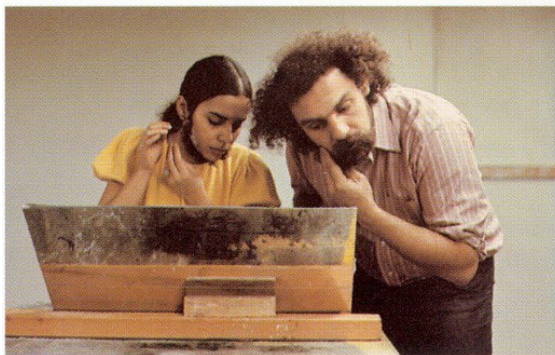
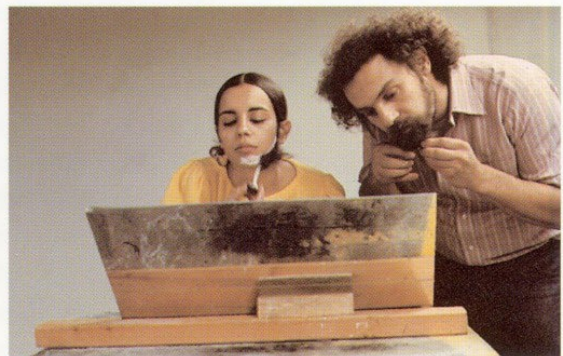
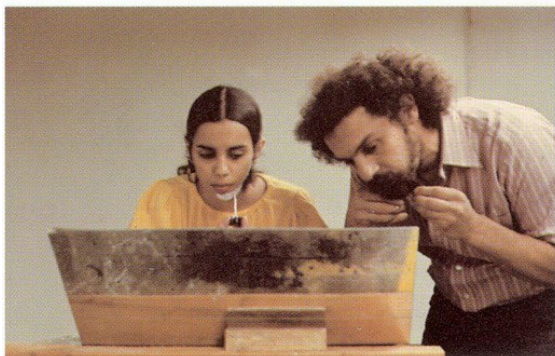
Fonte: MOURE, 1996.

Fig. 36 - Ana Mendieta. *Glass on body*, 1972.



Fonte: MOURE, 1996.

Fig. 37 - Ana Mendieta. *Facial Hair Transplant*, 1972.



Fonte: MOURE, 1996.

Death of a Chicken, performance de 1972, remetia às suas ancestralidades, à demonização dos rituais não cristãos - aos quais se fazem alguns sacrifícios de animais -, e à cultura das santerias. Neste trabalho, a artista apresentou-se nua, em uma sala de aula e ia se cobrindo com o sangue do sacrifício de uma galinha branca. No mesmo ano, fez ainda *Feathers on a Woman*, na qual ficava sentada, de pernas abertas, com seu corpo totalmente coberto por penas, apenas com seus

olhos, nariz, boca, pés e a vulva expostos. Ela é a própria galinha, o objeto que se provou sacrificial, *homo sacer*.

Fig. 38 - Ana Mendieta. *Death of a Chicken*, 1972.



Fonte: MOURE, 1996.

Fig. 39 - Ana Mendieta. *Feathers on a Woman*, 1972.



Fonte: MOURE, 1996.

A abordagem direta sobre a violência em performances como *Tied-Up Women* e *Mutilated Body on Landscapes*, ambos de 1973, *Body Prints*, de 1974, com o passar do tempo, foram se tornando memórias e ausências. Mendieta fez uma longa série de trabalhos, geralmente sem título, por toda sua carreira de *earthworks*, baseada em silhuetas de corpos e que nos remetem a ritos fúnebres. Pigmentos vermelhos, fogo, pedras, sinais, cruzeiros, corpos, caminhos imaginários para a morte.

O Museu Guggenheim, de Nova York, e a Fundação Ludwig, de Havana, que possuíam as obras da artista após a sua morte, consideraram essas obras perdidas. Apenas em 2012, a artista canadense Elise Rasmussem fez uma vasta pesquisa nas regiões e descobriu a maior parte das obras intactas em Roma, México e Cuba. A conclusão, somada às pesquisas estatísticas, como as da já citadas Guerrilla Girls, apenas reafirmam como as próprias instituições de arte reproduzem certas exclusões já presentes na sociedade, como as de gênero, raça e classe. O primeiro trabalho de Rasmussen sobre a artista cubana foi feito em 2014. *Variations* era um espetáculo interativo com simulações e debates a partir das contradições de Carl André, artista estadunidense, em seus consecutivos telefonemas para a polícia após a morte da sua esposa.¹⁸

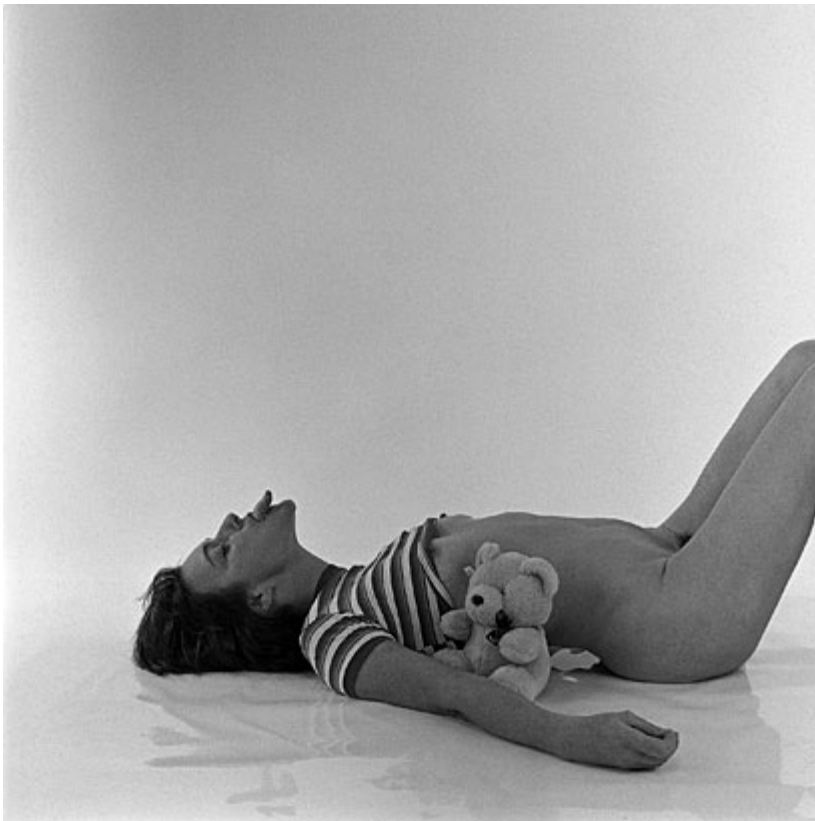
¹⁸ Ana Mendieta caiu da janela do apartamento em que moravam em situação controversa. AHOUAGI, 2015, p. 128-130.

Figura 40 - Liliana Maresca. *Maresca se entrega todo destino*, 1993.



Fonte: < https://digitalcommons.providence.edu/inti_gallery/313/ >, acesso em 25 mar. 2022.

Figura 41 - Liliana Maresca. *Maresca se entrega todo destino*, 1993. Detalhe.



Fonte: < http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1993a.php >, acesso em 25 mar. 2022.

Figura 42 - Liliana Maresca. *Maresca se entrega todo destino*, 1993. Detalhe.



Fonte: < http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1993a.php >, acesso em 25 mar. 2022.

Figura 43 - Liliana Maresca. *Maresca se entrega todo destino*, 1993. Detalhe.



Fonte: < http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1993a.php >, acesso em 25 mar. 2022.

Décadas depois, na Buenos Aires dos anos de 1990, a artista argentina Liliana Maresca utilizou o deboche e as mídias impressas para dialogar com as linguagens da comercialização do sexo, e sua legítima busca por companhia e afetividade. Como uma mulher de seu tempo, seu desejo era marcado pela urgência de uma reconfiguração da totalidade erótica: a AIDS. O humor melancólico enfrentava ali uma série de valores morais que se reerguiam diante da progressiva conquista de direitos sociais.

Susan Sontag, no estudo *A AIDS e suas metáforas*, apresentou uma contextualização singular na transformação do desejo a partir da década de 1970 e suas implicações no campo social, simbólico e político:

A ideia de que as doenças sexualmente transmissíveis não eram graves chegou ao apogeu na década de 1970, época em que muitos homossexuais masculinos passaram a se considerar membros de uma espécie de grupo étnico, cujo costume folclórico era a voracidade sexual, e as instituições da vida homossexual nas cidades transformaram-se num sistema de consumo sexual, de velocidade, eficiência e volume inauditos. O medo da AIDS toma obrigatória a moderação do apetite sexual, e não apenas para os homossexuais. Nos Estados Unidos, o comportamento sexual anterior a 1981 agora parece, para a classe média parte de uma era de inocência perdida – onde inocência significa licenciosidade, é claro. Após duas décadas de esbanjamento sexual, de especulação sexual, de inflação sexual, encontramos-nos no início de uma época de depressão sexual. Há quem compare a cultura sexual da década de 1970, vista da década de 1980 à era do jazz da década de 1920, relembrada após o crack de 1929.

Há todo um conjunto de mensagens enviadas por nossa sociedade, cujo teor é: consuma; cresça; faça o que você quiser; divirta-se. O próprio funcionamento do sistema econômico, que tomou possíveis essas liberdades sem precedentes, cujas formas mais preciosas são a mobilidade física e a prosperidade material, exige que as pessoas sejam estimuladas a desafiar os limites. O apetite tem de ser imoderado. A ideologia do capitalismo faz com que todos nós nos tornemos peritos em liberdade – na expansão ilimitada das possibilidades. Praticamente tudo que se propõe é apresentado, acima de tudo ou adicionalmente, como um aumento de liberdade. Não todas as liberdades, é claro. Nos países ricos, a liberdade vem se identificando cada vez mais com a “realização pessoal” – uma liberdade desfrutada ou exercida quando o indivíduo está sozinho (ou como se estivesse sozinho). Essa é a origem de boa parte do atual discurso sobre o corpo, reimaginado como o instrumento com o qual se realizam diversos programas de auto aperfeiçoamento, de intensificação dos poderes individuais. Dados a necessidade de consumir e o valor praticamente inquestionável atribuído à auto expressão, a sexualidade fatalmente teria de se tomar, para alguns, uma opção de consumo: o exercido de uma liberdade, de uma mobilidade cada vez maior, o rompimento de limites. A sexualidade recreativa e sem riscos, longe de ser uma invenção da subcultura homossexual masculina, é uma reinvenção inevitável da cultura do capitalismo, garantida pela medicina, ainda por cima. O advento da AIDS parece ter mudado, de modo irrevogável, toda essa situação.

A AIDS vem reforçar as mensagens complementares cada vez mais ouvidas nessa sociedade por pessoas acostumadas a procurar o prazer, que em números crescentes estão se interessando por programas de autocontrole e autodisciplina (regimes, ginástica). Controle seus apetites; cuide-se; não se solte demais. Antes, já começavam a esboçar-se limites a certos apetites, em nome da saúde ou da criação de uma aparência física ideal – limites voluntários, o exercício de uma liberdade. A catástrofe da AIDS aponta para a necessidade imediata de limites, referentes tanto ao corpo quanto à consciência. Mas a reação à AIDS é mais do que uma resposta apropriada de medo a um perigo concreto. Ela manifesta também um desejo positivo, o desejo de limites mais definidos ao comportamento individual. (SONTAG, 2007, p.136-138)

Na edição da revista *El Libertino*, publicada em outubro de 1993, Liliana Maresca publicou uma página composta por catorze fotografias distribuídas em três fileiras com os dizeres: “Maresca se entrega a todo destino. 304-5457”. No anúncio, Maresca posou para as fotos, ora com cuecas de algodão, ora com as mãos sobre os seios ou sobre a região da vulva. Exibia longos pelos pubianos, no estilo Vallie Export. Seu figurino para a sessão contemplou ainda meias brancas de algodão, uma blusa listrada, uma bola e um ursinho. Era a década em que as *top models* estavam em alta e a publicidade era formada pela venda sensual de marcas exclusivas. Em pesquisa biográfica, María Gainza diz que após a sessão de fotos, Maresca disse entre amigas que queria de verdade conhecer alguém.

Creo que el erotismo es la comunicación más primaria, y yo con mi obra estoy hablando del amor, del encuentro, de la amistad con otro. Estoy rescatando la posibilidad de disfrutar de mi cuerpo, que no se hizo para sufrir e sino para gozar, la obra me sirve para conectarme con mi propio erotismo, y para superar mi tilingüería. (SÁNCHEZ, In. HASPER, 2006, p. 108)

O anúncio era a continuação de uma instalação feita no ano anterior, chamada *Espacio disponible*. Em uma sala branca na qual Maresca colocou três anúncios de comércio simples, dois em quadros brancos e letra preta, o outro estava exposto em um cavalete de bordas vermelhas, com mesmas cores de fundo e fonte. Nele se lia: “*Espacio disponible apto todo destino Liliana Maresca – 23-5457 del 3-12 al 24-12-1997*”. Junto ao folheto da exposição na

qual foi montada, na Casal de Catalunya, apresentou um fragmento com os dizeres do filósofo taoista chinês Chiang Tzu:

Vaciaré yo también mi voluntad para andar sin rumbo alguno, ignorante de mi paradero. Iré y volveré sin saber dónde me voy a detener. Iré y vendré ignorante del término de mis andanzas. Erraré por espacios inmensos.

Sobre esta obra, Liliana Maresca afirmou que era “uma mostra para um grupo reduzido de artistas plásticos e que não tinham nada de erótico, era puramente intelectual, quase ninguém entendeu e teve gente que me perguntava onde estava a mostra.” (GAINZA, In. HASPER, 2006, p. 46.).

Fig. 44- Liliana Maresca. *Espacio disponible*, 1992.



Fonte: < http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1992a.php >, acesso em 25 mar. 2022.

A autonomia da mulher sobre seu corpo, desejos, afetos, a plenitude em potencial se contrapõe à descontinuidade, Eros e Thanatos, o amor tornou-se um “risco de vida”, como nos disse Cazusa. Ao mesmo tempo em que se colocara vulnerável e receptiva aos encontros, *Maresca se entrega todo destino* desafiava as proposições de submissão e dominação que os códigos da pornografia, já em escala industrial, desenhavam naquela época. O protagonista é seu desejo. Ela reverte a ordem de poder e dominação no qual nenhum erotismo é para as mulheres. Proposto por uma mulher, o erótico torna-se contraerótico.

Essa vontade de se aproximar de pessoas estranhas proposta por Liliana Maresca tangencia o trabalho *Les Dormeurs*, de Sophie Calle, feito em 1979. Nessa obra, a artista francesa convidou 28 pessoas para passar 8 horas dormindo numa cama de hotel. Enquanto descansavam, a artista registrou cada pessoa a cada hora. Apesar do compartilhamento de um momento íntimo, Sophie Calle pretendia “estabelecer um contrato neutro e distante”. O quarto foi direcionado historicamente para o sexo durante a construção do espaço privado na modernidade (PRIORE, 2011 p. 16), nesse sentido entre a intimidade e a neutralidade nos parece permear certo desconforto ou estranheza. O olhar para o outro diferenciava o trabalho de Sophie Calle do de Maresca que, sem viés antropológico ou sociológico, naquele momento se encantava pelo contato com o público que não era da arte.

Após as fotoperformances serem publicadas, a artista chegou a receber cerca de cinco telefonemas por dia. Contudo, no término da experiência, parecia um pouco descontente por ter feito apenas quatro encontros face a face. Nas conversas que se estenderam, dizia-lhes que se propunha a uma abertura universal e que eles não necessariamente tinham que propor um encontro sexual (HASPER, 2006, p. 108). No entanto, em nenhum momento a artista pareceu descartar essa possibilidade.

Fig. 45 - Liliana Maresca, *Altas esferas*. 1993.



Fonte: < http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1993a.php>, acesso em 25 mar. 2022.

Em 1993 as eleições na Argentina mostravam apoio do povo ao presidente Carlos Menem, que governou o país entre 1989 e 1999. Seu mandato foi caracterizado por uma ampla aplicação das políticas econômicas de agenda neoliberal. Privatizou empresas estatais, aumentou os custos de vida, a quantidade de pobres e indigentes e a concentração de renda no país. A série de fotografias denominada *Altas esferas*, 1993, é dividida em dois momentos. No primeiro Liliana Maresca posicionava-se deitada sensualmente sobre imagens de líderes que protagonizavam a cena da política mundial. Raúl Alfonsín (1927-2009) foi o presidente que precedeu Menem, cuja eleição deve muito à derrota de seus planos econômicos com o crescimento da hiperinflação. Foi o primeiro presidente da redemocratização argentina. Rafael Videla, que está à esquerda no alto, de chapéu e bigodes, liderou o golpe militar na Argentina em 1976, apoiou economicamente a abertura dos mercados, a diminuição tarifária e o desmantelamento dos direitos trabalhistas. Seu governo quadruplicou a dívida externa da Argentina.

No segundo momento da série, as fotos dos políticos estão colocadas em pé, entre pedras e uma vegetação que margeia algo que parece ser um lago. Maresca está vestida com uma blusa preta, mangas compridas, gola rolê, calça clara e senta-se ou caminha em torno das imagens, por vezes as encarando.

A teia de relações apontadas pela artista argentina evoca o estudo no qual Filomena Gregori (GREGORI, 2008, p. 589) aponta o “mercado” como elemento estratégico central para investigar o erotismo contemporâneo. Ela aborda a reflexão de Thomas Laqueur (1997), segundo quem “houve uma interessante simultaneidade histórica entre a elaboração do modelo dimórfico para as diferenças sexuais e a consagração política do liberalismo. Naquela época, no Brasil, os efeitos dessas políticas, como no governo do presidente Fernando Collor, não foram eróticos, pelo contrário. O confisco de cadernetas de poupança gerou uma série de traumas sociais e particulares, bem como a continuidade desta linha econômica pelos presidentes que o seguiram. Contrariamente, os escândalos de um político caçador de marajás eram pornográficos.

Fig. 46 - Liliana Maresca, *Altas esferas*. 1993.



Fonte: < http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1993a.php>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 47 - Liliana Maresca, *Altas esferas*. 1993.



Fonte: < http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1993a.php>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 48 - Liliana Maresca, *Altas esferas*. 1993.



Fonte: < http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1993a.php>, acesso em 25 mar. 2022.



Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.



Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.

2.4 O Brasil pornográfico e suas perspectivas contraeróticas

Fig. 49 - Jean-Baptist Debret. *Cena de Carnaval*, 1823.



Fonte: < https://artecartistas.com.br/wp-content/uploads/2018/02/carnaval_capa.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.

Munido de água e pó branco (polvilho), o negro, nesse dia, exerce impunemente sobre a negra que encontra toda a tirania de suas bobagens grosseiras. (...) Ao contrário, um pouco envergonhada, a pobre negra entregadora, vestida voluntariamente com sua pior roupa, volta para casa com o colo inundado e o resto do vestido com as marcas das mãos imundas do negro que lhe lambuzou de branco o rosto e os cabelos. (DEBRET In: BANDEIRA; LAGO, 2013, p.164)

Cena de Carnaval é uma aquarela de Jean-Baptist Debret, pintada em 1823. No espaço central da composição, uma mulher negra escravizada tenta se desvencilhar de um homem de chapéu que lhe agarra pelas saias ao mesmo tempo em que esfrega a mão direita em seu rosto. Além do moço que a segurava, um outro homem aparentemente mais jovem ou menino, esguichava a água pelo lado esquerdo, completando a brincadeira. O pé esquerdo da moça antecipa-nos sua futura queda formando uma linha diagonal que se enfatiza, ao vermos o braço que reluta em

equilibrar um enorme cesto enorme de vime, repleto de frutas e especiarias com mais um pato e uma galinha. A mulher em questão não estava festejando, ela encontrara as festividades em seu caminho. Se ela escolheu “voluntariamente” “sua pior roupa”, como disse o artista francês, é porque sabia dos riscos que estava correndo ao sair às ruas em dias de festa. Ao término do festejo dos homens – provavelmente outros escravizados, pois todos na cena são negros e estão descalços – os seios da mulher estavam à mostra, a nudez como humilhação. Ao contrário da narrativa hindu, nesta pintura não havia Deus para salvar aquela mulher. O peso da vergonha, que deveria caber ao agressor, é carregado pela vítima como mostrou na fala Debret.

Nas Américas foram transportadas entre 8 a 11 milhões de pessoas escravizadas, dentre as quais, 4,9 milhões vieram para o Brasil (SCHWARCZ, 2015, P. 82). Nesse trânsito, a taxa de mortalidade era altíssima. Dentre congos, angolas, benguelas, cassanges e minas, as mulheres vindas de África eram cerca de 20% deste conjunto:

Entre a escravaria traficada, as mulheres correspondiam, numa média geral, a um contingente 20% inferior ao número de escravos transportados. O comércio das africanas esteve, de algum modo, associado ao tráfico dos homens e às demandas diferenciadas por cativos tanto nas Áfricas como nas Américas, variando ainda ao longo do tempo. Nas regiões islâmicas, a busca por mulheres e crianças escravas era maior que a por homens adultos. Como as africanas escravizadas no litoral estavam muito distantes das rotas comerciais do interior do continente, era mais vantajoso vendê-las aos traficantes das embarcações negreiras do Atlântico. Mas aos comerciantes interessava, sobretudo, o escravo jovem, do sexo masculino. Era comum então que o apresamento de jovens meninas fosse proporcional à disponibilidade dos homens. (BRAZIL, SCHUMAHER, 2006, p. 16)

Para as mulheres, nas colônias somava-se o trabalho escravo, comum aos homens, e a exploração sexual. Os EUA, segundo Angela Davis, em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), retrata o *status* de reprodutoras dado às mulheres negras no período anterior à Guerra Civil. Era duplamente interessante para os senhores, além de favorecer aos seus caprichos, poderia multiplicar sua propriedade e vender as crianças no mercado de escravos. A filósofa destaca que a comum exploração do trabalho de homens e mulheres diferenciou o tratamento entre os gêneros:

Como mulheres, as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual. Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas. O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras. (DAVIS, 2016, p.20)

Aqui no Brasil, a preferência na compra de escravizados era por jovens “sem ou com pouca barba. Quando não era possível compra-los, optavam por *molecas de peito atacado*, ou *em pé*.” (BRAZIL, SCHUMAHER, 2006, p. 16). Segundo Lélia Gonzalez, o nosso lugar de fala é que irá “determinar nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira.” (GONZALES, 1984, p. 224. Grifo da autora). A exploração sexual das mulheres negras escravizadas, que ocorria junto às funções laborais comuns, era silenciada ou mesmo naturalizada. A romantização ou o silenciamento dessas relações mostra que, ao mesmo tempo em que há uma desumanização dessas mulheres, “o neurótico constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios”. (IDEM, p. 232).

Fig. 50 - Christiaan van Couwenbergh (1604 –1667). *Estupro de uma garota negra*, 1632.



Fonte: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rape_of_the_negro_girl_mg_0026.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.

Na pintura de Christiaen van Couwenbergh (1604 –1667) três homens são retratados em uma cena de estupro de uma mulher negra. O rapaz que segura a mulher seu colo com um dos braços, com o outro a contém, pois ela, com o braço erguido, tenta se desvencilhar. Os olhos e sorriso do estuprador não são pra ela. Seu gozo é para o seu espelho, para os seus comparsas. Como nos filmes amadores circulantes em sites de pornografia, muitos feitos a partir de estupros reais, não se trata da mulher, nunca se tratou. É muito provável que o moço de franja e cabelos chanel esteja segurando o lençol porque ele iniciou a violação, é o líder, passível da admiração de seu colega. Agora aponta para o pintor: “*olhe, agora é a vez do meu amigão aqui.*” O terceiro sujeito, ainda de terno, faz gestos com as mãos, auxiliando a conter a ira da vítima ou apenas se divertindo. A violência é, para Bataille, “a alma do erotismo” (BATAILLE, 1987, p.181).

À exploração dos corpos negros durante os trabalhos forçados do período escravagista, ou nas exposições dos circos humanos europeus, seja no Norte ou no Sul, sempre se somou para a mulher a exploração sexual. Na descrição de Caio Prado Júnior, podemos entender pontos comuns, tanto ao contexto da tela do pintor holandês van Couwenbergh, como o que se estabelece nas colônias das Américas.

A outra função do escravo, ou antes da escrava, instrumento de satisfação das necessidades sexuais de seus senhores e dominadores, não tem um efeito menos elementar. Não ultrapassará também o nível primário e puramente animal do contacto sexual, não se aproximando senão muito remotamente da esfera propriamente humana do amor, em que o ato sexual se envolve com todo um complexo de emoções e sentimentos tão amplos que chegam até a fazer passar para o segundo plano aquele ato que afinal lhe deu origem. (Prado Júnior, 1957, p.342)

Prado Júnior trata de objetificação, talvez porque a forma de coisa (*it*) seja aquilo que está entre o humano ou o animal, é bem distante das ideias ciborgues, *a la* Donna Haraway. O processo que desenvolve a partir da desumanização da sexualidade das mulheres negras, acarreta hoje em altíssimos números de violência contra a mulher de modo geral, que recaem ainda de forma

desigual entre mulheres brancas e negras ou pardas¹⁹. O poder e a dominação, instrumentalizados pela violência, estruturam um sentido de prazer que é perpetrado e reinterpretado através dos tempos. O Carnaval descrito por Debret posteriormente era palco para a apresentação das mulatas brasileiras, um momento no qual, para Lélia Gonzalez, reencenava-se, com grande força simbólica, o mito da democracia racial:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas. (GONZALES, 1984, p. 228).

É a partir do fim da década de 1990 e mais fortemente nos anos 2000 que mulheres negras passam a ocupar maior destaque nas exposições de arte, especialmente e particularmente a partir da artista paulistana Rosana Paulino. É notório como a mudança do protagonismo implica na temática e na perspectiva a ser abordada. *Soldado*, e *Ama de leite nº1*, ambas de 2006, são obras que dizem sobre trabalho e maternidade pelo ponto de vista da mulher negra tanto no período de escravidão, quanto hoje em dia. Uma abordagem muito distante, por exemplo, da visão sobre maternidade e a divisão social de gêneros que poderíamos pensar na fotopoemação de Anna Maria Maiolino em *Por um fio*, 1976.

¹⁹ Essa violência também se distribui de forma desigual nas diferentes regiões do Brasil. Segundo dados do *Atlas da Violência 2020*: “Se, entre 2017 e 2018, houve uma queda de 12,3% nos homicídios de mulheres não negras, entre as mulheres negras essa redução foi de 7,2%. *Analizando-se o período entre 2008 e 2018, essa diferença fica ainda mais evidente: enquanto a taxa de homicídios de mulheres não negras caiu 11,7%, a taxa entre as mulheres negras aumentou 12,4%.*

Em 2018, 68% das mulheres assassinadas no Brasil eram negras. Enquanto entre as mulheres não negras a taxa de mortalidade por homicídios no último ano foi de 2,8 por 100 mil, entre as negras a taxa chegou a 5,2 por 100 mil, praticamente o dobro.

A diferença fica ainda mais explícita em estados como Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba, onde as taxas de homicídios de mulheres negras foram quase quatro vezes maiores do que aquelas de mulheres não negras. Em Alagoas, estado com a maior diferença entre negras e não negras, os homicídios foram quase sete vezes maiores entre as mulheres negras. (IPEA, 2020, p. 37).

Maiolino nasceu na Itália, em 1942, filha de mãe equatoriana e pai italiano. Migram para a Venezuela em 1954 e vêm para o Brasil em 1960. Apesar das guerras, a escassez de alimentos e outras dificuldades, as imigrações não interrompem as conexões genealógicas, as memórias e as identidades culturais. Aos descendentes dos povos africanos, as consequências da diáspora tiveram, entre seus efeitos, o rompimento das histórias e memórias familiares, um processo de alienação forçada pelas ferramentas coloniais. Gonzales fala das

noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que a memória inclui. (GONZALES, 1984, p. 226)

Fig. 51 – Anna Maria Maiolino. *Por um fio*, 1976.



Fonte: < <https://arthur.io/art/anna-maria-maiolino/por-um-fio> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 52 – Rosana Paulino. *Ama de leite n° 1*, 2006.



Fonte: < [http://4.bp.blogspot.com/-S-
eoX0OwtgA/T6mneiQMpII/AAAAAAAAAUM/ojrNtGdH5sc/s1600/KIMBERLY+1.JPG](http://4.bp.blogspot.com/-S-
eoX0OwtgA/T6mneiQMpII/AAAAAAAAAUM/ojrNtGdH5sc/s1600/KIMBERLY+1.JPG) >, acesso em 25 mar.
2022.

Fig. 53 – Rosana Paulino. *Soldado*, 2006.



Fonte: < <https://ea9vhhuzko5.exactdn.com/wp-content/uploads/2016/09/cimg1433.jpg?strip=all&lossy=1&ssl=1> >, acesso em 25 mar. 2022.

A antropóloga francesa Véronique Nahoum-Grappe, em um estudo sobre os crimes de estupro como prática de guerra na antiga Iugoslávia, no início da década de 1990, disse que:

Na nossa cultura clássica, fundada numa representação continuamente retrabalhada na Antiguidade grega ou latina, a ideia de que um “povo” diferente enquanto comunidade portadora de um nome, de uma memória coletiva, de hábitos culturais e religiosos, de costumes, etc. – possa ser eliminado pela guerra supõe implicitamente uma dessimetria entre o masculino e o feminino quanto à responsabilidade da transmissão da identidade coletiva. (NAHOUM-GRAPPE In. SCHPUN, 2004, p. 22)

Nahoum-Grappe se refere às mesmas heranças daqueles que invadiram e estupraram nosso continente. A tomada do vencido pelo vencedor, no caso da mulher, coloca a sua dominação sexual dentro dos parâmetros naturais de uma guerra. Nahoum Grappe fala que essa prática se funda numa ordem fixa dos homens sobre as mulheres e não o contrário. A autora destaca a filiação pelo sangue e suas exceções, como o caso judeu, mas também a naturalização de uma “dessimetria antropológica” que vem à tona diante da guerra. Ela destaca que casos de violações coletivas muitas vezes são vistos como crimes menores e algumas vezes encontram argumentos que visam amenizar a situação, como uso de álcool ou se o contexto da guerra pudesse justificar a prática: “o estupro é então o menos condenável dos crimes masculinos, e ele constitui, ao mesmo tempo, o mais eficaz dos assassinatos de identidade do feminino.” (NAHOUM-GRAPPE In. SCHPUN, 2004, p. 24).

A morte do “feminino” ocorre simbolicamente quando rompe-se a totalidade binária que compõe a maior parte das teogonias indígenas latino-americanas (DUSSEL, 2007, p. 13-14). Sobre a ruptura colonial, Dussel comentou que ela se faz a partir de uma relação de poder entre o homem opressor alienante e de uma alienação da mulher indígena:

Esta era la erótica amerindiana, un orden o Totalidad establecida y estableciéndose a partir de una milenaria tradición. Sobre ella cae como ave de presa el *yo conquisto*, con carabelas y armas de hierro y fuego, con devoradores perros y lujuria largamente retenida (ya que el conquistador venía solo, sin mujer hispánica): "Después que *han muerto* todos los que podían anhelar o suspirar o pensar en libertad, o en salir de los tormentos que padecen, como son todos los señores naturales y los *hombres varones* (porque comúnmente no dejan en las guerras con vida sino los mozos y *mujeres*)

oprimiéndoles con la más dura, horrible y áspera servidumbre"²¹. El varón hispánico mata al varón indio o lo reduce a su servidumbre por la encomienda, la mita, etc.; la mujer del indio pasa al *servicio personal* o al simple amancebamiento (concubinato adulterino) con el conquistador [...]. No hay lugar a dudas, la madre del latinoamericano, del mestizo, es la india. La india es alienada eróticamente por el varón conquistador y guerrero; dicha erótica se cumple fuera de las costumbres americanas e hispánicas; queda sin ley y bajo la fáctica dominación del más violento. El coito deja de tener significación sagrada, la unión entre los dioses míticos, y se cumple aun para el hispánico fuera de sus propias leyes católicas. El amancebamiento no se propone tampoco, en primer lugar, un hijo, ya que será considerado hijo natural y pocas veces será reconocido. Se trata del cumplimiento de la voluptuosidad, la sexualidad puramente masculina, opresora, alienante. Es en ese contexto erótico-brutal desde donde se levanta la voz de una mujer española, crítica de una opresión generalizada de la mujer - no sólo india, sino por extensión también hispano-criolla[...]. (DUSSEL, 2007, p. 19-20)

Dussel remete a antigos mitos ameríndios nos quais a totalidade, a erótica, não é dual, mas completa em si mesma e representada pela terra, “que constituye um mismo ciclo com la vegetación y los árboles sagrados conciben la vida por emergência, hasta sin principio masculino” (IDEM, p. 15-16). A árvore, na gravura *Assentamento*, 2013, de Rosana Paulino, tem as raízes nos pés e nos olhos. A mulher negra é o tronco. A ancestralidade e a consciência na reconstituição de uma unidade que supera a opressão. A artista utiliza a imagem desta mulher, bem como de outras fotografias do franco-suíço Auguste Stahl, confrontando as teorias eugenistas a partir da resistência.

Rosana Paulino: costura da memória é o nome da exposição organizada pela Pinacoteca de São Paulo, em 2017, e aponta uma virada, como a contraforça que se reconstrói pela memória coletiva, pela noção e consciência da ancestralidade das pessoas negras no país. Passado, presente e futuro presentificam-se em sua obra, possibilitando o que Franz Fanon observou como “a reivindicação de uma cultura nacional passada” que “não reabilita apenas, em verdade justifica uma cultura nacional futura” (FANON, 1968, p. 175). A obra da artista conecta gerações de mulheres conectadas por uma luta de resistência através de séculos. *Bastidores*, 1997, trata do silenciamento e apagamentos da mulher negra, é a primeira obra de Paulino a alcançar maior visibilidade. A instalação *Assentamento*, feita em 2013, torna-se ponte de

conexão com uma nova onda de mulheres feministas negras que se impõe junto a muitas outras mulheres que emergem para construir e reivindicar o futuro.

Fig. 54 – Rosana Paulino. *Bastidores*, 1997.



Fonte: < <https://yata-apix-c5f1a446-5cf6-4aca-a151-79319bb5990f.lss.locawebscorp.com.br/ab1507b07cfe4a64ac7cc99904306320.jpg> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 55 – Rosana Paulino. *Bastidores*, 1997.



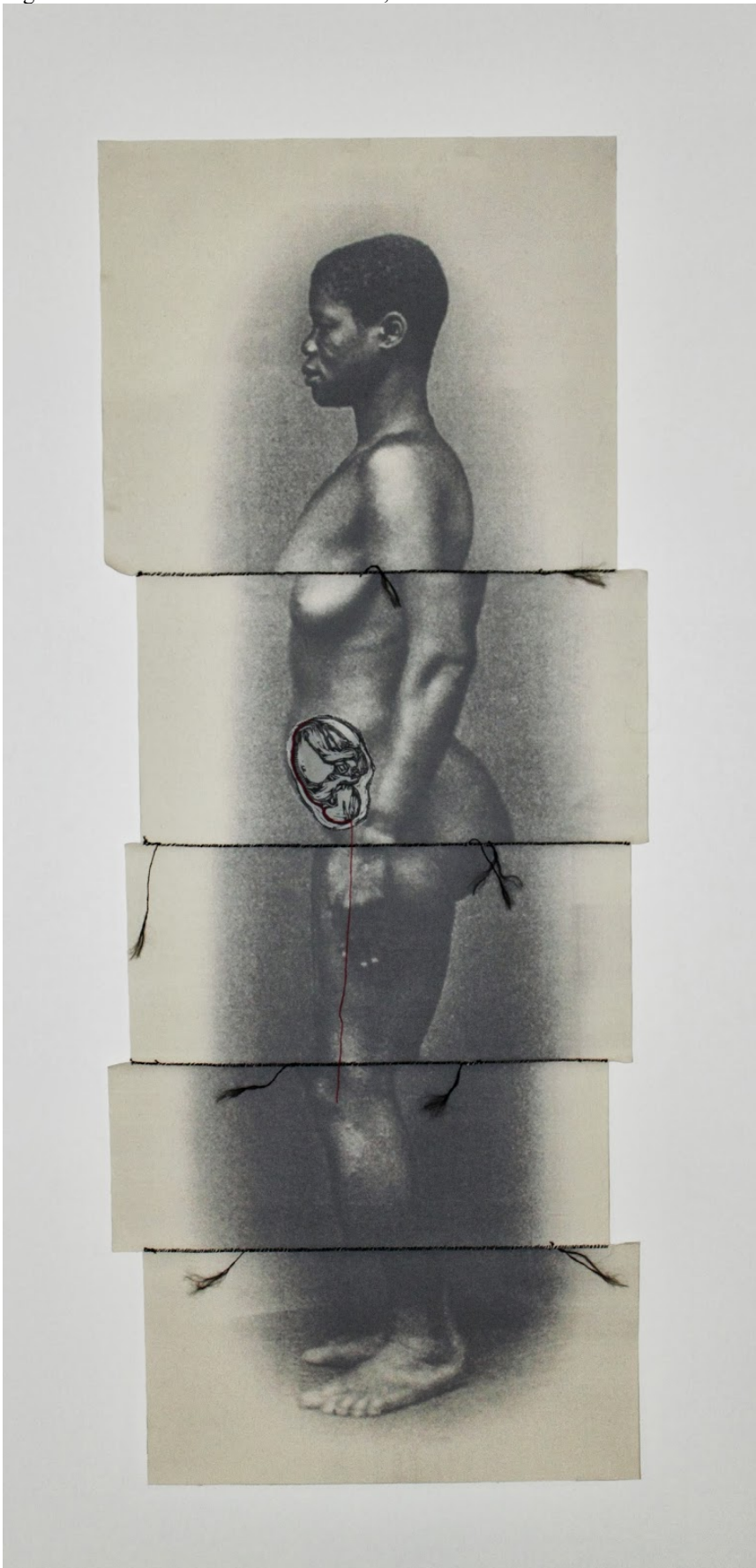
Fonte: < <http://www.afreaka.com.br/wp-content/uploads/2015/04/foto-11.jpg> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 56 – Rosana Paulino. *Assentamento*, 2013.



Fonte: < https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/243/o/assentamento_2.jpg>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 57 – Rosana Paulino. *Assentamento*, 2013.



Fonte: PICCOLI, NERY, 2018.

Fig. 58 – Musa Michelle Mattiuzzi. *Experimentando o vermelho em dilúvio, processo 2*, 2016.



Fonte: < <https://d2rhvo9gmw09p6.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/05/vermelho8.jp>>, acesso em 25 mar. 2022.

Para pensar em torno de um erótico local é preciso levar em conta as grandes cicatrizes históricas, demarcadas por gênero e raça. Foram séculos de estupros, cerceamentos, trabalho forçado, torturas. O tédio diante do erótico masculino do *Conto da Aia* parece suave na eterna distopia da realidade. No Brasil, segundo os dados do 12º Anuário Brasileiro de Segurança Pública (FBSP, 2018)²⁰, divulgados pelo Instituto Patrícia Galvão, no ano de 2017, uma mulher foi vítima de estupro a cada 9 minutos. A permanência das estruturas de segregação é evidente nos altos índices de violência física, estupro e “casamento infantil”, e nas formas de violência psicológica, de exclusão social ou discriminações simbólicas. Um posicionamento contrário às fundações do patriarcado dentro das expressões estéticas, a potência contraerótica reivindicada

²⁰ Dados disponíveis em: < <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/estupros-aumentaram-84-em-2017/>>, acesso em 05 fev. 2020.

na arte, aumenta significativamente a partir da possibilidade de fala, de expressão de grupos que sofrem essas formas de violência.

Em 2017 no Brasil foram registrados oficialmente 4.539 assassinatos de mulheres, sendo 1.133 designados como feminicídio. Foram 61.032 casos de estupros, número 10,1% maior em relação à 2016. Os dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2018²¹ registraram 221.238 casos registrados na Lei Maria da Penha, uma média de 606 casos por dia. Sobre os estupros, estipula-se que apenas entre 10 a 15% dos casos sejam denunciados, o que permite calcular cerca de 500 mil casos em um ano. Os registros mostram que a maioria dos casos de violência ocorrem dentro do ambiente familiar e são, em maioria abruptamente desigual, direcionados às meninas e mulheres negras, uma vez que os mesmos índices registram decréscimo para as mulheres brancas.



Fonte: Print de Fonte digital

²¹ FORUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2018, p. 6.

Um abismo que parece existir entre a fala de um presidente da República e os dados oficiais de um país fundado na violação das mulheres. Justificá-lo apenas pela presença de uma figura ignóbil em um cargo máximo de um país não apaga os rastros do racismo e do patriarcado que estruturam nosso projeto de nação desde 1500. Em 2015, no texto para o catálogo da exposição *Histórias Mestiças*, o curador Adriano Pedrosa disse:

Recebemos 40% dos africanos que vieram para as Américas durante mais de três séculos de tráfico negreiro, o maior deslocamento humano da história moderna, num total de cerca de 3.800.000 africanos, o que corresponde a mais de dez vezes o que os Estados Unidos receberam e, de fato, a um número maior de imigrantes forçados africanos do que portugueses (...). Não é à toa que apenas 10% dos portugueses que aqui chegavam eram mulheres, e por isso os colonizadores europeus violentavam mulheres africanas e ameríndias, deflagrando violentamente nossas histórias mestiças desde o século XVI. (PEDROSA in: PEDROSA; SCHWARCZ, 2015, p. 51)

O discurso do curador utiliza as palavras “por isso” de forma que, por sua escolha, a relação de causalidade justifica o estupro de mulheres indígenas e negras tendo como argumento a falta de mulheres portuguesas no país. Implicitamente, Pedrosa reifica a ideia de que o homem, do gênero masculino, seria um estuprador em potencial, cabendo como motivação para este fim, apenas a necessidade física e a ausência de um par em consenso. A fala do curador, no entanto, é sintoma. Reflete os mecanismos que afetam a arte de forma simbólica, na produção da linguagem e da construção histórica, a partir dos sujeitos que a produzem. Mais da metade das vítimas de estupros no Brasil são menores de 13 anos e os algozes seus pais, tios, padrastos, familiares²². Da mesma forma não há o que se espantar em termos espelhados em todas as estruturas da vida em sociedade, mesmo naquelas onde circulam ideias igualitárias e justas, práticas que as contradizem. Enrique Dussel, por sua vez, para analisar os estupros da América espanhola, aponta a condição de uma luxúria reprimida dos espanhóis:

²² Dados do Anuário de Segurança Pública 2019, disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/13-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica/>>, acesso em 12 set. 2019.

La vida erótica amerindiana es familiar-política y religiosa, sagrada, pero sin la posición del cara-a-cara que personaliza e historiciza la relación sexual, sin la voluptuosidad personal de la erótica latinoamericana. No hay por ello descripciones propiamente eróticas y la vida sexual tiene funciones enmarcadas dentro de las exigencias de la Totalidad eterna. La casa es el clan, frecuentemente totémico, que se confunde entonces con la familia y los dioses ancestrales (las huacas son el ayullu).

Esta era la erótica amerindiana, un orden o Totalidad establecida y estableciéndose a partir de una milenaria tradición. Sobre ella cae como ave de presa el yo conquistado, con carabelas y armas de hierro y fuego, con devoradores perros y lujuria largamente retenida (ya que el conquistador venía solo, sin mujer hispánica): "Después que han muerto todos los que podían anhelar o suspirar o pensar en libertad, o en salir de los tormentos que padecen, como son todos los señores naturales y los hombres varones (porque comúnmente no dejan en las guerras con vida sino los mozos y mujeres) oprimiéndoles con la más dura, horrible y áspera servidumbre". El varón hispanico mata al varón indio o lo reduce a su servidumbre por la encomienda, la mita, etc.; la mujer del indio pasa al servicio personal o al simple amancebamiento (concubinato adulterino) con el conquistador [...]. (DUSSEL, 2007, p.18).

Para Maria Angelica Melendi, a maior parte das mulheres artistas que surgiram no Brasil a partir dos anos 1960 pertencia (ou pertence) a uma classe média intelectualizada. Segundo Melendi,

tentaram abordar ou se unir às minorias que, embora ainda não fossem chamadas de minorias, ocupavam espaços marginalizados. Para essas artistas, a escolha de buscar as margens - uma opção – partilhada pelos colegas de sua geração – era uma forma de se retirar da sufocante e normalizadora imposição da sociedade patriarcal. (MELENDI In. FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p.230)

Artista contemporânea à quarta onda do feminismo, Musa Michelle Matiuzzi pertence a uma geração que se diferencia, que pertence às margens, às quais Melendi se refere, e torna-se epicentro de sua expressão. Buscando as nuances que escapam ainda à historiografia da arte brasileira, análises que prosseguirão adiante pretendem tensionar e investigar o que em um primeiro momento nos parece lacuna, intervalo, ausência.

A investigação parte agora para uma busca de obras contraeróticas através da história do Brasil no século XX, seguindo os rastros da violência contra a mulher que surgem a partir das construções e noções de masculinidade e autoridade.

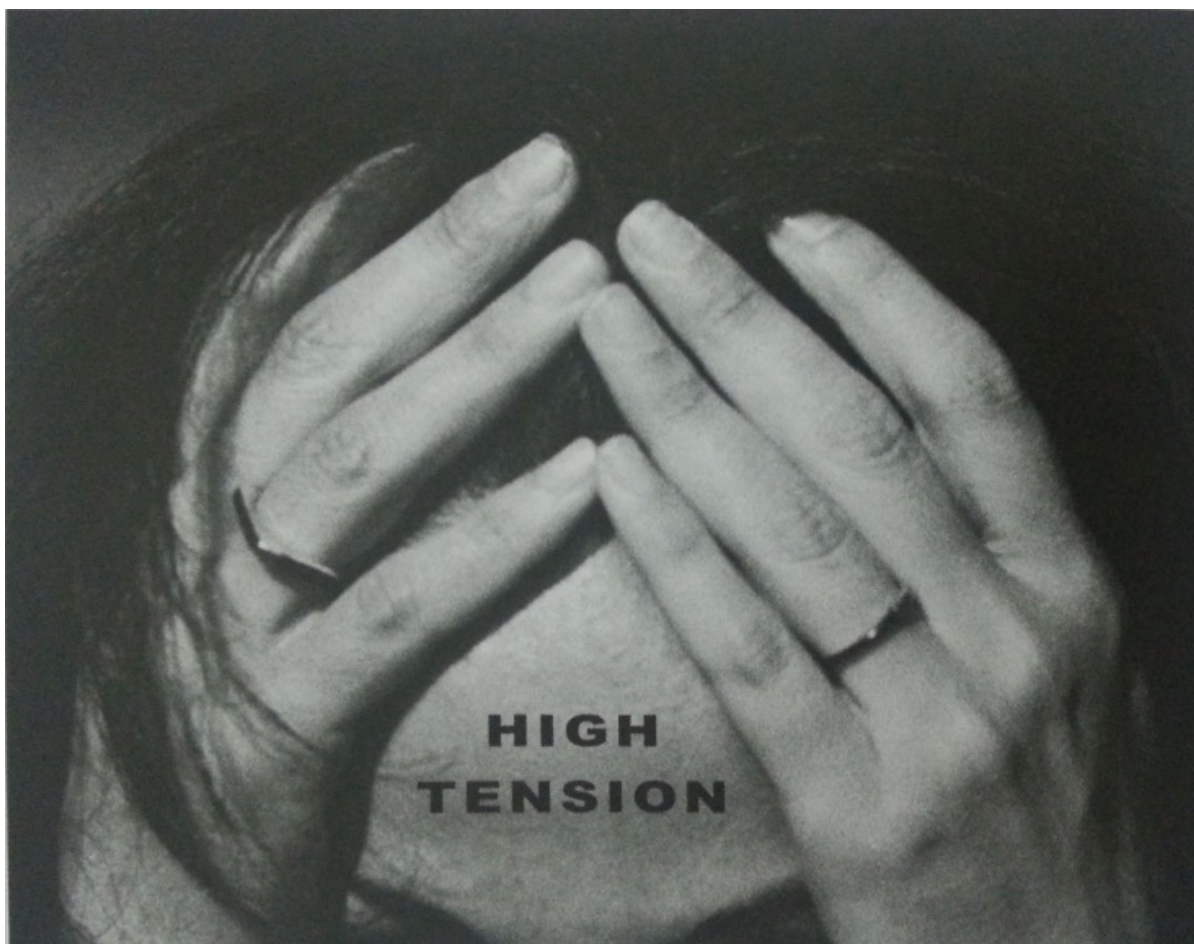


Fonte: Print de Fonte digital

3 Ainda a lamentar: políticas e autoritarismos contra a mulher

Parece que faz tempo já que compartilhamos os pequenos surtos. Era só o começo. Um grupo de pessoas investigava o que levara o país a um retorno de ideias totalitárias. Em uma noite de ar pesado, apesar da vitória nas urnas, não conseguiram relaxar. Houve uma comemoração com poucos gritos fortes e simultaneamente contidos. Abraçados pularam aliviados com a vitória confirmada por uma diferença de 3,28% dos votos. E saíram seis adultos num Celta, espremidos, faróis se cruzavam, a tensão vinha da direita. Envelhecemos muito no período que se seguiu à reeleição da presidenta Dilma Rousseff, em 2014.

Fig. 59 – Anna Maria Maiolino. *High Tension*, 1976.



Fonte: < https://pbs.twimg.com/media/Eb8_qR3U0AALIA5?format=jpg&name=medium>, acesso em 25 mar. 2022.

Um dos principais articuladores do processo de *impeachment* que tirou Rousseff do governo, dois anos depois de sua reeleição, era o então líder da Câmara dos Deputados, o carioca Eduardo Consentino da Cunha, religioso da igreja neopentecostal Assembleia de Deus que exercia o cargo público desde 2003. Em 2013, propôs um projeto de lei que criminalizava práticas contraceptivas ou abortivas na rede pública, mesmo em casos de estupro²³. O projeto foi aprovado em 2015, com 37 votos a favor e 14 contra. Durante a proposição, até a votação do projeto, milhares de mulheres se levantaram contra e foram as ruas das principais cidades do país. Essa reação em massa foi provavelmente uma das molas propulsoras da quarta onda feminista no Brasil²⁴.

Quase dois anos depois, na primeira sessão a votar o *impeachment*, dia 17 de abril, ouvimos barbaridades em nome de Deus, de Jesus, de Carlos brilhante torturador da ditadura, das famílias, das pessoas de bem, homens hipócritas... Quando o processo se concluiu, dia 31 de agosto de 2016 no centro da cidade de Belo Horizonte um telão transmitia a votação. Era uma noite clara e tinha muita gente triste caminhando ou em pequenas rodas de amigos; alguns cultivavam ainda expectativas de futura justiça. No desenvolvimento de um golpe à constituição, a posse do vice-presidente Michel Temer apresentou uma equipe de 24 ministros

²³ Projeto de Lei nº 5.069-A, de 2013.

²⁴ Heloísa Buarque de Hollanda (2018) caracteriza esse movimento como um “feminismo da diferença”, no qual as mulheres o protagonizam pelos seus “lugares de fala”. Marlise Matos (2010) situa a 4ª onda feminista no Brasil por uma perspectiva do Sul-global: “A possibilidade de se pensar esta suposta ‘quarta’ onda recente do feminismo no Brasil (e talvez na América Latina) pode ser demonstrada por meio: 1) da institucionalização das demandas das mulheres e do feminismo por intermédio da elaboração, implantação e tentativas de monitoramento e controle de políticas públicas para as mulheres que tenham claramente o recorte racial, sexual e etário, bem como a busca do poder político, inclusive o parlamentar; 2) da criação de novos mecanismos e órgãos executivos de coordenação e gestão de tais políticas no âmbito federal, estadual e municipal; 3) dos desdobramentos oriundos da institucionalização, com a criação de organizações não-governamentais (ONGs), fóruns e redes feministas e, em especial, sob a influência das inúmeras redes comunicativas do feminismo transnacional e da agenda internacional das mulheres; e, finalmente, e ainda mais importante, por meio de 4) um novo frame para a atuação do feminismo, desta vez numa perspectiva trans ou pós-nacional que deriva daí um esforço sistemático de atuação em duas frentes concomitantes: uma luta por radicalização anticapitalista, por meio do esforço de construção da articulação entre feminismos horizontais, e de uma luta radicalizada pelo encontro de feminismos no âmbito das articulações globais de países na moldura Sul-Sul.” (MATOS, 2010, p.69).

homens que repetia a masculina presença dos *bons* tempos de 1979, em que presidia o país, o general Ernesto Geisel²⁵; todos velhos, todos brancos. *High Tension*, nas redes já se ouvia sobre terra plana e apocalipse.

Dois dias após o *impeachment*, o Senado Federal sancionou uma lei²⁶ que flexibilizava as regras para a chamada “pedalada fiscal”²⁷ que condenou à deposição do cargo a presidenta Dilma Rousseff. Ou seja, já não era mais crime o delito que a punira. Articulador do processo, o deputado Eduardo Cunha foi preso preventivamente em outubro do mesmo ano e, no ano seguinte condenado a mais de 15 anos por corrupção passiva, lavagem de dinheiro e evasão de divisas. Rousseff perdeu seu cargo, mas não perdeu direitos de exercer cargos públicos, que seria a pena prevista na constituição.

No campo dos direitos civis, desde aquele 2013, quando Cunha propôs o projeto de Lei nº 5.069, não faltaram bandeiras para as mulheres e para a grande maioria dos brasileiros. Caíram direitos trabalhistas, previdenciários, criou-se um ministério de família com forte teor cristão, ainda não nos disseram quem mandou matar Marielle²⁸ e os crimes contra as populações negras e indígenas do país não cessam.

²⁵ Esther de Figueiredo Ferraz foi a primeira mulher a ocupar o cargo de ministra presidencial, entre 1982 e 1985, durante o governo do militar João Figueiredo (1979-1985). Todos os governos que se sucederam tiveram mulheres empossadas como ministras, fato interrompido por Michel Temer que, após o golpe organiza seu ministério apenas com homens.

²⁶ Lei 13.332/2016.

²⁷ Apelido dado a um tipo de manobra contábil feita pelo Poder Executivo para cumprir as metas fiscais, fazendo parecer que haveria equilíbrio entre gastos e despesas nas contas públicas. Fonte: Agência Senado.

²⁸ A vereadora carioca Marielle Franco e seu motorista Anderson Pedro Mathias Gomes foram executados no dia 14 de março de 2018, na região central do Rio de Janeiro.

Fig. 60 – “Nenhuma mulher deve ser maltratada, presa ou humilhada por ter feito ABORTO!”, diz a bandeira no ato realizado em frente à ALERJ, em 28 de outubro de 2015. Foto: Leon Diniz



Fonte: < <https://www.facebook.com/FlavioSerafiniPSOL/photos/foto-leon-diniz/1091068644250756/>>, acesso em 25 mar. 2022.

Na cena contemporânea, houve um visível aumento de pesquisas teóricas, publicações, exposições, resgate de histórias e memórias de mulheres. As reivindicações feministas passaram a reocupar o campo cultural. Sobre tal movimento Heloísa Buarque de Hollanda, comentou que: “Pelo menos, ninguém menor de 18 anos precisava disfarçar seu feminismo, como era a tônica das simpatizantes do movimento no meu tempo.” (HOLLANDA, 2018, p. 11). Essa fala que, para sua geração, era preciso “disfarçar”, esconder o feminismo de algo e que agora, a seu ver, não era mais. A partir do conceito de *backlash*²⁹, investigamos indícios de correntes ideológicas antifeministas no país que dotaram o termo *feminista*, com tons pejorativos, que perduram ainda, ao contrário do que Hollanda pressupôs.

²⁹ O conceito do *backlash* é desenvolvido por Suzan Faludi, em sua publicação de 1991, *Backlash: The undeclared war against american women*. Segundo a estadunidense trata-se de um fenômeno recorrente na história das mulheres, pelo menos desde a colonização, e que, a partir da modernidade, ganha força. De forma sucinta, trata-se de todo um aparato simbólico e ideológico que busca reverter ou diminuir o valor das conquistas de direitos das mulheres.

Na busca por origens dessas correntes e seu diálogo com a crise masculinista que circunda o momento atual bem como seus entrelaçamentos com a produção de imagens, nos vale investigar como a organização e emancipação das mulheres foi atacada e ridicularizada desde a fundação republicana. Analisaremos neste capítulo a relação da imagem da mulher nas alegorias e nas caricaturas e seus diálogos com estruturas de poder que se fundam pela violência.

3.1 Origens republicanas da misoginia alegórica

Feliz coincidência! Ha 51 annos que se quebrarão [sic] os ferros de nossa escravidão ao jugo colonial, que se libertou o brasileiro do despotismo de um homem que d'alem do Atlantico, nos impunha sua vontade de ferro: ha 51 annos em fim que soou o grito de nossa independência.

Pois bem, este dia marcará também em nossa historia patria uma época não menos memoravel – a independencia da mulher, cujo echo se faz ouvir na imprensa por um órgão – *O Sexo Feminino*. E pois,

Viva independencia do nosso sexo!

Viva a instrucção da mulher!

Vivão as jovens campanhenses!³⁰ (DINIZ, 1873)

Apesar de sua singular importância histórica, não há dados sobre a data de nascimento de Dona Francisca Senhorinha da Motta Diniz, em São João del Rey, MG, apenas de seu falecimento, no ano de 1910, na cidade de Campanha, MG. A primeira mulher a editar um jornal feminista no país é, possivelmente, uma das pioneiras na escrita interseccional: no primeiro número do periódico *O Sexo Feminino*, estabelecia (em certa medida) uma visão crítica à colonialidade e clamava pela independência das mulheres que viria através e, principalmente, pela educação. Dom Pedro II e a Princesa Isabel chegaram a assinar o periódico entre 1875 e 1876, o que nos mostra que obteve certo reconhecimento e importância. No entanto, sua influência abarcou um público diminuto, com tiragens de 800 a 4 mil exemplares, ao longo de toda sua história. A publicação era quinzenal e agregou a campanha pelo Sufrágio, pela abolição e por direitos civis de um modo geral.

³⁰ Grafia como foi publicada.

Fig. 61 – Cabeçalho da 1ª edição do jornal *O sexo feminino*, de 07 de setembro de 1873.



Fonte: Print da autora a partir de fonte digital da Hemeroteca Digital Brasileira.

Testemunha de seu tempo e seu local social, o jornal tem foco nas senhoras brancas, de bem e se tratou de um jornal para as classes médias e altas. Ainda que emancipatório e abolicionista, mostram as contradições de sua sociedade. Na edição de *O sexo feminino* nº 28, de 11 de abril de 1874, citou uma petição sufragista apresentada na Califórnia, nos EUA. O argumento das senhoras estadunidenses, encabeçadas por Miss Suzan Anthoni, para que gozassem de plenos direitos políticos, era se seria “possível que um liberto entenda melhor do governo da república do que uma senhora branca e inteligente?”, ao qual Dona Francisca nos diz que “a questão é de difícil resposta, pois não é tão simples como parece.” Ou seja, para a escritora, ainda não há uma visão completamente clara quanto à igualdade, pautada pelo racismo.

O patriarcalismo e o racismo, que se firmam como ferramentas instrumentais colonizatórias, tiveram que modificar suas formas de atuação e materialização na mudança para os tempos republicanos. Representantes dos tempos modernos, a imprensa que começa a crescer em fins de século, bem como a produção de alegorias e símbolos republicanos, passarão a transmitir nas imagens, valores que apesar de progressistas, mantiveram a inferiorização das camadas sociais que interessava ao poder. Revistas que surgiram na transição do século XIX para o século XX ou neste último, foram veículos de campanhas contrárias à participação política das

mulheres e aos movimentos sufragistas como na charge-propaganda de 1908, *Feminismo em acção*. A charge mostra uma invasão de mulheres na “mais extraordinária liquidação” da casa de tecidos paulistana *Paraíso das Andorinhas*, Segundo a legenda, elas estavam “cansadas de esperar por justiça” e este seria o melhor jeito de concluir a ação política e exercer a “soberania masculina”. Em 1908, a charge chamada “Explosão de Feminismo”, comenta que a participação das senhoras na política era “mais sarna para nos coçarmos”!

Fig. 62 – *O feminismo em Acção*. Revista O Malho, nº 298, ano 07, 1908. Legenda: “Cansadas de esperar a justiça dos homens fizeram um grande *meeting* de protesto, depois do qual, no exercício da soberania feminina, e aos gritos de – Ao Paraíso das Andorinhas! – invadiram a casa de fazendas e outros artigos do negócio dos Irmãos Baptista, à rua Marquez de Itú 36 B – S. Paulo, Villa Buarque. Por que? Porque essa casa está fazendo a mais extraordinária liquidação de que há memória. Jámais se viu preços tão baixos em artigos eguaes.”



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Fig. 63 – *Explosão de feminismo*. Revista O Malho, nº 453, ano 10, 1911. Legenda: “Ella: *Estou entusiasmada com a Republica Portuguesa por ter dado o direito de voto às senhoras... Porque é que no Brazil não fazem o mesmo?/ Elle: Oh! Filha! ... Ainda mais sarna para nos coçarmos?!...*”



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A presença do periódico de Dona Terezinha Diniz anterior às publicações como estas nos direciona a pensar no efeito de uma força contrária conservadora, ou de um *backlash*, a partir desta campanha ideológica que não queria a emancipação destas mulheres. A representação da República também é um veículo deste e outros valores, que “demonstram que símbolos e produções visuais fabricadas em um determinado contexto histórico e político podem ser apropriadas e ressignificadas com outros interesses, visando construir imagens distintas de poder e nação.” (JUNIOR, 2020 p. 42.)

Este movimento de disputa de forças adquire ainda mais força se lembramos das palavras de Walter Benjamin sobre “se pensarmos que a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico” (BENJAMIN, 2013, p.241). De forma que houve, naquele momento de transição um esforço de produção imagética para manter certas questões que eram de interesse dos grupos

governantes, que se deu através das pinturas e produções alegóricas e, mais ainda, na produção da mídia impressa em charges e imagens publicitárias.

Carlos Lima Júnior assinala o processo gradual de influência das produções alegóricas e simbólicas e observou que os “símbolos e produções visuais fabricadas em um determinado contexto histórico e político podem ser apropriadas e ressignificadas com outros interesses, visando construir imagens distintas de poder e nação”. (JUNIOR, 2020, p. 42).

Para Anne McClintock “A força da alegoria é precisamente essa ação dupla; ela fala aos escolhidos de verdades secretas e a esconde dos profanos” (2010, p.407). A autora analisa a obra *Allegory of America*, de Jan van der Straet, c.1587-89 para revelar relações ambivalentes presentes no “descobrimento” do continente a partir “um encontro erótico entre um homem e uma mulher” (Idem, p. 49):

Despertada de sua languidez sensual pelo épico recém-chegado, a indígena estende uma mão convidativa, que insinua sexo e submissão. Sua nudez e seu gesto sugerem um eco visual da Criação, de Michelangelo. Vespúcio, o recém chegado semelhante a Deus, está destinado a inseminá-la com as sementes masculinas da civilização, a frutificar a selva e a subjugar as cenas revoltantes do canibalismo vistas ao fundo. (MCCLINTOCK, 2010, p. 50)

A erotização das terras virgens a serem exploradas foi uma concepção europeia que forma o que se concebe como uma *tradição pornotropical*, que davam vazão tanto às perversões dos homens europeus da renascença, como suas cobiça e paranoias. Este processo naturaliza e implementa-se a partir da violência:

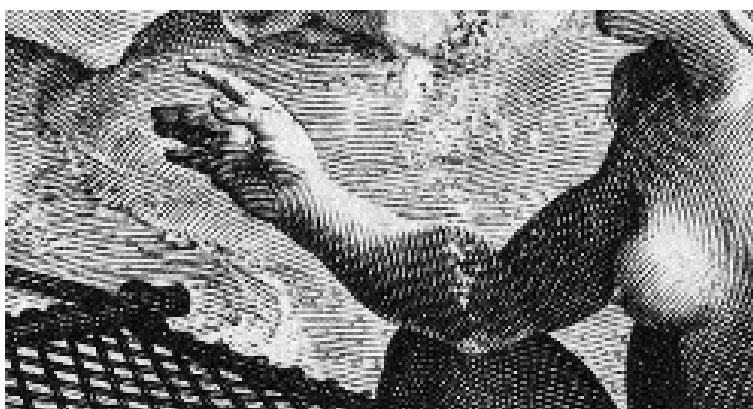
Parece crucial, portanto, salientar desde o começo que tornar a terra feminina é ao mesmo tempo uma poética da ambivalência e uma política/ da violência. Os “descobridores” – sujos, vorazes, doentes e malcheirosos como provavelmente eram, varrendo as margens de seu mundo conhecido e arribando às praias fatais de seus “novos” mundos, seus membros cobertos de abscessos e pústulas, suas mentes infestadas por fantasias sobre o desconhecido – tinham ultrapassado quaisquer garantias sancionadas. Suas fúrias, seus massacres e estupros, seus atozes rituais de masculinidade militarizada brotavam não só de suas avidez econômica por especiarias, prata e ouro, mas também da fúria implacável da paranoia. (MCCLINTOCK, 2010, p. 53-54)

Ao longo da história brasileira ficou evidente como as implicações dessas estratégias influenciaram a formação dos nossos espaços sociais com consequências especialmente cruéis na vida das pessoas negras, em especial as mulheres. Acerca dessas questões trataremos na segunda parte deste capítulo. Neste momento, iremos nos ater a análise da nossa iconografia, na medida em que essas simbologias de exploração da terra reverberaram na exploração da mulher e de sua imagem.

Fig. 64 – Jan van der Straet. *Allegory of America*, c.1587-89.



Fonte: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343845>>, acesso em 25 mar. 2022.



Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.

Observaremos também como as alegorias da República atuaram em “ação dupla” na implementação dos interesses ideológicos daquele momento. Acerca dessa ação e implementação Lilia Schwarcz disse que:

A cultura visual age, portanto, como metalinguagem reflexiva, pois é contaminada, mas também contamina seu contexto. Mais do que imagens que acompanham textos, no sentido de ilustrá-los, a iconografia de Estado evoca convenções assentadas e atravessa concepções políticas, históricas, sociológicas, semióticas e estéticas. E é nesse sentido que as imagens permitem abordar questões referentes à ética, ao conhecimento e ao poder. (SCHWARCZ, 2019, p. 142).

Para a autora, “novos regimes costumam construir suas próprias narrativas com o objetivo de justificar e naturalizar o que pode parecer improvisado, repentino e sem lastro.” (Idem, p.141).

Além desta diminuição, houve em “ação dupla”, uma grande produção de charges e ilustrações que produziam uma crítica política à República, através de atributos e valores utilizados para diminuir a mulher na sociedade: emocionalmente incapaz ou inferior, uma pessoa feia, uma

pessoa idosa, interesseira, representando a acompanhante de um militar, ou como profissional do sexo, se era mãe era incapaz de educar os filhos, e por aí vai. Como no caso da charge de *O Malho*, de 1950, intitulada *Pão que torto nasce, tarde ou nunca se endireita* é o Zé Povo que aparece cobrando a educação dos filhos. A criança é a Política que lê o livro de leis de cabeça para baixo. A mãe, a República s gorda, com prováveis pelos faciais, as sobrancelhas grossas e arqueadas, é chamada pelo Zé Povo de “mulher perdulária” e negligente. Há uma crítica contra a República, ao mesmo tempo em que dita normas sociais para as mulheres.

Fig. 65 – *“Sabonete Sanitário” serve para lavar recém-nascidos.* Revista *O Malho*, nº 205, ano 05, 1906. Legenda: “Política da maioria dos Estados: _Por mais que abra este livro, só leio... de outiva. / Republica: _Pudera, minha serigaita! Não vês que o livro está de pernas para o ar? É por isso que há tanta queixa... É por isso que enquanto eu trato de fazer boa figura, você mette os pés pelas mãos e pixa-me a pintura... / Zé Povo: _A culpada és tu, mulher perdulária, e sem juízo, que não a soubeste ensinar quando ella estava no A B C! De pequenino é que se torce o pepino... Agora sou eu quem tem que aguentar com a fama das pepineiras da politicagem que se faze por ahi. Raios te partam!”



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A questão estética é constantemente utilizada para ridicularizar as mulheres, assim como a instabilidade emocional – fator este apontado por Gilberto Freyre, como fundamental para a exclusão delas na participação política: “o grande perigo da participação política da mulher é que esta não teria preparo emocional para exercer a vida pública.” (2003, p. 97) Na charge de 1902, no nº-2 da Revista *O Malho*, um homem pobre enfrenta a República e manda um “Quem não te conhecer que te compre – Vae sahindo”. A República ainda jovem, com menos de 20 anos, está de vestido largo, barrete frígio, desenhada como uma mulher selvagem, com curvas volumosas na barriga, seios grandes caídos e olhares raivosos, um porrete na mão e rugindo: “Brrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr!”.

Fig. 66 – Revista *O Malho*, nº 02, ano 01, 1902. Legenda: “Povo: _Já não pegam as tuas ameaças! Já não me fazem medo as tuas caretas. / Rrrrepublica: _ Brrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr!!! / Povo: _ Quem não te conhecer que te compre – Vae sahindo !”



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A revista literária *O Pirralho*, fundada por Oswald Andrade e Dolor de Brito, na mesma linha da sátira política e cultural, mostra uma curiosa sequência entre os números 11 e 19, no ano de 1911. Na primeira charge, chamada “O cançasso do Marechal”, a República se inclina como se fosse sentar no colo de um senhor que dorme em uma cadeira. Na legenda, o comentário da

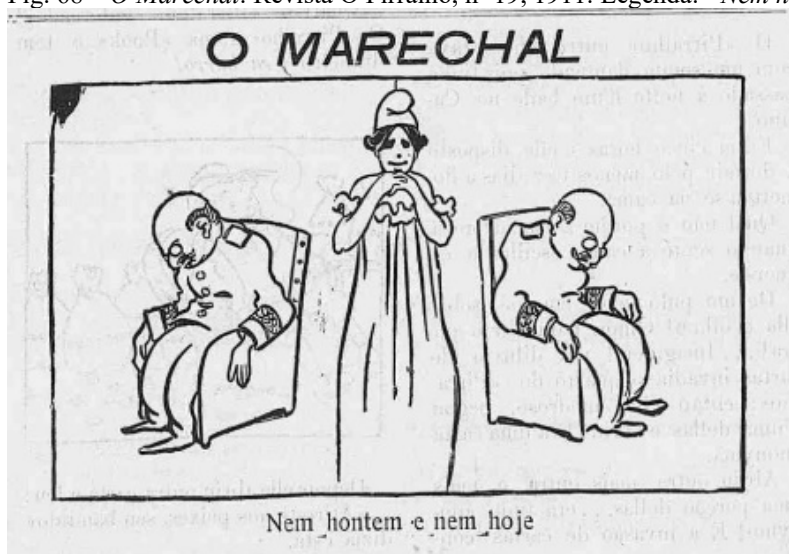
República, “Ah, eu bem sabia!...”, remete à ausência de surpresas da mulher que, em busca de namoros, se frustra com o provedor adormecido. Na segunda charge, chamada apenas “O Marechal”, mostra a República entre dois desenhos do senhorzinho, em ambos adormecido.. A legenda dessa vez fala “Nem hontem e nem hoje”, e o que se cobra é reforçado e evidente: a virilidade de um comandante. O Marechal Deodoro da Fonseca, bem como Floriano Peixoto representavam a masculinidade do primeiro período republicano e eram cobrados como tal.

Fig. 67 – *O cançasso do Marechal*. Revista O Pirralho, nº 17, 1911. Legenda: “A República: *Eu bem sabia!...*”



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Fig. 68 – *O Marechal*. Revista O Pirralho, nº 19, 1911. Legenda: “Nem hontem e nem hoje”.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ao contrário de uma mulher do lar com pouca ou nenhuma importância social, as mulheres do século XIX exerciam importantes papéis sociais, especialmente comandando as fazendas quando os maridos viajavam ou quando os filhos iam estudar no exterior (COSTA, 2010, p. 103-104). Assim, com as transformações modernas, entre elas o feminismo e o sufrágio, era preciso um esforço para conter a mulher no lar. O mesmo jornal *O Malho*, na edição de nº 682, de 1915, destacou uma sessão para mostrar um grupo de mulheres trabalhando em uma fábrica de armas na Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial com o nome *O feminismo guerreiro na Inglaterra*. Na legenda, a ação fora do lar neste caso foi incentivada e valorizada pelo trabalho e patriotismo e colocada em contraponto ao “feminismo agitador”.

Fig. 69 – *O feminismo guerreiro na Inglaterra*. Revista *O Malho*, nº 682, ano 14, 1915. Legenda: Interior de uma fábrica militar inglesa, vendo-se as mulheres, que substituíram os operários, entregues à fabricação de projectis (sic!) para as tropas britânicas. E, foi assim que a guerra transformou o feminismo agitador, nessa grandiosa colmeia de trabalho e patriotismo.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Assim, o papel das mulheres está vinculado a uma participação ativa de uma luta nacional, uma das cinco categorias através das quais as mulheres eram incluídas nos movimentos nacionalistas, de acordo com a pesquisa de Nira Yuval-Davis e Floya Anthias, apresentada por Anne McClintock. As outras quatro categorias são:

- como reprodutoras biológicas dos membros das coletividades nacionais;
- como reprodutoras das fronteiras dos grupos nacionais (por restrições sobre relações sexuais ou maritais);
- como transmissoras ativas e produtoras da cultura nacional;
- como significantes simbólicos da diferença nacional [...] (MCCLINTOCK, 2010, p. 522)

A autora ainda enfatiza que “O nacionalismo é, assim, constituído desde o começo como um discurso de gênero e não pode ser entendido sem uma teoria do poder do gênero.” (IDEM).



Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.

De acordo com o historiador José Murilo de Carvalho, no livro *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, 2017, a pintura acadêmica seguiu nos padrões imperiais, nos moldes de Pedro Américo e Vitor Meirelles, mesmo após a mudança de Academia Imperial de Belas Artes para Escola Nacional de Belas Artes. Ele ressaltou que no Brasil foram poucos os pintores que se dedicaram a este tipo de representação alegórica e que foram apenas os artistas positivistas que se empenharam neste tipo de representação. Na escultura, Carvalho relata que as peças produzidas eram de pequeno porte e circularam apenas em coleções particulares, de forma que este conjunto de obras não chegou a produzir efeitos no imaginário popular. Assim, primeiramente observamos que passam a ser mais representados nos campos artísticos Qs feitos políticos que As alegorias.

Para Elaine Pinheiro da Silva, o uso da figura feminina nas alegorias é uma questão linguística, própria das línguas latinas. Apesar de haverem exceções, Silva assinala que “os substantivos que designam instituições, conceitos abstratos, virtudes e vícios, são majoritariamente femininos (SILVA, 2017, p. 17). Amor, ódio, orgulho, a guerra, a ira e, em alguns momentos, a força, podem fugir à regra em alguns momentos.

Fig. 70 – Manuel Lopes Rodrigues. *Alegoria da República*, 1896.



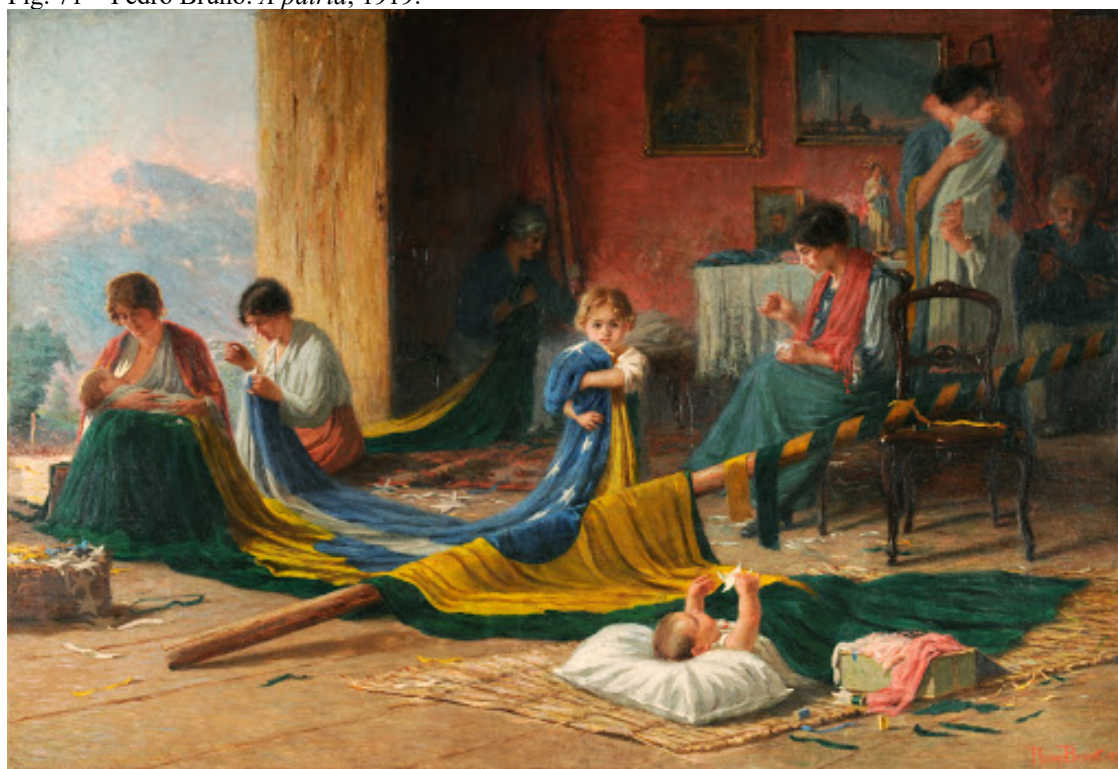
Fonte: < http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_mlr_files/mlr_1896_republica.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.

A pesquisa de tese de Carlos Rogério Lima Junior, *Marianne à brasileira: Imagens republicanas e os dilemas do passado imperial*, de 2020, nos permite reflexões sobre o teor misógino presente na formação simbólica das alegorias republicanas e sobre aquela transição política foi permeada por heranças e rupturas com o período antecedente (JUNIOR, 2020, p. 39-40). Nesse movimento as divisões sociais de raça e gênero foram valores intencionalmente mantidos na transição do Império para a República e expressos na produção alegórica.

A nação, segundo McClintock, é frequentemente representada nas iconografias por espaços domésticos e familiares. A autora relaciona a ideia de família como metáfora única das narrativas genealógicas da nação como forma de naturalização da hierarquia familiar que é,

simultânea e contraditoriamente, uma instituição excluída da história política e que dentro do campo das metáforas é a figura que a organiza. (MCCLINTOCK, 2010, p. 522-523). Como observamos na tela *A pátria* (1919), de Pedro Bruno que mostra uma família branca numerosa ocupada com seus afazeres domésticos, que estabeleciam um núcleo simbólico de afeto no lar. São elas quem costuram a nova bandeira da nação. Pela idade diversificada das mulheres e das crianças na pintura *A pátria*, percebemos que é uma casa que agrega vários casais, possivelmente vinculados aos mais idosos no fundo da cena. Há uma passagem de gerações e são as jovens que tecem a renovação simbólica. Paradoxalmente, o isolamento do lar impede que sejam partícipes desse processo na *polis*. A vista pela porta aberta é para a montanha, para o campo. Na postura curvada sustentam o peso da ausência dos homens. São eles que de fato terão o papel de nutrir e proteger a frágil República.

Fig. 71 – Pedro Bruno. *A pátria*, 1919.



Fonte: CARVALHO, 2017.

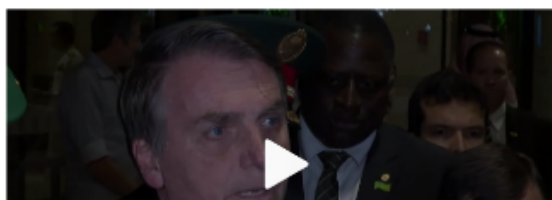
POLÍTICA

'Todo mundo gostaria de passar a tarde com um príncipe, principalmente vocês, mulheres', diz [redacted] na Arábia Saudita

Presidente também elogiou a beleza de jornalistas brasileiras, que usavam túnicas em respeito às regras locais.

Por G1

20/10/2019 09:45 - Atualizado há 5 horas



Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.

Em fins do século XIX e início do XX, a histeria firmou-se como “doença feminina” (PRECIADO, 2014, p. 110) e o vibrador surgiu como técnica terapêutica para a cura de um gênero emocionalmente frágil. Nas páginas do periódico *O Malho*, pelo menos desde 1910, os vibradores prometem curas, conservação da beleza, saúde através de suas “massagens”. No *Manifesto Contrassexual*, Paul B. Preciado retrata o desenvolvimento e o uso do aparelho para corrigir eventuais desvios sexuais e ajustar a mulher ao núcleo familiar que se instituía. O autor destaca a participação de John Harvey Kellog tanto na produção de equipamentos que visavam conter o hábito da masturbação feminina, como na produção dos vibradores.

Fig. 72 – Vibrador Victor. Revista O Malho, nº 424, ano 09, 1910.



VIBRADOR "VICTOR"

Este vibrador, além de ser um aparelho maravilhoso, é uma invenção mecânica extremamente simples, que substitui admiravelmente o melhor massagista, proporcionando massagem vibratória, convenientemente dosada, no que respeita à força e rapidez com que uma pessoa qualquer pode, com toda segurança e proveito, aplicar o tratamento em si mesma, sem incomodar a ninguém.

O **Victor** é um aparelho para produzir vibrações muito tenues, fazendo chegar, entretanto, os seus efeitos às partes mais profundas do organismo.

O **Victor** é a simplicidade personificada. Pode ser manuseado por uma criança. Não demanda cuidado algum e está sempre em condições de ser usado.

Apesar do **Victor** ser igual na eficácia e na duração a todos e quaisquer dos outros sistemas conhecidos, sobre os quais até apresenta vantagens, é o **Victor** vendido pelo módico preço de **RS. 35\$000** sem aumento para porte do Correio, para qualquer lugar onde existir agência postal. O **Victor** é um grande meio de

Conservação da Belleza

Peça-se o "Manual de Tratamento por meio do Victor" contendo indicações precisas para a massagem do rosto, para fazer desaparecer rugas e papadas, desenvolver o busto, bem como para a cura de reumatismo, neuralgia, surdez e muitas outras moléstias devidas à má circulação do sangue.

Unicos concessionários: Louis Hermann & C.
Avenida Central, 126 – Rua Gonçalves Dias, 51 e 67
RIO DE JANEIRO

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Fig. 73 – Vibrador Saúde. Revista O Malho, nº 405, ano 09, 1910.

O MALHO

MAIS ATTESTADOS DE CURAS OBTIDAS COM O MARAVILHOSO

Vibrador "Saúde"

QUE APENAS CUSTA A INSIGNIFICÂNCIA DE

RS. 15\$000

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Montevideo, Porto, 8 de Abril de 1910.
... (text continues)

Unicos concessionários: LOUIS HERMANN & C.
RUA GONÇALVES DIAS 57 – RIO DE JANEIRO

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Sobre a fundação do prazer feminino, nesse período histórico, Preciado diz que

a sexualidade e o prazer “femininos” se constroem no espaço de tensão e de encontro de ao menos duas instituições: a instituição do matrimônio heterossexual, na qual as mulheres estão sujeitas a seus maridos, e as instituições médicas, nas quais as mulheres estão sujeitas à hierarquia clínica como pacientes. (PRECIADO, 2014, p. 113)

Apesar do discurso médico não estar explícito na pintura de Pedro Bruno, a atividade de costurar na máquina, como o ato de tecer daquelas mulheres, era também recomendado pelos médicos contra a histeria. No entanto, seu uso excessivo - da máquina de costura - poderia transformar histéricas em lésbicas (Idem, p. 112). Ao contrário, o vibrador era visto como um corretor deste desvio, que poderia curar a indiferença ou repulsa ao sexo peniano.

A ideia de que uma mulher que não se submete aos homens seria emocionalmente frágil ou enérgica demais, com problemas emotivos de ordem histérica, permaneceu. Da mesma forma a noção arcaica de que a falta de gosto por homens é uma questão de acostumar-se, ainda que através de um objeto. O potencial contraerótico que pode manifestar-se em um dildo, que nas palavras de Preciado adquire potencial protético e contrassexual, aparece apenas em espaço contemporâneo. Os esforços dos patriarcalistas da Nova República em desmerecer as mulheres sufragistas são movidos por forças similares às que tiveram a mídia para mostrar uma imagem emocionalmente instável de Dilma Rousseff durante seu governo e a campanha de sua reeleição. Era importante reforçar nas imagens da primeira mulher eleita presidenta do Brasil o seu despreparo e as fraquezas, muito embora sua história pregressa e seu posterior julgamento tenha mostrado o contrário.



Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.

3.2 Arte para mulheres, mas quais?

Fig. 74 – *Os crimes trágicos*. Revista O Malho, 1913.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Os Crimes Trágicos era o título de uma edição da Revista *O Malho*, de 1913, na qual dona Maria Reis é apresentada como “a infeliz que nesta capital, na estrada de Santa Izabel, matou, a foiçadas, o próprio marido”. Naquela época não era comum o retrato de criminosos nos jornais, mas Maria Reis não era uma criminosa e era este possivelmente o teor trágico que a notícia não contou. O olhar de Maria Reis me capturou enquanto pesquisava imagens da República e a pergunta era: o que motivou a ira daquela mulher? Como era a relação de Maria com seu “próprio marido”? Exatamente 102 anos depois, Deus encarnado como a própria Elza Soares, cantava: “Cadê meu celular?/ Eu vou ligar pro 180/ Vou entregar teu nome/ E explicar meu endereço/Aqui você não entra mais/Eu digo que não te conheço/ E joga água fervendo/ Se você se aventurar.” Uma mulher negra, com seus 85 anos lançava o disco *A mulher do fim do mundo* e com uma energia divina, bradava aos quatro cantos a persistência da violência doméstica³¹ como um problema nacional.

A editora do jornal *O Sexo Feminino*, Dona Francisca Senhorinha Diniz, contemporânea de Maria Reis reflete o distanciamento do olhar de uma feminista branca do século XIX às causas das mulheres negras. Ainda que ambas as esferas sociais fossem vítimas das formas de violências descritas hoje nos artigos da Lei Maria da Penha, os espectros que afetam umas e outras são bastante distantes e distintos. Para Dona Francisca a vida no lar e a dependência econômica das mulheres, as aprisionavam nos afazeres domésticos que eram descritas pela escritora como uma forma de “escravidão”. Ela utiliza este termo em diversos editoriais. A partir das edições de 1889, já com o nome de *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, os

³¹ Segundo o *Atlas da Violência* publicado em 2020, “entre 2013 e 2018, ao mesmo tempo em que a taxa de homicídio de mulheres fora de casa diminuiu 11,5%, as mortes dentro de casa aumentaram 8,3%, o que é um indicativo do crescimento de feminicídios. Nesse mesmo período, o aumento de 25% nos homicídios de mulheres por arma de fogo dentro das residências, por sua vez, parece refletir o crescimento na difusão de armas, cuja quantidade aumentou significativamente nos últimos anos.” (IPEA, 2020, p. 39)

textos passam a falar diretamente da abolição de forma entusiasmada e progressista, como na edição de 2 de junho de 1889:³²

Hoje todos os povos são livres, ou pugnam pelo direito de igualdade, os poucos que por exceção ainda gemem na escravidão combatem em luta incessante pela sua autonomia; todos os pensamentos se manifestam francamente e esforçam-se por obter sua liberdade, fazendo ressaltar por toda parte o contraste que há entre o presente e o passado.

Repitamos: todas as nações sacodem esses restos de grilhões que antes se oppunham ao seu aperfeiçoamento moral e intelectual, e erguendo-se ao seu verdadeiro nível, attingem de dia em dia seu feito principal: *A civilização da humanidade...* (DINIZ, 1889, p.1)

Dona Francisca Diniz prosseguiu seu texto dizendo que a “*racional emancipação da mulher*” seria o próximo passo para prosseguir a “batalha da civilização” que ocorria naquele momento, no “Século das Luzes”. Ela mantém sua bandeira, em prol da educação da mulher e nos permite pensar como sua conexão com a temática abolicionista está mais próxima da família imperial – nas figuras da Princesa Isabel e do Conde d’Eu – do que das revoltas e mobilizações do povo negro:

Sem a Excelsa Princesa Imperial *D. Isabel, a Redemptora*, o que seria da mísera raça, que ha tanto tempo era oprimida pela escravidão?

Si bem que todos os brasileiros se congregassem em torno da santa idéa da liberdade, não podemos reagir que o bom resultado alcançado sem abalo, nem sangue, para nossa clara pátria, devemol-o à virtuosa e enérgica Princeza *D. Isabel!*... (DINIZ, 1889, p.2)

Assim, vemos que na passagem do Império para a República, há uma renovação de símbolos, de figuras heroicas que eram postos em voga naquele momento e que refletem os espectros ideológicos do novo sistema de poder a ser instaurado. A alegoria da Liberdade passaria a ser representada por um feito, a assinatura da Lei Áurea, ato da princesa que herdaria o trono do país. Ao qual Lima Junior observa:

³² Disponíveis na Biblioteca Nacional < <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/quinze-de-novembro/228559>>, acesso em 20 fev, 2022.

Diante de um discurso combativo à possibilidade de Isabel assumir o trono, houve um “esforço da construção da imagem pública da Princesa Imperial, sucessora ao trono como “caridosa” e “benevolente” – estereótipos supostamente tidos por definidores da natureza feminina diante da escravidão. A intensificação dessa produção imagética irá ocorrer com a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, que, à primeira vista, assegurava a sua popularidade – revestida pela alcunha de “Isabel, a redentora”, mas que ao sanciona-la, ocasionou o esfacelamento do último apoio que sustentava o poder imperial, a saber dos cafeicultores/fazendeiros, reduzindo à ilusão o seu reinado.” (LIMA JUNIOR, 2020, p.57)

Este movimento dentro da história brasileira a partir de suas manifestações iconográficas evidencia o ato que deveria ser lembrado, no caso, a assinatura da Princesa e o que deveria ser esquecido: a luta nos quilombos, as revoltas populares, a pobreza que se sucedeu a uma libertação sem direitos ou reparação. Este fato somado à instabilidade política gerada pela possibilidade de uma mulher assumir o governo de um país, nos mostra como tanto o racismo como o patriarcado eram forças estruturantes que deviam permanecer nos novos tempos.

A pintura de Francisco Aurélio de Figueiredo, Princesa Isabel, de 1888 foi o primeiro a abordar o feito. O vestido longo, o arco no cabelo, o leque em sua mão, são marcadores de gênero que afastam-na das iconografias de imperadores, como cetro, coroa, ou símbolos militares (LIMA JUNIOR, 2020). Este papel masculino do poder, caso assumisse o trono, estaria representado na pessoa do seu esposo, o Conde D’Eu. Isabel, teria a imagem de redentora, caridosa, benevolente de forma que nas representações da época, as pessoas negras eram representadas aos seus pés, estendendo as mãos em sua direção como observamos na *Lei Áurea*, de 1888, de Miguel Navarro Cañizares, ou na peça em prata de autoria desconhecida, *Estatueta comemorativa do 13 de maio*, c. de 1888 do acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, MG.

Fig. 75 – *Estatueta comemorativa do 13 de maio*, c. de 1888. Autoria desconhecida. Museu Mariano Procópio.



Fonte: LIMA JUNIOR, 2020.

Fig. 76 – Miguel Navarro y Cañizares. *Lei Áurea*, 1888.



Fonte: LIMA JUNIOR, 2020.

O recorte racial que perpassa por todo esse esforço ideológico, dentro e fora do espaço iconográfico, revela as limitações do conceito e representação da liberdade que afetariam o espaço de construção afetiva e erótica das mulheres negras ainda séculos depois. Como nos disse Audrey Lorde:

O horror maior de qualquer sistema que define o que é bom com relação ao lucro, e não a necessidades humanas, ou que define as necessidades humanas a partir da exclusão dos componentes psíquicos e emocionais dessas necessidades – o horror maior de um sistema esse é que ele rouba do nosso trabalho o seu valor erótico, o seu poder erótico e o encanto pela vida e pela realização. (LORDE, 2020, p. 69)

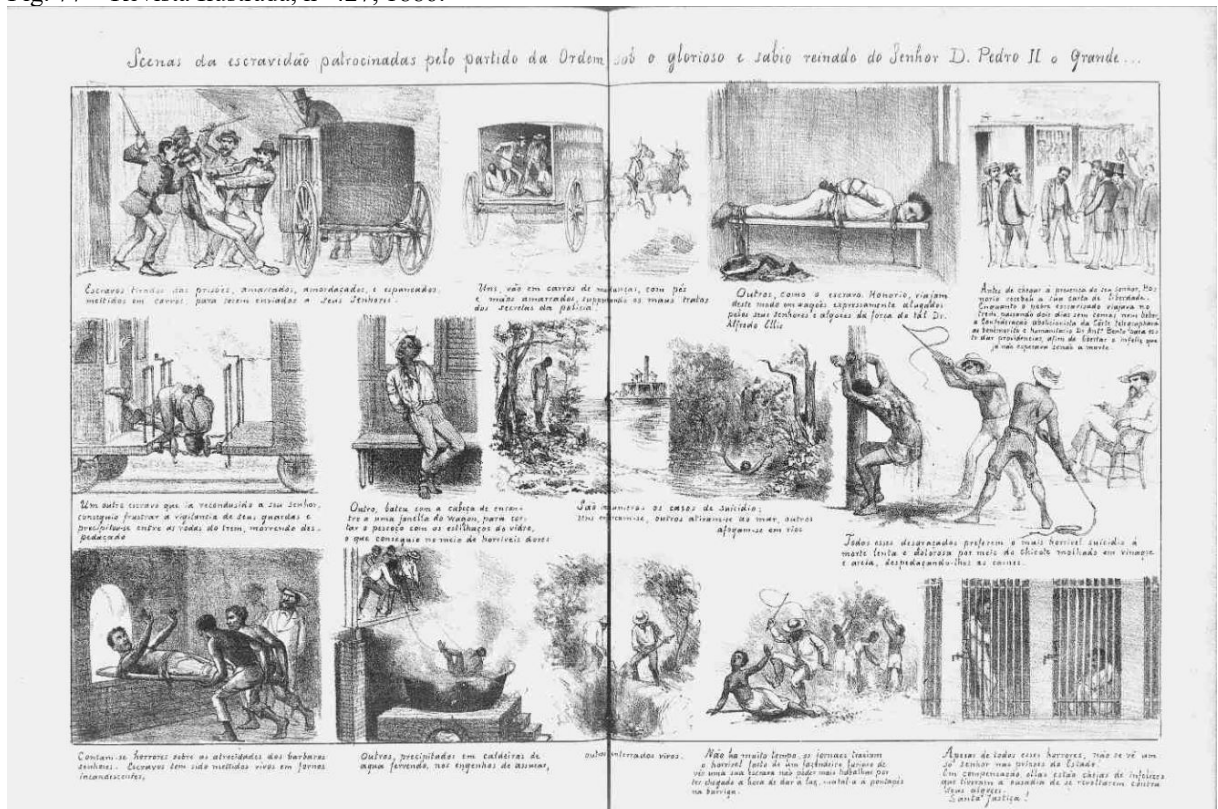
Uma das mortes do gozo da plenitude estava na exploração de seus corpos de forma massiva e violenta durante a escravidão. O direito ao trabalho, ainda que mal remunerado, permaneceu como luta política incessante e foi parte dessa mão de obra que permitiu que senhoras como Dona Francisca pudessem se libertar de sua forma de *escravidão* no lar.

Há ainda um entrelaçamento perverso entre a forma como as relações afetivas e sexuais ocorriam na sociedade colonial e a das mulheres negras com a maternidade. A complexa rede de violências que se constitui na sociedade brasileira é descrita por Saffioti em seu estudo de 1978, *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. A autora descreve como exploração sexual da mulher negra escravizada afetava tanto os espaços econômicos como o familiar e perpassam a rivalidade entre mulheres brancas e negras, a partir da cisão na qual às mulheres brancas caberia o papel de esposa e mãe, e às negras era destinado à satisfação sexual dos senhores. Além disso, ela disse que a

crença de que uma negrinha virgem constituía o mais eficiente depurativo para o branco sífilítico não servia somente como justificativa para o desregramento sexual; constituía também, a via pela qual a mulher negra, tornando-se portadora do mal, o transmitia às novas gerações de brancos enquanto ama-de-leite. De outra parte, os ciúmes, que as relações amorosas do senhor com as escravas provocavam na senhora branca, se não se constituíam numa fonte constante de atritos conjugais [...] representavam tanto um fator de perturbação do sistema de trabalho quanto da moralidade que, segundo as expectativas sociais, deveria imperar na casa-grande pelo menos no que tangia ao procedimento da mulher branca. (SAFFIOTI, 1978, p. 90)

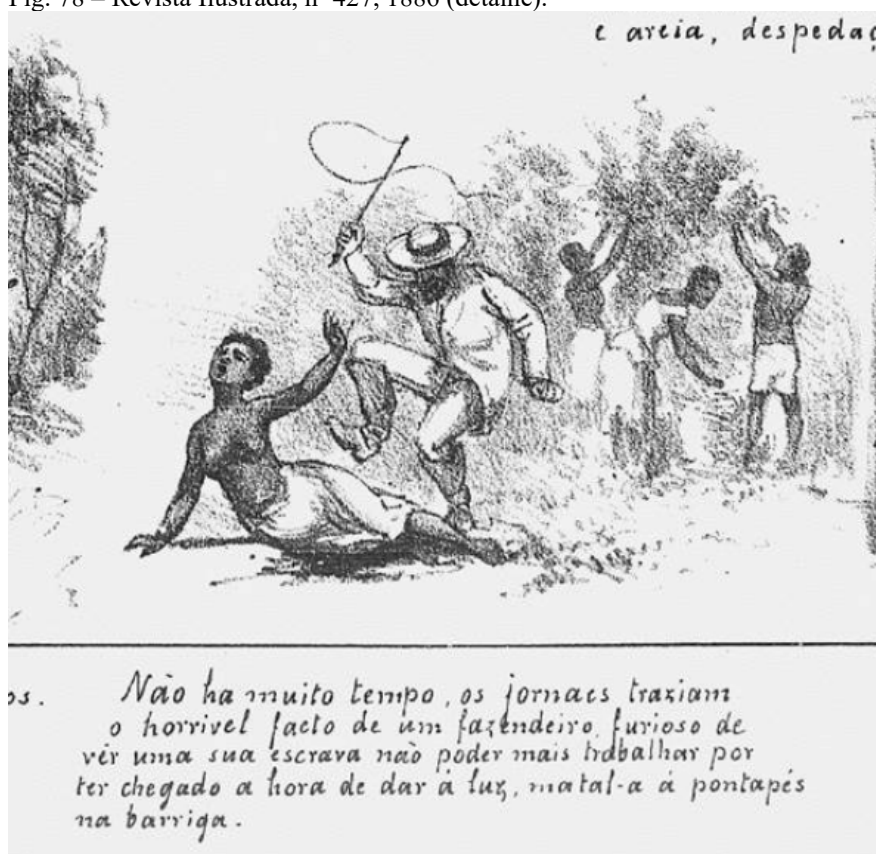
Em um exemplar da Revista Ilustrada de 1886, há uma página de título *Scenas da escravidão patrocinadas pelo partido da Ordem sob o glorioso e sábio reinado do Sr. D. Pedro II o Grande...* há um desenho no qual uma mulher grávida está sendo pisoteada e prestes a ser chicoteada por um homem. Ela está nua da cintura para cima, com apenas com um pano enrolado na cintura. Seu corpo está arqueado, parece erguendo-se de dor após receber um golpe. A boca está aberta, um dos braços apoia o corpo enquanto o outro levanta-se estendido. Haveria resistido a algo? Talvez uma fuga? A legenda desvela a motivação do crime registrado por Angelo Agostini: “Não há muito tempo os jornais traziam o horrível facto de um fazendeiro furioso de ver uma sua escrava não poder mais trabalhar por ter chegado a hora de dar à luz, mata-a a pontapés na barriga.”

Fig. 77 – Revista Ilustrada, nº 427, 1886.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Fig. 78 – Revista Ilustrada, nº 427, 1886 (detalhe).



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Fig. 79 – Kara Walker, *Alabama Loyalists Greeting the Federal Gun-Boats*, from the portfolio *Harper's Pictorial History of the Civil War (Annotated)*, 2005.



Fonte: < https://s3.amazonaws.com/assets.saam.media/files/styles/x_large/s3/files/images/2008/SAAM-2008.19.1.1_1.jpg?itok=bzDAOzD8 >, acesso em 25 mar. 2022.

A violência contra a mulher negra foi sistemática e extremamente perversa na escravidão brasileira. O compartilhamento da experiência da escravidão é partilhado por todo o continente americano, de formas distintas, mas com raízes e semelhanças fortes. A gravura da estadunidense Kara Walker, *Alabama Loyalists Greeting the Federal Gun-Boats, from the portfolio Harper's Pictorial History of the Civil War (Annotated)*, de 2005, pareceu ecoar sensações e formas da ilustração de Angelo Agostini, como observou a profa. Maria Melendi em sua leitura sobre este capítulo.

As raízes deste processo longo e que, de novas formas, se estende aos dias atuais é analisada por Anne McClintock a partir de suas raízes coloniais simbólicas. As políticas violentas de poder para a autora são frutos de um comportamento paranoico e megalomaniaco do homem renascentista, expresso metaforicamente a partir da feminização simbólica da terra:

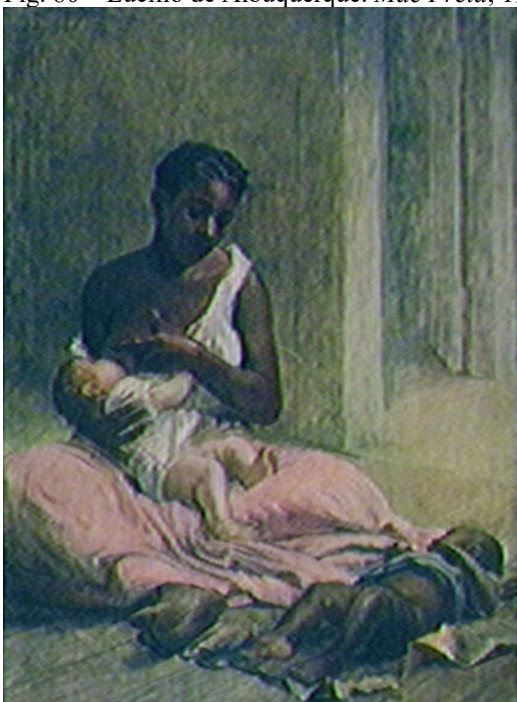
Como traço visível de paranoia, feminizar a terra é um gesto compensatório, que nega a perda masculina dos limites reinscrevendo um excesso ritual de limites, acompanhado, com frequência, por um excesso de violência militar. A feminização da terra representa um momento ritualístico no discurso imperial, como os invasores masculinos se protegem do temor de desordens narcisistas ao reinscrever, como natural, um excesso de hierarquia de gênero. (MCCLINTOCK, 2010, p. 48)

A autora aponta como essa simbologia é expressa nos vocabulários dos navegantes ao explorar continentes das Américas, África ou Ásia e está presente nos registros, como o mapa desenhado por um mercador português chamado José de Silvestre. Este mapa está em um livro de Henry Rider Haggard, *As minas do Rei Salomão*, e apresentava partes anatômicas para denominar as localidades formando, de forma invertida, um diagrama correspondente a um corpo feminino. Este tipo de comparação, segundo a autora, “alude a uma ordem oculta subjacente à modernidade industrial: a conquista da força sexual e de trabalho das mulheres colonizadas”. (MCCLINTOCK, 2010, p. 17). Argumentação que McClintock continua a desenvolver, a partir da naturalização simbólica deste tipo de exploração, que perpassa tanto os mapas, quanto o

vocabulário das jornadas e conquistas do período. As mulheres correspondiam a cerca de 20% dos escravizados transportados para o Brasil, no entanto na colônia, exerciam todos os trabalhos que se relacionavam às lavouras e plantações, os afazeres domésticos e ainda eram exploradas sexualmente. (BRAZIL; SCHUMAHER, 2006, p. 16).

Como observamos, a exploração do trabalho das mulheres negras atravessou as dinâmicas do amor e dos afetos também pela via da maternidade. Este tema será abordado pela artista Rosana Paulino em diversas obras e séries que desenvolverá ao longo de sua trajetória desde a década de 1990. A série *Amas de Leite*, 2003 mostra formas de seios desenhados em grafite cujas linhas pendem dos mamilos formando nas pontas gotas de leite e sangue. A tinta acrílica destaca o líquido rubro e a carne. As linhas nos músculos dos seios são como raízes. As gotas, lágrimas. A união e a separação. A nutrição e a tristeza. A ideia das linhas do fio e de uma mesma agulha que tece, cria e que aborta. A tristeza da *Mãe Preta*, que Lucíolo de Albuquerque representou em 1912, se arrasta ao longo dos séculos. O tema se desdobra nas pequenas esculturas como *Ama de Leite* nº1, 2006 (Fig. 52), *Soldado*, 2006 (Fig. 53), *Ainda a lamentar*, 2011. Amarradas em crianças brancas, arrastam grandes pesos, olham para baixo, procuram seguir pelos seus enquanto sustentam outros.

Fig. 80 – Lucílio de Albuquerque. *Mãe Preta*, 1912.



Fonte: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Luc%C3%ADlio_de_Albuquerque_-_M%C3%A3e_Preta_%282%29.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.

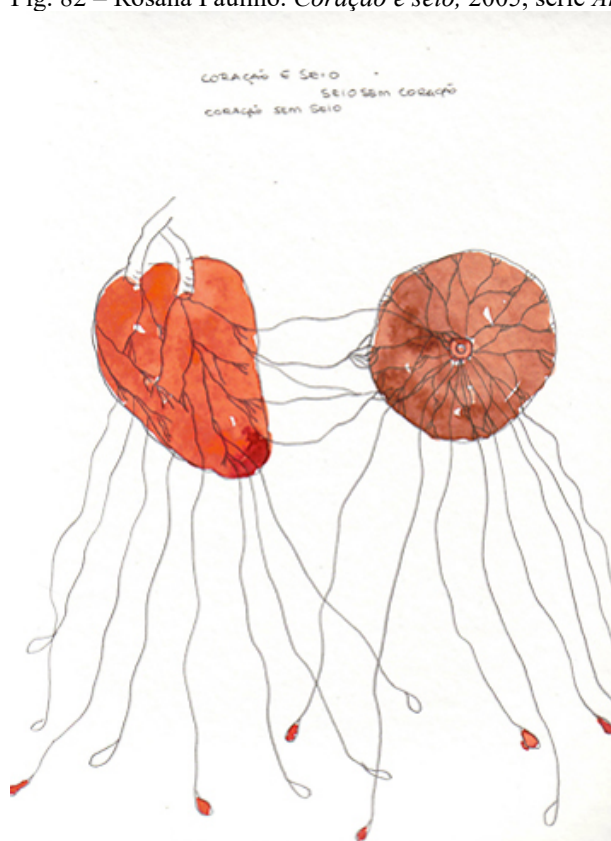
Fig. 81 – Rosana Paulino. *Ainda a lamentar*, 2011.



Fonte: PICCOLI, NERY, 2018.

As linhas evocam conexões que transcendem à violência social e que remetem à ancestralidade matriarcal africana. A força circular em suas obras é ainda um emaranhado, que prende e protege, como na série *Tecelãs*, 2003, e em séries posteriores, como os desenhos e esculturas da série *Proteção extrema contra a dor e o sofrimento*.

Fig. 82 – Rosana Paulino. *Coração e seio*, 2005, série *Ama de Leite*.



Fonte: PICCOLI, NERY, 2018.

Fig. 83 – Rosana Paulino. *Seios com leite e sangue II*, 2005, série *Ama de Leite*.



Fonte: PICCOLI, NERY, 2018.

Fig. 84 – Rosana Paulino. Série *Tecelãs*, 2003



Fonte: PICCOLI, NERY, 2018.

Fig. 85 – Rosana Paulino. *Proteção extrema contra a dor e o sofrimento*, 2011.



Fonte: < <https://ea9vhuzko5.exactdn.com/wp-content/uploads/2016/09/protecao-extrema-contr-a-dor-e-o-sofrimento-escult.jpg?strip=all&lossy=1&ssl=1> >, acesso em 25 mar. 2022.

Nas palavras de Beatriz Nascimento, a “mulher negra, elemento que expressa mais radicalmente a cristalização dessa estrutura de dominação vem ocupando os mesmos espaços e papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão.” (NASCIMENTO, In. HOLLANDA, 2019, p.261). No entanto, para a autora, não é apenas a condição das mulheres negras no mercado de trabalho que irá influenciar na sua situação atual. Há uma formação ideológica que atravessa o campo religioso³³ e forma um erótico latino americano a partir de um caráter violento e exploratório:

a exploração sexual de que foi vítima por parte dos senhores – situação determinada principalmente pela moral cristã portuguesa que atribuía à mulher branca das classes mais altas o papel de esposa, ao papel de procriadora, com a vida sexual restrita à maternidade – fez com que a liberação da função sexual masculina recaísse sobre a mulher negra ou mestiça.

Mecanismos ideológicos encarregaram de perpetuar a legitimação da exploração sexual da mulher negra através do tempo. Com representações baseadas em estereótipos de que sua capacidade sexual sobrepuja a das demais mulheres, de que sua cor funciona como atrativo erótico, enfim, de que o fato de pertencer às classes pobres e a uma raça “primitiva” a faz menos oprimida sexualmente, tudo isso facilita a tarefa do homem em exercer sua dominação livre de qualquer censura, pois a moral dominante não se preocupa em estabelecer regras para aqueles carentes de poder econômico. (IDEM, p. 263)

Apesar de diversas incursões dos colonizadores para apagar suas identidades e histórias, há a resistência:

Vivendo “no meio dos seus”, as africanas, preservando seus nomes próprios, continuavam a fazer sentido para o grupo, pertenciam a uma família, possuíam uma história em comum, que podia incluir tanto a captura na África como a condução e a vida nas cidades brasileiras. Ao se reunirem em casas particulares, nos seus locais de trabalho, em irmandades religiosas ou entre as famílias de santo inicialmente reorganizadas nas senzalas, podiam ser identificadas pelos demais como alguém que veio de determinada cidade ou, ainda que simbolicamente, eram tidas como filhas, irmãs, companheiras ou mães de outros membros da comunidade. Mulheres africanas que não eram simplesmente uma mão-de-obra cativa que alimentava as engrenagens de um cruel sistema escravista. De suas Áfricas, elas traziam histórias, experiências e saberes de vida e liberdade, preservadas e estrategicamente transmitidas a seus descendentes, marcando e pulsando a história e as identidades negras das gerações futuras. (BRAZIL; SCHUMAHER, 2006, p. 23)

³³ Sobre este tema caberia estender a reflexão sobre o campo religioso, desde o mapa de Haggard, que chama de *Três bruxas* os pontos triangulares que formam a região da vulva na analogia cartográfica, até os dias atuais, onde pastores chutam santas e traficantes evangélicos destroem templos de religiões afro-brasileiras. A este estudo, extenso e profundo, merece ser desenvolvido posteriormente, como sugestão da Profa. e companheira Melissa Rocha, a quem agradeço mais uma vez.

No *mainstream* da arte brasileira branca e bem comportada, refratária a temas sociais, não houve lugar para musas contemporâneas, talvez por isso a artista paulistana Muza Michelle Mattiuzzi vive hoje na Alemanha. *Experimentando o vermelho em dilúvio*, performance de 2016, atualiza e reivindica uma nova alegoria da Liberdade e seu lugar entre as musas e ninfas. Nas tradições acadêmicas, as figuras femininas alegóricas não eram mulheres, eram sobre-humanas, divindades – sempre brancas – descendentes de mitos gregos e romanos. A grande tela *Estudos para Libertação dos Escravos*, 1889, de Pedro Américo é parte desta tradição. Musa Mattiuzzi seria então a personificação de uma alegoria revisitada que manifesta o contra-erotismo brasileiro. Sua imagem evoca deuses e deusas africanos, os orixás. O sangue que escorre das agulhas nos lembra a radicalidade das performances da década de 1970 e, sobreposta à história das mulheres negras, não se configura mais como um autoflagelo. É uma devolução da violência que permeia o campo do sublime sem perder a dose de amor e ódio, necessária às revoluções. Uma reivindicação contraerótica.

Fig. 86 – Musa Michelle Mattiuzzi. *Experimentando o vermelho em dilúvio*, processo 2, 2016



Fonte: < <https://d2rhvo9gmw09p6.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/05/vermelho8.jp>>, acesso em 25 mar. 2022.

4 Mulheres artistas contra o patriarcado

Françoise Thébaud e outras historiadoras mostram como as duas guerras, e ela refere-se especialmente à primeira, interromperam o movimento feminista que na época lutava pelo direito ao voto. Apontam, inclusive, como as nações em guerra reforçam identidades de gênero e após a guerra as crises demográficas dão ensejo a toda uma simbologia de enaltecimento da maternidade. (PEDRO, 2005, p.83)

O trecho acima introduz a entrevista que a historiadora brasileira Joana Maria Pedro faz ao historiador francês Luc Capdevila, especializado em História Social e Cultural da Guerra (IDEM, p. 85-86). Além de Capdevila, François Rouquet, Fabrice Virgil e Danièle Voldman compõem um grupo de estudo chamado *História do Tempo Presente*, em que partem do conceito de gênero como categoria histórica. “A partir do fenômeno das “mulheres tosquiadas³⁴” cuja pesquisa analisa em três eventos – a saber, a Liberação, a 1ª e a 2ª Guerras Mundiais – como a dimensão política do gênero e como períodos de guerras modificaram e afetaram a construção da masculinidade.

O retorno dos soldados para a casa, nas duas grandes guerras do século XX, implicaram em ondas de ideologias antifeministas, aumento da agressividade dos homens contra as mulheres e modificação de símbolos como a paternidade e a maternidade. Sobre este segundo aspecto, ele diz que as guerras reforçaram nos homens que voltavam uma “identidade paternal” após falharem como “heróis”, especialmente depois da 1ª Guerra. Nesse mesmo contexto, o fortalecimento da mulher durante a ausência do homem passou a ameaçar a hierarquia familiar, gerando um reposicionamento do homem no lar (CAPDEVILA, 2005, p.87-88). O historiador Fabrice Virgili descreveu da seguinte forma:

Vaincus en 1940, les hommes se sentaient coupables de n'avoir pu protéger leur pays. À la Libération, il a fallu reconstruire l'identité nationale. Les hommes ont retrouvé

³⁴ Após a 2ª Guerra Mundial, na França, ocorreram eventos nos quais várias mulheres foram punidas com seus cabelos sendo raspados, sob acusação de terem tido relações sexuais com soldados alemães durante a ocupação nazista.

leur rôle. Les femmes ont obtenu le droit de vote. Le fait de tondre celles qui avaient collaboré était une façon pour les hommes de montrer qu'ils gardaient le pouvoir sur le corps des femmes. (Montauban, 2010).

Fig. 87 – O espetáculo da ceifada, exibido na praça pública de Bergerac, setembro de 1944.



Fonte: < <https://espritdepays.com/dordogne/histoire/epuration-femmes-en-dordogne-1944-1951-2e-partie>>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 88 – Homens europeus tosquiavam uma mulher.



Fonte: < <https://france-fraternites.org/wp-content/uploads/2017/06/Femme-rasee-guerre-mondiale.jpg>>, acesso em 25 mar. 2022.



YOKO ONO, *Cut Piece*, Africa Center, London, 1966.

Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.

Esta movimentação simbólica, na qual o poder dos homens se reafirma sobre as mulheres como demonstração da ordem, se reflete na violência doméstica e no feminicídio. A contar pela presença constante de forças conservadoras e masculinistas em nosso país, apoiada por diversas outras estatísticas, percebemos um estado de guerra permanente. A violência cotidiana reflete as hierarquias simbólicas da estrutura maior do Estado. A pesquisa de Heleieth Saffioti é esclarecedora ao analisar a violência de gênero no Brasil a partir de dados recolhidos entre os anos de 1988 e 1992 (SAFFIOTI, 2015, p. 20-21). Os dados mostram que o pai – ou padrasto ou o homem que ocupa esta posição no núcleo familiar – ainda era (e é) o “grande vilão” em números de agressões e abusos sexuais. O *dever conjugal*, presente no código civil, é para

Saffioti a legitimação legal para o “direito do companheiro ao uso sexual da mulher”, para o “poder do macho” (SAFFIOTI, 1987, p. 18-19).

Neste capítulo observaremos trabalhos de Teresinha Soares e Lygia Pape feitos entre as décadas de 1960 e 1970 e que irão tensionar erotismo e violência nos espaços políticos e privados. Os anos da ditadura militar no país testemunharam a ascensão da indústria cultural, quando a mulher se reificou como objeto de vendas na publicidade, ocupando as mídias de massa. Apesar de incorporarem elementos próprios da emancipação das mulheres, negaram e negam o rótulo de *feministas*. Foram, portanto, artistas que se diziam contrárias ao rótulo do feminismo, mas que lutaram e lutam contra o patriarcado.

4.1 Acontecimentos: a estruturação do patriarcado sob o viés contraerótico em Teresinha Soares

Descobrir seu corpo e seu sexo, ela almeja ser sujeito, em vez de objeto. Quer experimentar o prazer de amar, tocar, ver, compreender, comer, redescobrir no corpo sua alegria de viver. Ela inventa sua própria linguagem. Recria comportamentos, se faz presente como força de trabalho, ativa e participante. Conscientiza-se do seu papel sócio-político lutando por seus direitos e reivindicações. Ela ganha espaço na vida.

São mulheres com H de homem, empresárias bem sucedidas, que se destacam no panorama industrial e comercial de nossas terras de Minas. (SOARES, 2017, p. 46.)

O ano de 1966 foi o ano da transição do governo do presidente Humberto Castelo Branco (1897-1967) para o do presidente Artur da Costa e Silva (1899-1969), ambos militares. Naquele ano ocorreu a criação do Serviço de Nacional de Informação (SNI) e foi um tempo de sofisticação dos aparatos de repressão da ditadura militar, aumento da perseguição aos movimentos de esquerda e de manifestações estudantis.

Foi a época em que a artista mineira Teresinha Soares, então com 39 anos, iniciou seus trabalhos nas artes visuais. Sua produção artística desenvolveu-se entre 1966 e 1976, os anos em que a virulência militar expressou seus níveis máximos de articulação e opressão, especialmente para artistas e campo cultural, com censura e perseguição políticas. Na segunda década dos anos 2000, ela voltou à cena das artes, junto à retomada da pesquisa sobre arte de artistas mulheres, com duas importantes exposições internacionais: *The World Goes Pop*, 2015, na Tate Gallery, em Londres e *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* no Hammer Museum, em Los Angeles, 2017. No Brasil, sua obra teve destaque com a primeira exposição individual no MASP, em 2017, e no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, no ano de 2018. “Marielle Presente!” repetia de braços erguidos, aos seus 91 anos neste último evento.³⁵

Teresinha Soares nasceu em uma família mineira tradicional na cidade de Araxá, Minas Gerais, em 1927. Se casou com 29 anos, bastante idade para os padrões de uma mulher de sua época. Seu esposo era Britaldo Silveira Soares (1920-2015), um dos membros do Condomínio Acionário que compunha os Diários Associados, um grande conglomerado de mídia, fundado por Assis Chateaubriand (1892-1968). Em suas palavras: “Vivi a tradicional família mineira em sua plenitude.” (MORAIS, Frederico, In.: MOURA, 2017, p.49).

A negação em se assumir como feminista, para boa parte da geração de mulheres que se expressava artisticamente nas décadas de 1960, nos mostra como o movimento de liberação feminina ocorre junto a uma resposta ideológica conservadora, um *backlash*. Parte deste efeito é percebida através do reforço de estereótipos ligados às feministas, como dizer que são feias, odeiam homens, ou *pior* ainda, que são lésbicas! Na entrevista concedida por Anna Maria

³⁵ O assassinato da vereadora carioca Marielle Franco (1979-2018), do PSOL (Partido Socialismo e Liberdade), e seu motorista, Anderson Pedro Mathias Gomes, fez parte de um movimento de violência crescente no país, cujas bases de existência apoiam-se nos pensamentos do período dos Anos de Chumbo. O ponto comum aos rivais e odiadores de Marielle Franco é o racismo, a lesbofobia, a misoginia, somados ao negacionismo histórico e à admiração de ditadores e torturadores do Regime Militar no Brasil.

Maiolino em 2014, ela se diz contrária ao feminismo, uma vez que era casada e queria ter uma vida junto a seu companheiro:

Não posso negar que minha obra nasceu com múltiplos interesses, mas não tratava do feminismo estrito. O problema é reunir e dar espaços a todos os interesses: viver com um homem, que era um artista brasileiro importante, querer ter filhos. Para mim, todos os interesses, eram um só projeto. Não poderia ter feito metade de minha obra como se não tivesse passado pela experiência da mulher, de parir. Não queria abrir mão de nada, queria levar adiante tudo, e acho que é aí que entra o lado político: não ser sectária com o viver. Queria levar a vida como mulher, mãe, esposa e artista. Não abrir mão dos meus interesses. Isso foi um ato político, de resistência mesmo. [...] Tenho participado de várias exposições curadas por mulheres, sobre a produção feminista. E como meu trabalho não tem caráter de uma artista feminista autêntica, acho que elas tiveram uma certa dificuldade em que seção o colocar. Minha obra não exclui o homem, mesmo quando utilizo a ironia como na obra fotográfica De... Para, de 1976. Se você exclui o outro, exclui uma condição maravilhosa que a vida pode oferecer através do outro. Olha que maravilha! Não teria nem tido filhos se eu tivesse excluído o outro. (MAIOLINO, 2014, p. 22-23)

A visão de Maiolino mostrava-se essencialista, com papéis sociais fixos para os gêneros. Nesse depoimento ela aprofunda suas reflexões, desprezando a própria necessidade da luta das mulheres, uma vez que para ela não há diferença entre a violência sofrida por homens ou mulheres:

Para mim, violência sobre as mulheres e sobre os homens é a mesma violência. É histórica a questão do domínio sobre a mulher na sociedade e nisso de tabela se junta o colonialismo. Não dá para fugir dessas questões se você é artista e, portanto, um ser político. Acho que o feminismo histórico, com suas reivindicações, foi importante, e nós, artistas mulheres, nos beneficiamos como toda mulher. Mas algumas mulheres atuam com as mesmas atitudes discriminatórias e redutivas masculinas. Acho que através da arte teríamos outras possibilidades de respostas. (IDEM, p.23)

No ano de 2016, o ano de outro golpe, Cecília Fajardo-Hill fazia a pesquisa para a produção do primeiro catálogo monográfico de Soares. O material era parte da exposição individual da artista no MASP e, sobre ser ou não feminista, Teresinha Soares disse:

Não, não me considero feminista. Simplesmente atuo de acordo com meus princípios. Não é necessário perder a feminilidade para lutarmos pelos nossos direitos. Havia e ainda há uma diferença entre as americanas e as nossas mulheres brasileiras. Aqui há miséria, falta de educação e saúde, um cenário diverso. Temos a violência, estupros, crimes contra as mulheres, enfim, há muito para ser conquistado. (MOURA, 2017, p.40)

Pela recusa ao feminismo, Teresinha Soares aproxima-se das ideias de Maiolino. No entanto, distancia-se na interpretação da violência contra as mulheres, que torna-se conceito central de sua obra. Teresinha Soares analisava criticamente a relação entre as teorias feministas estadunidenses e europeias e a realidade brasileira de seu tempo. Ao mesmo tempo, incorpora-se à sua fala, na *perda de feminilidade*, um elemento pertencente a uma reação social ao feminismo, que visava diminuir ou estereotipar mulheres que atuavam ativamente nesta causa. Ainda que as mensagens de suas obras emitam sinais potentes, feministas para nós de hoje, alguns extremamente contraeróticos, essas artistas veem no rótulo, um imperativo para abrir mão de seus espaços sociais bem ajustados às normas.

Inevitavelmente, muitas artistas como Soares entram em contradição com a leitura contemporânea sobre suas obras. Como disse Walter Benjamin, “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo.” (BENJAMIN, 2018, p. 11) Elas, contudo, ainda querem enfrentar o patriarcado. Apesar das contradições presentes na recusa ao rótulo, o tempo coloca todas essas obras como referência fundamental para crítica e historiografia feminista da arte nos tempos de agora.

Teresinha Soares foi vereadora bem jovem, a primeira mulher eleita em Araxá: “Era importante ter uma moça bonita no palanque e me convidaram a ser candidata pelo partido do Juscelino Kubitschek, o Partido Social Democrático (PSD). Mas eu gostava de falar, de fazer discurso.” (FONSECA, 2005). Ao que a matéria publicada no jornal mineiro *O Tempo* prossegue: “Durante o mandato de cinco anos, a então Miss foi primeira secretária da mesa pois era também a mais letrada das vossas excelências. Além de secretária, nas horas de folga, fazia as vezes de par de Juscelino nos bailes da cidade, realizados no Grande Hotel” (Idem, 2005).

Em *Mulher com H de homem*³⁶, crônica escrita em 1981, Teresinha Soares refletia sobre a ação transgressora de usar calças compridas em sua juventude. Para ela era “simbolicamente” seu “primeiro protesto em busca de igualdade” (SOARES, 2017, p.21). Na pequena cidade que cresceu, fala de garotos gritando com ela na rua e da conversa com o vigário levou a uma passagem bíblica: “... as mulheres jamais se vistam com trajes masculinos...” (Idem, p.21). Após transformar a moda em Araxá, anos depois, na capital mineira, lançou um *smoking* preto nos bailes do requintado Automóvel Clube de BH e foi confundida com um rapaz. Por fim, sua conclusão reflete uma visão realista desses avanços: “Ah! Se nas calças estivesse o poder dos machos, já teríamos há muito conquistado o direito à iniciativa, participação e liberdade, mostrando que nosso nome também existe o “h” de homem, (Idem, p.22).

Em 1968, Soares produziu e apresentou um programa de entrevistas na extinta TV Itacolomi chamado *Ela e ele*, escreveu crônicas, poesias e peças teatrais. Na década de 1960, aproveitava as férias cariocas para estudar arte: “...frequentei cursos no Museu de Arte Moderna (MAM/RJ), conheci Fayga Ostrower, Rubens Gershman, Anna Maria Maiolino, Maria do Carmo Secco, Ivan Serpa e outros. Comecei a respirar arte.” (SOARES, 2011, p.10).

Para a geração de Soares, direcionar seu destino, desejo e amores, era tanto um privilégio, quanto uma longa conquista. Nesse sentido, a busca pela autonomia do próprio corpo e mais, de uma plenitude sexual, era uma meta ainda a ser alcançada pelas mulheres. Fajardo-Hill aponta que Soares não conhecia muito a arte erótica mundial, mas que havia se impressionado com os afrescos da cidade italiana de Pompeia. Além disso, a artista tinha contato com as teorias da psicanálise e os movimentos de liberação sexual (MOURA, 2017, p.42). A autora vê o erotismo como um fio condutor da obra de Soares, que articula a “sexualidade feminina” ao

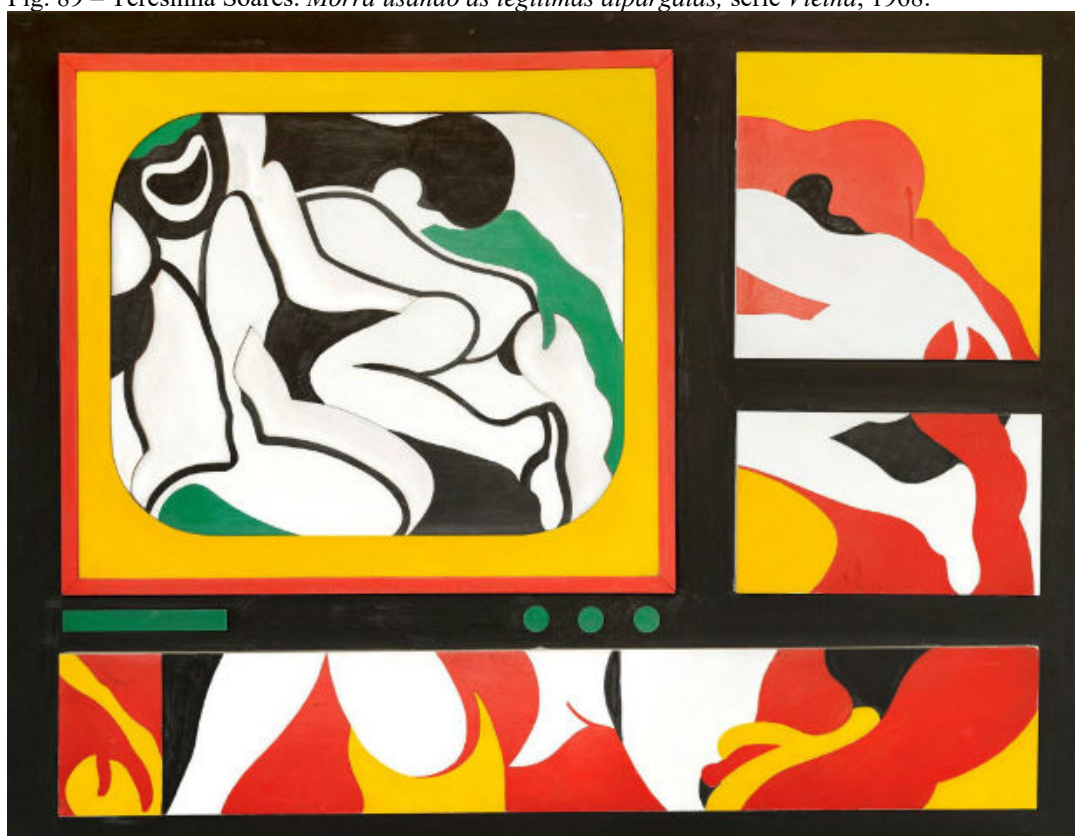
³⁶ Mulher com H de Homem era também o título da coluna que Soares escreveu para dois periódicos belo-horizontinos entre 1981 e 1989, a saber o jornal Horizonte e o jornal do Automóvel Clube de Belo Horizonte.

mesmo tempo que rejeita “a repressão sexual e a opressão das mulheres. Em 1971, Soares definiu sua própria prática como ‘arte erótica de contestação’, o que refletia não só sua visão crítica do regime ditatorial, como também servia de instrumento de libertação pessoal.” (IDEM, p. 38)

O potencial contraerótico em sua obra ocorre pela interseção entre o erotismo e a violência em duas séries de pinturas, *Acontecências*, 1966-67, e *Vietnã*, 1968. Nelas, Soares condensa uma gama de influências de seu tempo, especialmente das mídias de massa que produzem violência, romance e cores enquadrados, em sequência, em movimentos. Os títulos são, por si, narrativas que nos direcionam, como nas três telas que formam a série *Vietnã*: *Morra usando as legítimas alpargatas*, *Morrem tantos homens e eu aqui tão só*, *Guerra é Guerra – Vamos Sambar*, todas de 1968. A guerra, o consumo, a solidão das mulheres e as noites de festas pela madrugada alimentam e estruturam as notícias nos jornais impressos ou televisionados. Simultaneidade, repetições, luxo e morte são articulações de peças que dialogam com os trabalhos de Andy Warhol.³⁷

³⁷ <<https://www.moma.org/collection/works/79223>>, acesso em 31 out. 2021.

Fig. 89 – Teresinha Soares. *Morra usando as legítimas alpargatas*, série *Vietnã*, 1968.



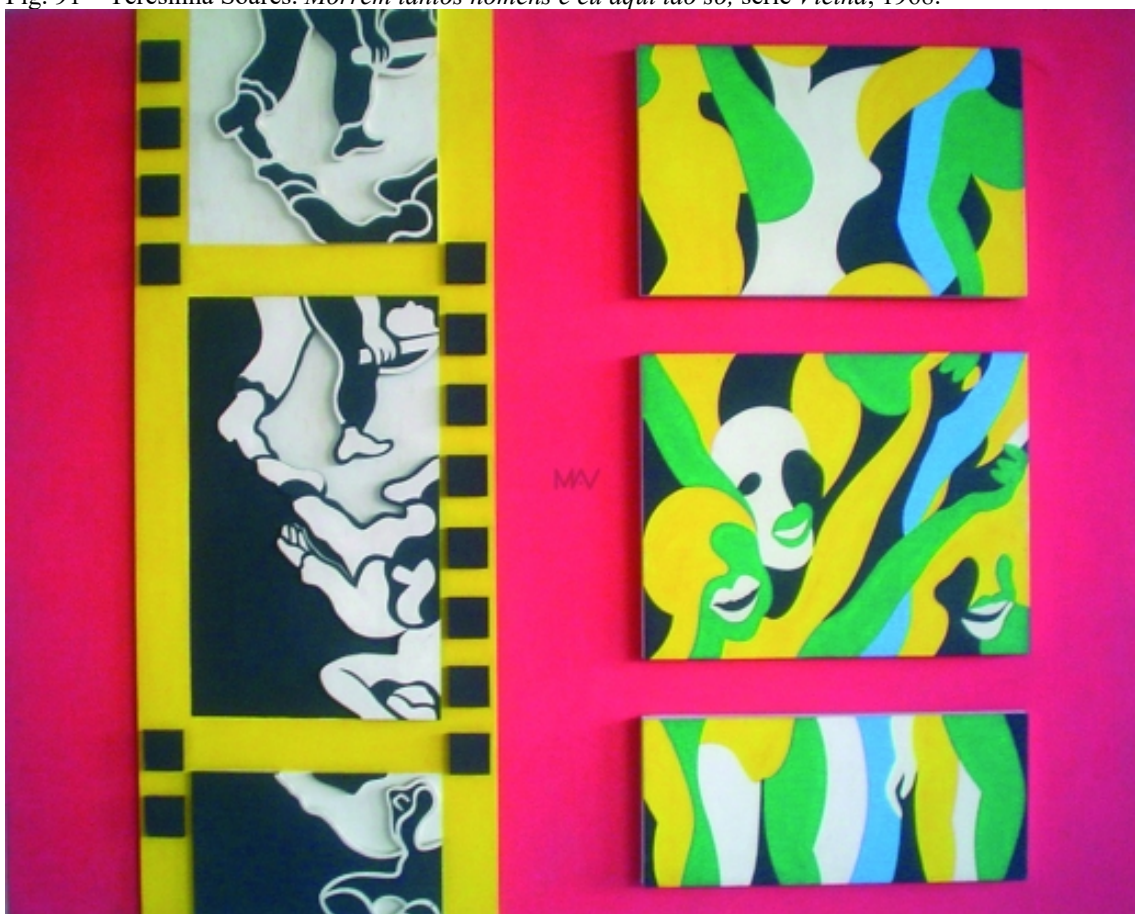
Fonte: BECHELANY; MOURA, 2017.

Fig. 90 – Teresinha Soares. *Guerra é Guerra – Vamos Sambar*, série *Vietnã*, 1968.



Fonte: BECHELANY; MOURA, 2017.

Fig. 91 – Teresinha Soares. *Morrem tantos homens e eu aqui tão só*, série *Vietnã*, 1968.



Fonte: BECHELANY; MOURA, 2017.

A atuação do marido de Teresinha, Britaldo Soares, como presidente de um dos maiores conglomerados da mídia no país, colocava a artista mineira em posição social muito privilegiada, o que lhe permitiu ter contato com múltiplas referências da cultura da época. Por outra via, é importante pensar que a popularização da televisão nos lares brasileiros ocorre principalmente a partir da década de 1970. Grandes canais de televisão, como a Rede Globo, passam a receber muitos investimentos dos governos militares e de empresas estrangeiras³⁸. Em meio às telenovelas, que surgem em 1964, na extinta TV Tupi, as propagandas da ditadura militar passam a circular em massa, especialmente após o AI-5, em 1968.

³⁸ <<http://memoriasdaditadura.org.br/televisao/>>, acesso em 26 set. 2021.

Fig. 93 - Imagem da página do Jornal do Brasil publicada em 06 de outubro de 1969.

Coluna do Castelo Um serviço ao futuro

BRASÍLIA (Securall) — Como na Roda-Viva do Chico Buarque de Holanda, o tempo passou de repente sobre a Constituição de 1967. O completo documentário que a Câmara dos Deputados editará sobre a Carta, em breve, será um serviço prático dos seus historiadores que amanhã se debruçarão sobre esta quadra da vida política nacional. Mas é possível que sirva também aos homens que vivem a experiência do presente, os quais têm a responsabilidade de encontrar para o país instituições estáveis que lhe definam os rumos do futuro.

O presidente da Câmara, Deputado José Bonifácio, já recebeu o prefácio encomendado ao Sr. Pedro Aleixo, que foi o presidente da grande comissão do Congresso incumbida de apreciar o projeto elaborado pelo Governo do Marechal Castello Branco. Informa o Deputado que o Sr. Pedro Aleixo não se perdeu em comentários políticos, mas preocupou-se em fazer um "trabalho científico de caráter histórico sobre o direito constitucional brasileiro".

Diz o Sr. José Bonifácio que nessa definição cabem 90% do estudo apresentado pelo Sr. Pedro Aleixo. Portanto, menos do que esclarecer a conjuntura e as circunstâncias dentro das quais se formulou a Constituição, o prefácio procurará estabelecer o relacionamento das tendências verificadas nos debates e das idéias consagradas na redação com toda a história do nosso direito público. Aos que conhecem o pensamento do autor será lícito prever que o prefácio salientará flos doutrinas que ligam a mais recente Carta política do país à tradição e à necessidade presente de aperfeiçoamento das instituições do regime.

Dentro de 40 dias, segundo os cálculos do Sr. José Bonifácio, os anexos sairão do prelo. Faz-se aqui a ressalva de que a maioria dos textos que, nos próximos dias, estarão sendo impressos.

O presidente da Câmara não incluiu no plano da edição a incorporação da emenda que, conforme se anuncia, será promulgada esta semana pelo Congresso. Parece, no entanto, que o documentário, para ser realmente completo e lido até quanto poderia, deve receber também a emenda que está por vir à luz. Não só o texto dessa emenda, mas igualmente todos os estudos, pareceres ou pareceres e encaminhamentos, que precederam a sua elaboração.

D'Almeida Jacquin
Redator-substituto

Matarazzo recebe medalha boliviana pelo que fez em 20 anos à frente da Biental

São Paulo (Securall) — A comissária da Bolívia, Sr.ª Nohra Beltran, entregou uma medalha ao presidente da Biental de São Paulo, Sr. Ciclio Matarazzo Sobrinho, pelo que tem feito durante os 20 anos da mostra.

Na primeira semana, mais de 30 mil pessoas já visitaram a Biental, que continua sendo uma atração turística internacional, apesar das dificuldades encontradas este ano para sua realização. Paralelamente estão sendo programadas diversas outras realizações em várias áreas.

CIENTIA E HUMANISMO
Cientistas e humanistas de 18 países estarão reunidos de 13 a 18 do corrente no pavilhão Biental de São Paulo, com o propósito de discutir o Aspecto Humanístico da Ciência. O objetivo é estabelecer um diálogo entre cientistas, filósofos, artistas e homens de letras, nacionais e estrangeiros, sobre os problemas contemporâneos suscitados pela ciência e pelo progresso da humanidade em face deles.

Os temas balizantes são: A Ciência e a Imagem do Homem; A Humanidade e a Ciência; Ciência e Comunidade; Cristandade na Ciência, na Arte e na Literatura.

Os trabalhos encerrados com o discurso do professor Máximo Rocha e Silva, Para uma Sociedade de Ciência e Humanismo.

Os países que estarão representados são, além do Brasil, a Argentina, Austrália, Austrália, Canadá, Itália, Itália, Peru, Portugal e Uruguai.

A instalação será às 19 horas, no dia 15, no auditório do pavilhão Biental de São Paulo. A ciência e pelo progresso da humanidade em face deles.

O discurso de inauguração será proferido pelo professor Máximo Rocha e Silva. Logo em seguida começará a apresentação dos temas, com suas subdivisões.

Exército revela prisões no grupo Marighela

São Paulo (Securall) — O comando da 2.ª Divisão de Infantaria anunciou ontem que foram desbaratados 12 aparelhos e presos 19 terroristas da ala Marighela — três dos quais participaram do sequestro do Embaixador Charles Burke Elbrick, no Rio. Foram estocados também 24 atentados.

No quartel-general da 2.ª DI foram mostrados os armamentos encontrados em poder dos terroristas, na maioria armas de fabricação caseira. Após a exibição do material apreendido, o Exército entregou ao DOPS. A descoberta dos 12 aparelhos foi possível graças à Operação-Bandeirantes, formada por todos os setores de segurança.

RAPIDEZ

Lago após um tiroteio entre policiais e terroristas na Avenida Paulista, que resultou na prisão de quatro subversivos, a Operação-Bandeirantes começou a investigar, realizando uma série de 19 prisões e desmantelando os 12 aparelhos.

Nessa rápida ação policial, foi apreendido o seguinte material: duas metralhadoras

raí Ina, uma metralhadora de fabricação caseira, uma carabina 22, um fuzil 22, dois rifles 44, 10 pistolas semiautomáticas, 20 revólveres de diversos calibres, 45 bombas, duas granadas, 50 quilos de dinamite, duas malas com 30 quilos de pólvora negra e grande quantidade de material químico para a confecção de explosivos.

As diligências efetuadas pela Operação-Bandeirantes permitiram, também, a apreensão de NCR\$ 6 mil e jóias provenientes de assaltos, além de livros, panfletos e manifestos subversivos.

ARMAS CASEIRAS

Uma das metralhadoras dos terroristas era feita de um amoteador de automóvel, as bombas caseiras foram construídas com contêineres de encanamentos.

Com as prisões foram esclarecidos os seguintes casos, um dos quais no Rio — participação no sequestro do Embaixador Burke Elbrick.

Assaltos ao carro pagador da Massey Ferguson, no bairro da Lapa; Banco Moreira Sales; empresa de ônibus

Penha, Lapa; Caixa Econômica Estadual, no bairro do Jacaré; Banco do Comércio e Indústria de São Paulo, Avenida São Gabriel; empresa de ônibus Alto do Paraíso; Banco Itaú e Américo, Rua Pamplona; duas padarias no alto da Lapa; Supermercado Pão de Açúcar; Fimbrício; Joalheira Malo, Alameda Jari; Radiopatrulha 21, que estava estacionada no Condição Nacional; sentinela do 15.º Batalhão da Polícia Pública; União de Bancos Brasileiros; Pedreira Rochester; bomba na Caixa Econômica Estadual, no Centro da cidade; assalto a policiais para roubos de armas; sequestro do Embaixador Elbrick; assalto ao Banco Itaú; Empresa Bessa de Material Cirúrgico; Banco Brasileiro de Descontos, agência Major Diogo; roubos de automóveis; furtos de fardamento.

Segundo componentes da operação-bandeirantes, sua ação está ligada diretamente ao controle geral da radiopatrulha e que a operação aconteceu — por mais inoportuna que seja — através atropelo de seus agentes.

Conseará, amanhã às 13 horas, o sumário de culpa do ex-induente Cláudio Torres de Silva, acusado como um dos sequestradores do Embaixador Charles Burke Elbrick. O promotor José Massu Leitão, da 1.ª Auditoria de Acusação, denunciou-o no Art. 28 da Lei de Segurança Nacional.

O Conselho Permanente de Justiça da 1.ª Auditoria de Acusação julgará a partir das 13 horas de amanhã o jornalista e ex-Deputado federal Hermem

mar José Leites, atingindo-o no tórax, com tefalo palmar. Foram arrebatados como testemunhas de acusação os Srs. Adalberto Correia Felo, Damilô Gonçalves de Lima e Washington Cerqueira de Lima.

JORNALISTA
O Conselho Permanente de Justiça da 1.ª Auditoria de Acusação julgará a partir das 13 horas de amanhã o jornalista e ex-Deputado federal Hermem

Célula é desarticulada na Paraíba

João Pessoa (Correspondente) — A Polícia Federal desarticulou uma célula comunista na Praia de Tambauá, prendendo quatro de seus aores integrantes e apreendendo muito material subversivo, inclusive armamento privativo das Forças Armadas.

No sequestro dos comunistas foram encontrados também mapas para opera-

ções de guerrilha, levantamentos para assaltos a bancos de João Pessoa e planos de organizações militares com indicação de horários previstos para a prática de atos terroristas.

OS PRESOS
Já está preso Heráclio Fernandes dos Santos, Rômulo de Araújo Lima, Marcos de Miranda Batista e

Eric Jenner Rosa; Babilo Ferraz dos Washington Alves Rocha, José Maria Gomes da Silva, Antônio Soares Lima Filho, Eduardo Pereira Lima e José Emílio da Silva.

Todos já tiveram prisão preventiva decretada pela Auditoria da 7.ª Região Militar. Os organismos policiais estão mobilizados para captura.

ASSOCIAÇÃO DOS SERVIDORES CIVIS DO BRASIL
LEITURA DINÂMICA
A ASSOCIAÇÃO DOS SERVIDORES CIVIS DO BRASIL iniciará cursos de LEITURA DINÂMICA para sócios.
Aceita-se também inscrição de não sócio.
Informações e matrículas:
Av. 13 de Maio, 44 — 11.º andar. (P)

NÃO SE VISTA PELA METADE.
Fiszipan criou para você a imperiosa necessidade de um produto que você pode usar no verão, dentro do próprio apartamento.
Cuide especialmente para você e sua família, com sua saúde, conforto e personalidade.
O Fiszipan protege e a cada hora que vive que você se 24 horas ao dia. Consulte em seu comércio, para telefones 232-1667.
FISZIPAN
Rua 7 de Setembro, 88
1.º loja — 202 — Rio Gb

Telefone para 222-1818
e faça a sua assinatura do
JORNAL DO BRASIL

**Na câmara de torturas
o Philips 550
resistiu a tudo**

**Somente Philips pode oferecer
qualidade e preço e resistir a qualquer prova**

Antes de lançar no mercado, a Philips submeteu seus aparelhos a inúmeros testes eletrônicos e mecânicos, para verificar sua capacidade de resistir a qualquer maltrato. Estas são algumas das provas a que o TV Philips 550 se submeteu:

- MESA VIBRATÓRIA.** Para verificar sua capacidade em se manter inteiro sob mais vigorosos movimentos. E continuou funcionando normalmente.
- CÂMARA TROPICAL.** Para controlar sua resistência a elevados graus de calor e umidade. E continuou funcionando normalmente.
- QUEDA LIVRE.** Para testar sua resistência a choques, mesmo que esse não aconteçam em sua casa. E continuou funcionando normalmente.

PHILIPS

A autoridade masculina que precisa ser reafirmada em governos autoritários é a expressão máxima da autoridade paterna do lar. A série *Acontecências*, cujas histórias nos contam sobre o ambiente doméstico, precede a série *Vietnã*, e indica esta situação patriarcal, que circulava na arte feminista da época. Camila Bechelany, no texto *Acontecências: Devir-mulher nos jornais de Teresinha Soares*, 2017, destaca a fala da artista:

As coisas que aconteciam ao meu lado, eu via no jornal (...). Mulher que divorciava era puta. Mulher não podia sair sozinha, não podia entrar em um bar, não podia ter sede na rua, nem entrar e pedir um copo d'água. Mulher tinha que estar junto com o marido, em uma coleira. Depois, os absurdos do homem. Tratava as mulheres como bem queria. Tinha as amantes fora de casa, e a mulher não podia falar nada, tinha que aceitar. Não trabalhava, não tinha dinheiro, não tinha sustento. Tudo isso era um peso muito grande para a mulher e, depois os assassinatos, as coisas que acontecem até hoje. O fulano é jornalista que matou a namorada e depois de 7,8 anos ainda não tinha sido preso. O outro que matou a Ângela Diniz (1944-1976) foi solto da primeira vez e só na segunda foi preso. Hoje ele está livre. É impressionante. A gente não pode aceitar isso, de maneira nenhuma. Eu já vi coisas incríveis, mulher com marca de ferro de passar roupa na face. Não devemos concordar com isso. Eu sou contra a violência. A coisa mais importante do meu trabalho é o amor. Amor é o contrário da violência. (BEHELANY, In.: BEHELANY e MOURA, 2017, p. 72)

Sem título (Ciúme de você) e *Sem título (Mulher crucificada)*, ambas pinturas de 1966, formam um subconjunto da série, que se diferencia do outro bloco de obras, pela gama cromática, rosa, vermelho, verde e branco, e as linhas grossas de contorno preto. Não há inserção de texto, apenas as formas de mulheres e suas histórias de sofrimento. Na primeira tela, uma mulher segura uma arma. Pelo chão, uma garrafa e uma mala de mão, que pode ter sido largada naquele momento, pois está ao lado dos pés do homem morto. Uma vela e outras faces femininas parecem revelar indícios que precederam o ato final.

Fig. 93 – Teresinha Soares. *Sem título (Ciúme de você)*, série *Acontecências*, 1966.



Fonte: BECHELANY; MOURA, 2017.

Fig. 94 – Teresinha Soares. *Sem título (Mulher crucificada)*, série *Acontecências*, 1966.



Fonte: BECHELANY; MOURA, 2017.

Heleieth Saffioti (1995) analisou dados de boletins de ocorrência entre 1991 e 1993, em São Paulo, e observou que, de todos os atentados violentos ao pudor registrados, apenas 2,4% foram feitos por mulheres. Para estas, os maiores índices de criminalidade estavam relacionados ao abandono de crianças, com 62,5% dos crimes registrados. Saffioti observou que crimes desta tipificação não eram computados para homens. Sobre eles predominavam os registros de crimes de agressão, que somavam cerca de 80% dos casos. (SAFFIOTI, 1995, p. 44.) A autora apontava que haviam poucas denúncias e registros da violência doméstica e isso prejudicava a avaliação nuances com as quais esse tipo de crime ocorria os distintos marcadores sociais. Mais profundamente revela como o tipo dos crimes mais comuns a cada gênero expressa as correntes de poder e dominação intrincadas do sistema patriarcal na sociedade. Para ela, raça, classe e gênero são “três eixos de distribuição/conquista” deste poder (IDEM, p. 42), atravessados por outras categorias de subalternidades, como crianças e idosos, que, dentro do espaço doméstico constituem-se vítimas de uma violência que legitima socialmente a supremacia masculina. (IDEM, p.33)

O HOMEM. há uma criança como esta dentro de todos nós. PEQUENA HISTÓRIA DE UM GRANDE AMOR MATERNO. SOS SOS. E A PÍLULA. Essas frases e palavras organizam-se na pintura e na formação das famílias dentro do capitalismo. O título da tela complementa: *Deus criou o homem e...* Quando fez essa obra, em 1967, Teresinha Soares não imaginava que mais de meio século depois ministérios governamentais determinariam cores para homens e mulheres, a dizer, azul e rosa, respectivamente. A hierarquia social, iniciada simbolicamente pelas mitologias bíblicas, tem no lar uma continuidade desta ordem naturalizada do temor a Deus e na posição dos homens diante de seus desígnios: “A prática da violência não é somente resultado da cólera reprimida; é também o fruto do medo permanentemente cultivado na impotência.” (SAFFIOTI, 1995, p. 43).

Fig. 95 – Teresinha Soares. *Deus criou o homem e...*, série *Acontecências*, 1967.



Fonte: BECHELANY; MOURA, 2017.

Heleieth Saffioti observou que a nossa estrutura social faz com que as mulheres sejam determinadas a lidar em maior quantidade com a *impotência* e que, para os homens, impor-se de forma violenta contra aqueles que lhes são mais fracos é uma forma de que parecerem maiores, estabelecendo o que ela diz ser a “síndrome do pequeno poder”. (SAFFIOTI, 1995, p. 43). Este tipo de formulação, dentro de um sistema social complexo, enfraquece e fragiliza mulheres, tornando raros os momentos em que elas conseguem se livrar de uma situação de

abuso ou violência. Ao mesmo tempo, a aceitação da violência masculina e os altos índices de feminicídio e abusos contra mulheres induzem a pensar que *Sem título (Ciúme de você)* está mais próximo de um revide do que de um crime perverso. Ao mesmo tempo em que *Sem título (Mulher crucificada)* nos leva ao que Saffioti define como “zonas mortas”, ou à destruição dos espaços subjetivos da mulher em detrimento da construção de uma masculinidade que atenda aos requisitos do patriarcado.

Outra obra da série, de 1966, *Sem título (Eles guardarão as portas)* nos mostra como a violência se esconde na ideia de proteção de um gênero que deve cuidar e controlar o outro, que é frágil e emotivo. *Nas listas vermelhas está o/Coração Mata/O amor, em que consiste? ELES GUARDARÃO AS PORTAS/ E A CIDADE TODA SE ENFEITOU PARA/De como se conseguir uma morte sem glória.* As frases extraídas dos jornais periódicos complementam o sentido das imagens, em verde, vermelho, preto e branco. Silhuetas em janelas, grandes portas e algumas peças que formam um mecanismo. O branco em menor quantidade, pois há pouca luz, pouca visibilidade, pouca vontade de entrar no espaço interno: o X bem grande na porta, “ninguém mete a colher”.

Fig. 96 – Teresinha Soares. *Sem título (Eles guardarão as portas)*, série *Acontecimentos*, 1966.



Fonte: BECHELANY; MOURA, 2017.

Fig. 97 – Teresinha Soares. *Casa suspeita*, série *Acontecências*, 1967.



Fonte: BECHELANY; MOURA, 2017.

Fig. 98 – Teresinha Soares. *A história do homem mau*, série *Acontecimentos*, 1967.



Fonte: BECHELANY; MOURA, 2017.

O caminho das narrativas de cada tela de Soares formam um mapa maior. Um padrão presente tanto em análises como as de Saffioti, como nas ficções. No *Conto da Aia*, os guardiões eram jovens armados, braços operantes das forças opressoras de um governo de valores cristãos e misóginos que retirou as mulheres do espaço público e colocou-as como portadoras do *amor materno* e da função primordial de reprodutoras. Paralelamente, as casas de prostituição, bem como outros espaços da contravenção masculina, continuaram a existir e a funcionar como uma válvula de escape.

Casa suspeita, 1967, é outro trabalho da série *Acontecências* e que traz coladas as palavras: *Faça a experiência/ EXTRA/ venha conferir/FAZEMOS QUALQUER NEGÓCIO*. Desta vez, apenas vermelho, preto e branco. Luz, mistério, sedução, sangue. A quem serve esta objetificação de certos corpos e sobre quem recaem suas consequências? Para Saffioti, “a realidade consegue ser mais brutal do que as fantasias geradas no espaço intrassubjetivo. [...] há uma banalização da violência, atos extremamente bárbaros passando a ser considerados normais, dada a sua habitualidade. O contingente passa a ser visto como necessário.” (1995, p.47) Num contraponto à crescente indústria pornográfica, Soares nos apresenta em toda a série *Acontecências* um intrincado sistema de exploração e controle das mulheres, que emite sinais ideológicos a partir de distintos conceitos que circundam o amor e a afetividade.

A história do homem mau, tela de 1966-67, resume um sentimento: *o Pior do Ruim*. Pior para mulheres, pior para mulheres jovens, para crianças mulheres, pior ainda se forem pretas, lésbicas, pobres. A composição, como na maioria da série, estabelece diálogo com a arte sequencial, próprio da *pop art*. Se *o Pior do Ruim* aparece como uma espécie de título, *A PROTEÇÃO CAI DO CÉU*, seria ao mesmo tempo um subtítulo e um desfecho. O rosto em branco, contornado pelas duas frases, parece o mesmo rosto de quem escreveu, em 12 de dezembro de 1966: *Fernando Meu pai colocou Veneno na minha comida. Mora*. Este último trecho, Soares pinta em letras cursivas, simulando o bilhete original já no espaço inferior da

tela. Ao lado, dentes separados, careados e/ou ainda em formação. O rosto em perfil do quadro central desta pintura é branco e uma mão vermelha o segura na altura da orelha. Ele olha para baixo. Sua proporção mostra que ao seu lado, em vermelho e verde, está uma criança. O que podemos pensar a partir dos elementos que a artista nos coloca permite que se revelem camadas de nosso repertório subjetivo dessas violências.³⁹

A artista constrói um sistema de cores: três telas com verde escuro, vermelho, preto e branco; três com vermelho, preto e branco; e duas em verde, vermelho, rosa, preto e branco. Um livro em três capítulos que podemos modificar a ordem de leitura sem obscurecer a repetição da violência. As formas das pinturas dançam no espectro erótico batailliano, a violência e a morte das mulheres são meros efeitos colaterais, parte do que se configura como excesso. A propriedade sobre a mulher, que se constitui na formação da família heterossexual mononuclear, inclui o seu direito ao gozo, o direito ao prazer. “Como o homem detém poder nas suas relações com a mulher, só ele pode ser sujeito do desejo. Não resta a ela [a mulher] senão a posição de objeto do desejo masculino.” (SAFFIOTI, 1987, p.19)

Contudo, não é somente a herança europeia invasora e escravocrata que dá aos participantes das máquinas opressivas das ditaduras a autoridade para praticar todo o tipo de sadismo, com prazer compartilhado entre os cúmplices⁴⁰. A violência contra a mulher no Brasil é estrutural, fundante e foi institucionalizada:

Eu fui muito ofendida, como mulher, porque ser mulher e militante é um karma, a gente além de ser torturada física e psicologicamente, a mulher é vadia, a palavra mesmo era “puta”, “menina decente, olha para a sua cara, com essa idade, olha o que tu está fazendo aqui, que educação os teus pais te deram, tu é uma vadia, tu não

³⁹ Heleieth Saffioti, em *Gênero, Patriarcado e Violência*, 2015, constrói uma análise da constituição do abuso sexual em lares brasileiros, fazendo um aprofundado contraponto entre o que ocorre nas camadas mais baixas e mais altas das populações.

⁴⁰ Um exemplo da permanência e desenvolvimento deste modus operandi está nas fotos que vazaram do complexo presidiário de Abu Ghraib, no Iraque. A prisão foi construída pelos britânicos na década de 1960. A partir de 2003, com a morte de Saddam Hussein, os EUA lideraram uma Frente de Liberação do país e passaram a controlar o presídio até 2006. Os soldados estadunidenses aplicavam diversos tipos de torturas nos presos, a maioria com abusos e humilhações sexuais. As cenas eram registradas em fotografias, tiradas pelos torturadores. As imagens vazaram para a imprensa em 2004.

presta”, enfim, eu não me lembro bem se no terceiro, no quarto dia, eu entrei em processo de aborto, eu estava grávida de dois meses, então, eu sangrava muito, eu não tinha como me proteger, eu usava papel higiênico, e já tinha mal cheiro, eu estava suja, e eu acho que, eu acho não eu tenho quase certeza que eu não fui estuprada, porque era constantemente ameaçada, porque eles tinham nojo de mim. E eu lembro que no dia em que nós fomos presos, exatamente no dia 4, nós tínhamos estado em Cascavel, e quando a gente saiu da ginecologista, tinha um veículo militar, mas a gente em momento nenhum pensou que eles estivessem vigiando a gente, eles já estavam no encalço da gente, eles seguiram, esse dia eles nos seguiram o dia todo. E o meu marido dizia, “por favor não façam nada com ela, pode me torturar, mas ela está grávida”, e eles riam, debochavam, “isso é história, ela é suja, mas não tem nada a ver”, enfim. Em nenhum momento isso foi algum tipo de preocupação, em relação [...]. Eu certamente abortei por conta dos choques que eu tive nos primeiros dias, nos órgãos genitais, nos seios, ponta dos dedos, atrás das orelhas, aquilo provocou, obviamente, um desequilíbrio, eu lembro que eu tinha muita, muita, muita dor no pescoço, quando a gente sofreu choque, a gente joga a cabeça pra trás, aí tinha um momento que eu não sabia mais onde doía, o que doía em todo lado, mas enfim. Certamente foi isso. E eles ficavam muito irritados de me ver suja e sangrando e cheirando mal, enfim. Eu acho que ficavam até com mais raiva, e me machucavam mais ainda. [Izabel Fávero, depoimento à CNV, em 27 de abril de 2013. Arquivo CNV, 00092.000088/2014-91.] (BRASIL, 2014, p.400)

O espectro das relações entre a violência contra a mulher e a mídia de massa é amplo e perpassa a publicidade, a indústria cultural e, de forma muito peculiar, a veiculação de notícias sobre estes crimes. Agora a reflexão irá abordar aspectos de Lygia Pape, em vida e obra, que foi contemporânea de Teresinha Soares e articulou elementos conceituais semelhantes, de ordem contraerótica, em outras perspectivas.



ALINE RISCADO

no Congresso. **PÁG. 17**

Mulher é assassinada ao chegar ao trabalho

☀ **Vítima foi atingida com quatro tiros no rosto; Polícia Militar suspeita que assassinos seriam bandidos que teriam sido denunciados pela mulher. PÁG. 5**

em Juiz sculino.

ia
B

PARANÁZIO/DIVULGAÇÃO



PRISCILA MARTINS

DE OLHO NO MUNDO

RIBEIRÃO DAS NEVES

Estuprador é preso após assalto e leva uma surra

Acusado de pelo menos cinco estupros foi salvo pela PM quando era agredido pela população. Ele havia acabado de roubar uma casa junto com o irmão. **PÁG. 5**

VALE DO AÇO

Mata a mulher com golpes de enxada e põe a culpa no diabo

Homem disse que recebeu ordem para matar, mas família acredita em um surto psicótico. Crime aconteceu na frente de crianças de 4 e 5 anos. **PÁG. 5**

Miss Terra Brasil 2013 se prepara para a disputa internacional nas Filipinas. **PÁG. 15**

MATEUS DIAS/DIVULGAÇÃO

Fonte: Imagens da autora.

4.2 *Eat me*: a gênese política da arte feminista brasileira

O mal estar é ambíguo.

Lygia Pape, 1975

Em 1974, Lygia Pape passou o mês de julho no Centro de Arte y Comunicación (CAyC), em Buenos Aires. No Brasil, o general Ernesto Geisel ocupava, desde março, a presidência. Era o décimo ano de um regime militar que ainda duraria mais vinte e um. Na Argentina, vivia-se um intervalo entre períodos de ditadura, no entanto, as estratégias de repressão do Estado já atuavam discreta e violentamente. Em um conturbado contexto político, a morte de Juan Carlos Perón (1919-1974), no dia 1º de julho, fez de María Estela Martínez de Perón, sua terceira esposa, a primeira presidenta da história do país. Silenciosamente, entre julho e setembro daquele ano, ocorreram cerca de 200 assassinatos atribuídos à AAA – Aliança Anticomunista da Argentina.⁴¹

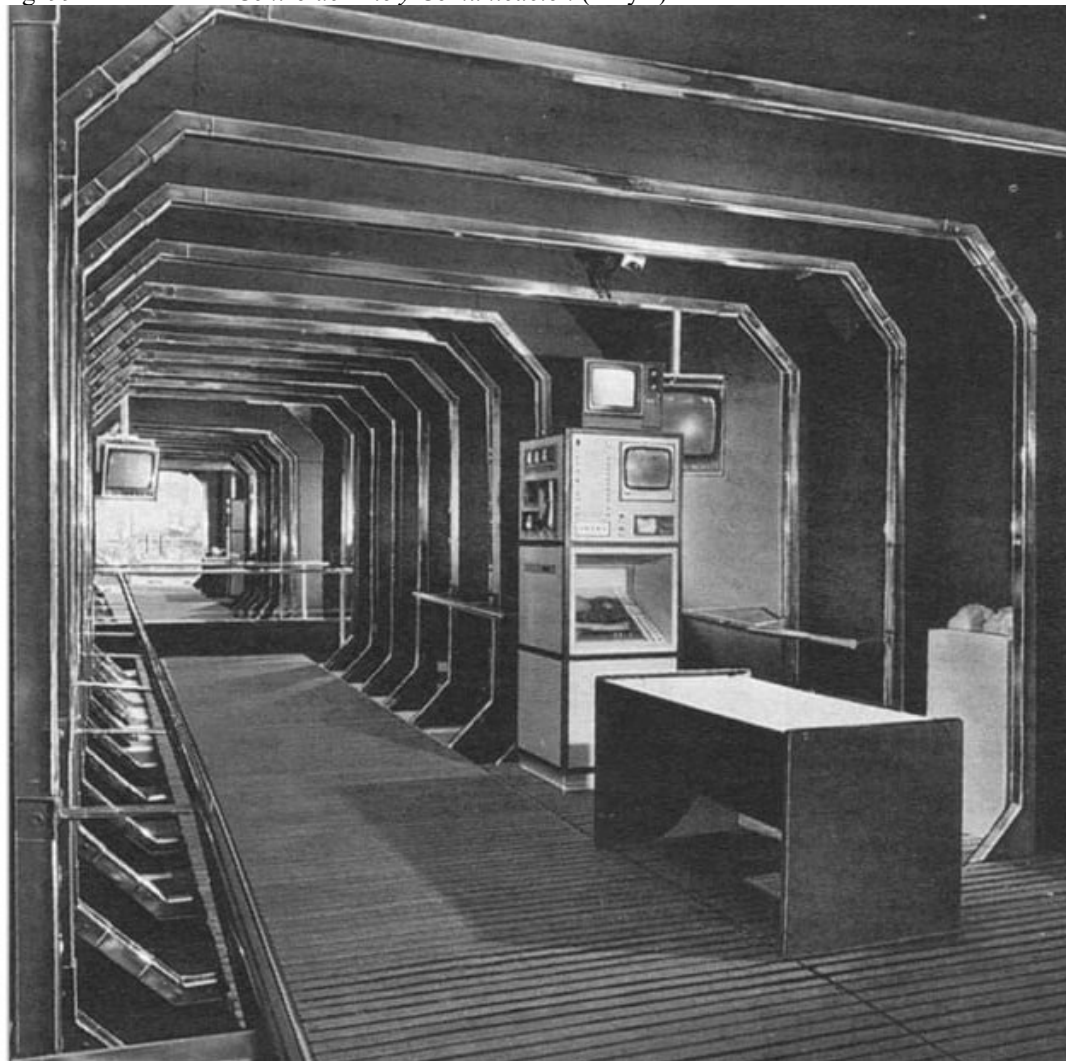
O local da residência artística era o espaço artístico CAyC, que foi fundado em 1969 pelo arquiteto Jorge Glusberg (1932-2012), com a proposta de se tornar um centro multidisciplinar que impulsionasse especialmente a arte experimental. Lá foram desenvolvidos diversos trabalhos nas áreas de arte, ciências e estudos sociais e o CAyC sediou as primeiras mostras internacionais de vídeoarte na América do Sul.⁴² Estes fatores contribuíram para que, desde sua criação, o CAyC tivesse investido muito em sistemas de vídeo de ponta, especialmente na segurança do prédio. O edifício tinha um circuito fechado de vídeo e TV extremamente sofisticado para a época, que serviu de suporte para o trabalho de Pape nesta residência.

⁴¹ Organização também conhecida por Triple A (CALVEIRO, 2013, p.31).

⁴² Há algumas informações sobre o CAyC no *site*: <<https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/centro-de-arte-y-comunicacion-cayc>>.

Em seu trabalho, a artista apropriou-se duplamente do sistema de segurança do prédio. O vídeo que exibía mostrava as câmeras de segurança filmando a imagem de uma caveira e da palavra “*Wanted*”, impressa no equipamento deste sistema. A imagem era exibida nas telas do circuito interno do sistema, ao mesmo tempo em que eram exibidas na entrada da galeria. Esse trabalho utiliza um circuito fechado de vídeo como na obra *TV Budha*, de Nam June Paik, feita no mesmo ano. A estrutura pensada por Lygia Pape desenharia-se como uma “fita de Moebius” capaz de construir um “espaço topológico” poético “sobre o problema da violência” e reverberaria posteriormente suas obras, como na produção do vídeo *Eat me= a gula ou a luxúria*, 1975, um ano após sua permanência em Buenos Aires.

Fig. 99 — Interior do *Centro de Arte y Comunicación (CAyC)* na rua Viamonte em Buenos Aires em 1972.



Fonte: < https://www.artbasel.com/news/waldengallery-revives-spirit-of-cayc-in-buenos-aires?lang=zh_CN >, acesso em 25 mar. 2022.

A simultaneidade presente no modelo da fita de Moebius permite um diálogo entre o espaço interno e externo, que oportunizava a contemplação das contradições simbólicas, como a fragilidade da segurança e a imponência de seus aparatos. A emissão dos símbolos da morte e do perigo está no corpo das câmeras filmadoras. O que protege e dá segurança, traz consigo a morte. Hoje, as câmeras estão em toda parte e ocupam mais a função de testemunhas vigilantes do que de inibidoras da violência. Pape disse que *Eat Me...* “constrói-se a partir de um espaço particularizado: o Espaço Patriarcal, que faz parte ou está inserido no sistema geral dos Espaços Poéticos.” *Wanted*, que também se traduz como algo desejado, é ao mesmo tempo aquele que é procurado pela lei. A erótica deste modelo patriarcal é guiada pelo poder do controle.

Lygia Pape produziu um texto datilografado, escrito em 04 de dezembro de 1975 e intitulado *Eat me = a gula ou a luxúria*. Este texto precede e organiza o projeto que realizou posteriormente para o MAM. Lygia Pape irá fazer ainda duas exposições homônimas à obra na segunda metade daquela década. Observa-se a partir de então nas propostas da artista uma complexa articulação na estruturação de seus trabalhos:

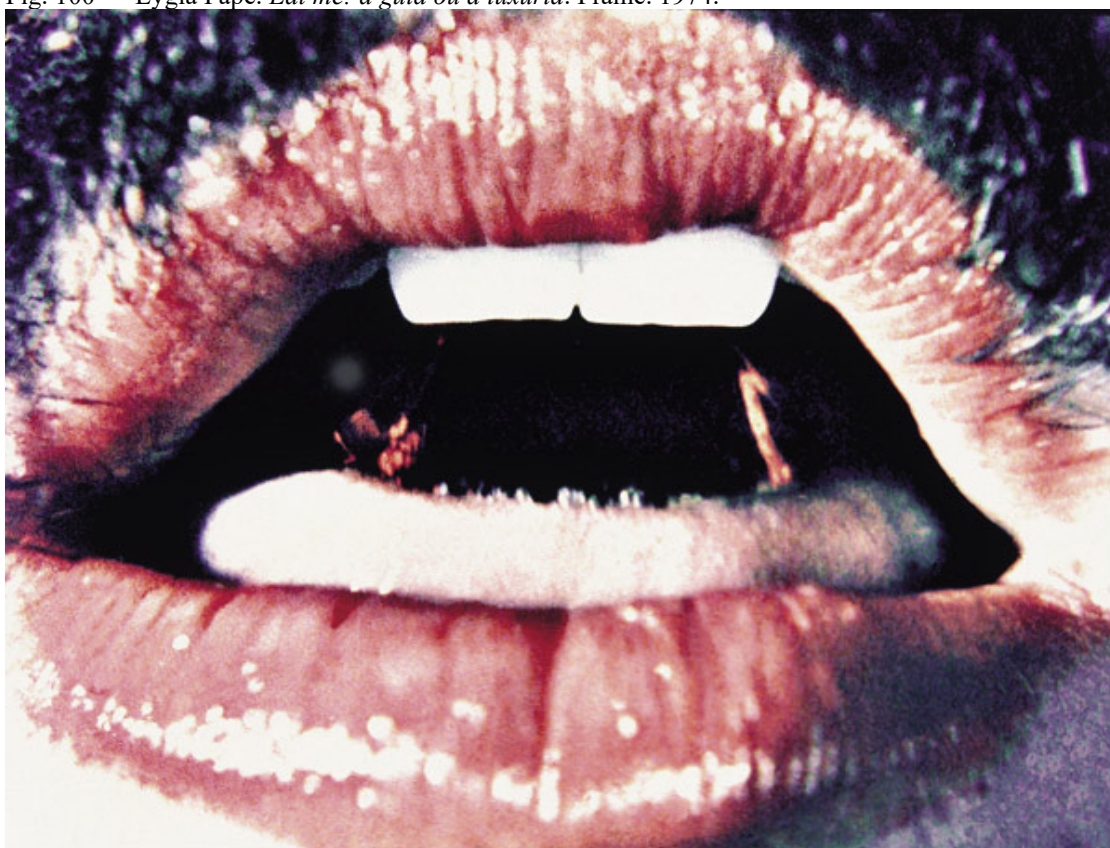
O Espaço Poético é um contínuo dinâmico, ambíguo, apoiado sobre o SINAL e que deverá deflagar também um processo de um contínuo no interior das pessoas, um dentro fora permanente, sem lado privilegiado.

Espaço interno e externo confundindo-se e nutrindo um ao outro.

A “fita de Moebius” é um projeto para estruturas objetivas e subjetivas. (PAPE, 1995)

Neste texto Pape falou que os “elementos consignados para este projeto referem-se à mulher-objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais.”

Fig. 100 — Lygia Pape. *Eat me: a gula ou a luxúria*. Frame. 1974.



Fonte: < <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fda090cc21cf7c0a2eb7/81/the-poetic-space-by-lygia-pape> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 101 – Lygia Pape. *Eat me: a gula ou a luxúria*. Fac-símile do texto, 1975.

EAT ME - A GULA OU A LUXÚRIA?

Origem:

As xilogravuras neoconcretas - o espaço topológico

EAT ME - A GULA OU A LUXÚRIA?

Origem:

As xilogravuras neoconcretas - o espaço topológico, ainda virtual, desdobrado, torcido, invertido, ambíguo, ambivalente; no plano estático principalmente.

Depois:

Livro da Criação - a indagação do homem como história; o estético e o ético.

Agora:

Espaço Poético - qualquer linguagem a serviço do ético.

Meu trabalho desenvolve-se dentro do que eu chamo Espaço Poético.

Estruturalmente apoia-se no princípio matemático da "fita de Moebius" e desliza sobre qualquer linguagem ou espaço ideológico que me interesse.

Em 1974 (julho) realizei uma proposta com o espaço topológico na Galeria CAYC (Centro de Arte e Comunicação) em Buenos Aires, sobre o problema da violência.

O sinal da morte (caveira) e a palavra WANTED impressas permentemente no circuito interno de VT da galeria, impregnavam o espaço de dentro e de fora, de forma contínua, sem posição privilegiada.

O projeto para o MAM denomina-se EAT ME = A GULA OU A LUXÚRIA? e constrói-se a partir de uma espaço particularizado: o Espaço Patriarcal, que faz parte ou está inserido no sistema geral dos Espaços Poéticos.

Os elementos consignados para este projeto referem-se à mulher-objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais.

Não é um discurso ou uma tese. Desdobro o projeto ao nível de uma epidermização de uma idéia: o sensorio como forma de conhecimento e de consciência.

Utilizo a contra leitura. Ou o espaço topológico.

Estruturalmente o trabalho apoia-se na "fita de Moebius" o que me permite um espaço deslizando para fora e para dentro do MAM. Sem posição privilegiada. A abordagem é ambígua. O mal estar é ambíguo.

Parto do SINAL - fome e outro sinal - sexo. Para os dois sinais crio um clima de sedução encantatório, o que transforma o espaço num contínuo impossível de codificação a um só conteúdo semântico. É gula ou é luxúria?

Os "OBJETOS DE SEDUÇÃO" são instrumentos recolhidos do cotidiano e oferecidos ao uso de uma visão crítica, de deboche ou de acomodação.

São emblemas-souvenir de uma situação, leve-os para casa, como sinal situação.

Desse Espaço Poético, em geral como uma semente ou um ovo, serão gerados outros espaços, oferecidos e manipulados para outros significados:

Espaços da criação - área do mesmo projeto a ser desdobrado por alunos da Universidade Santa Úrsula para o exercício de atos criativos.

O projeto denomina-se Espaço Natural e Espaço Cultural. São estudantes do curso de arquitetura e não tem antecedentes artísticos.

Serão anotações sensoriais de espaços vividos, por nós também.

Conclusão:

O Espaço Poético é um contínuo dinâmico, ambíguo, apoiado sobre o SINAL e que deverá deflagar também um processo de um contínuo no interior das pessoas - um dentro fora permanente, sem lado privilegiado.

Espaço interno e externo confundindo-se e nutrindo um ao outro.

A "fita de Moebius" é um projeto para estruturas objetivas e subjetivas.

Projeto I: EAT ME - A GULA OU A LUXÚRIA?

Projeto II: ESPAÇO NATURAL E ESPAÇO CULTURAL

SUPER STAR: Walkiria Proença

4 de dezembro de 1975

Lygia Pape

4.2.1 Três caixas antes da obra

Antes de prosseguir para a análise do vídeo e das exposições que constituem *Eat me...*, é importante apresentar alguns pormenores sobre a produção de Pape. Nascida em 1927, começou a produzir arte na década de 1950. O espaço, o espaço urbano, a mídia de massa, os questionamentos sociais, o espaço da mulher, a objetificação dos corpos femininos na publicidade, a utilização do desejo como ferramenta do capitalismo e a opressão da ditadura militar no país são conceitos recorrentes com os quais Pape dialoga, se transformando, se retroalimentando.

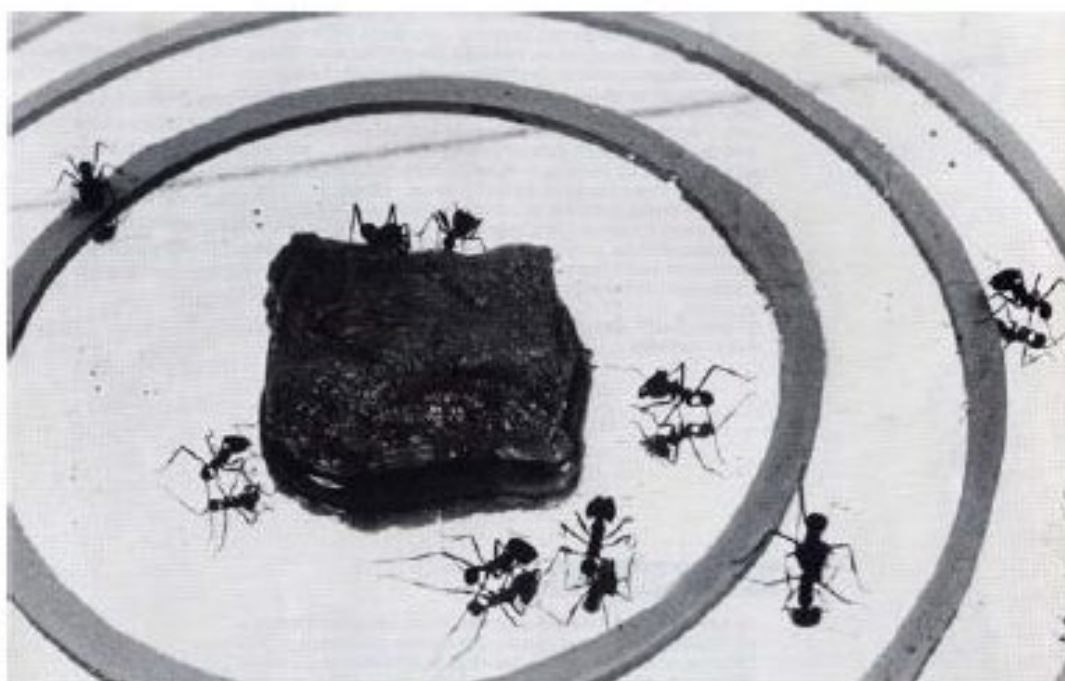
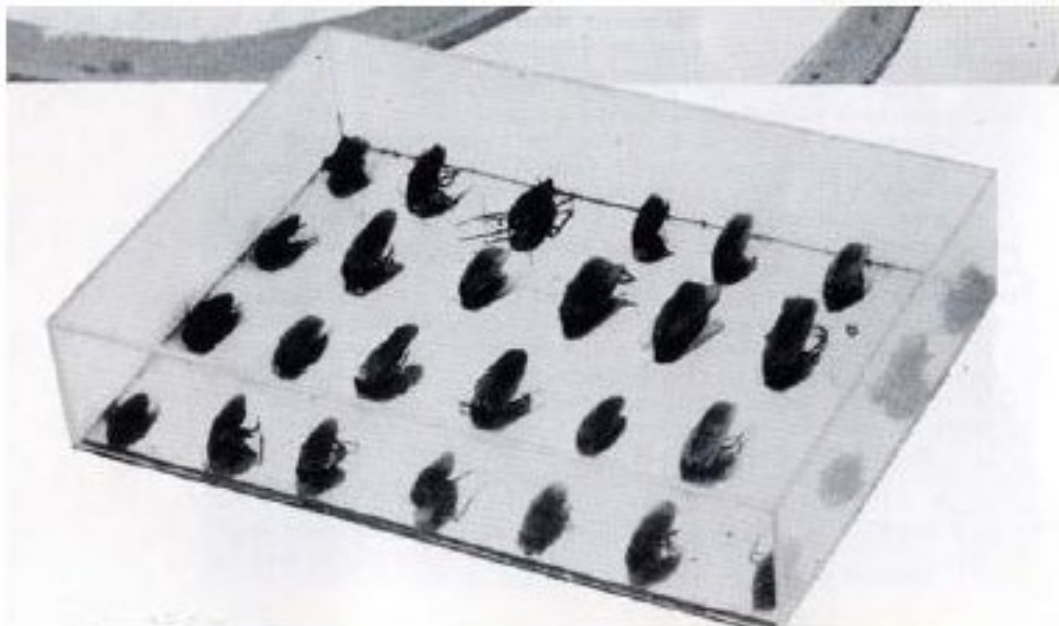
Outras metodologias da época, como a interatividade e o uso de caixas, nos possibilitam refletir sobre o espectro contraerótico. As obras de 1967, *Caixa de Baratas* e *Caixa de Formigas*, trafegam na alternância ou na emissão de “sinais” que se nutrem por desejo e abjeção, atração e repulsa. Ambas foram expostas na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.⁴³ A imagem de uma caixa com baratas mortas, organizadas em filas como nas coleções entomológicas, presas no acrílico, permitia refletir, junto às mesmas, o rosto do espectador-observador. Um anti-mito de Narciso, contra hierárquico, antiespecista.

⁴³ Machado aponta que no catálogo desta exposição estão registradas quatro obras de Pape com os nomes “o “Livro da criação” (1961), “A gula” (1967), “Maa...raviloso” (1967) e Antienigma” (1966). Posteriormente a autora fala de uma terceira caixa pertencente à uma série denominada *Caixas de humor-negro*. A “CaixaBrasil” já de 1968, apresentava “uma caixa de madeira forrada de feltro vermelho por dentro, onde ao abrir lê-se a palavra “Brasil” em letras prateadas e encontram-se os cabelos das três raças, do índio, do branco e do negro, por ordem de chegada.” (2008, p. 38).

Fig. 102 – Lygia Pape. *Caixa de Baratas*, 1967; *Caixa de Formigas*, 1967.

CAIXA DE BARATAS (1967)

foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983



CAIXA DE FORMIGAS (1967)

foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

Periplaneta americana é o nome oficial da barata dos esgotos de todo planeta. Resistentes, antiqüíssimas – cerca de 400 milhões de anos –, foram ignoradas pelas narrativas míticas e sagradas de todas as religiões, mas mantêm-se como aposta de resistência na corrida das evoluções. É dito nas lendas urbanas que sobrevivem até mesmo às explosões atômicas. É interessante pensar que a domesticação das mulheres em famílias burguesas direcionou a esta categoria social um desmedido temor a esses insetos em específico. A atividade de matar baratas, com vassouras, chinelos ou inseticidas geralmente é acompanhada por gritos e fortes emoções pela sociedade contemporânea. Para as mulheres, há permissão, romantizam que um gentil e másculo cavalheiro venha salvá-la do grande perigo em uma grande cena de publicidade.

Já as formigas são insetos muito empenhados, trabalham demais... No Brasil, as formigas-cortadeiras, ou saúvas, são abundantes, adquirindo título de grande praga no campo da agricultura. Conhecidas por tanajuras ou içá, ao mesmo tempo, em ambientes controlados, ajudam a equilibrar o solo, participam da decomposição de cadáveres, ajudam a nutrir a terra das florestas e mantêm o hábito de matar os machos após o acasalamento, que se traduz em permanente tradição matriarcal. Os indígenas criaram a famosa farofa de içá, já em tempos imemoriais.

Lygia Pape pensou em construir um sistema vivo para a *Caixa de Formigas*. Pape ofereceu pedaços de carne a esses esforçados artrópodes em troca da participação em sua obra interativa. Ao terminarem de comer a carne revelar-se-iam ao fim as palavras “*a gula ou a luxúria*” escritos em um pequeno bilhete. Uma mensagem oculta em um sistema contínuo. O projeto previa que a carne fosse trocada diariamente. Para garantir que as saúvas *performers* respirassem uma obra emoldurada, a artista deixou pequenos orifícios pelos quais as formigas escaparam em um ato de total rebelião contra as condições impostas e atacaram algumas das obras da exposição. Antropofágicas, rebeldes.

Com a caixa de baratas eu queria que as pessoas sentissem o horror do ato de colecionar e, por extensão, da arte trancada nos museus. Na *Caixa das Formigas*, saúvas vivas passeavam sobre um pedaço de carne, renovado quase diariamente, e sobre uma espiral onde estava escrito a gula ou a luxúria. Andando livres na caixa e dela podendo sair, as formigas tinham um comportamento imprevisível. Com elas, o que me interessava era mostrar a coisa viva, já que penso em arte e vida como parcelas que se misturam, sendo o meu maior empenho o de me entranhar na vida em termos de arte. Por isso, nunca me interessei muito em fazer uma exposição, no sentido convencional de reunir trabalhos no interior de um museu ou de uma galeria. A arte, prefiro o ato de experimentar a arte, ou a vida. (FREITAS, 2004 p. 108)

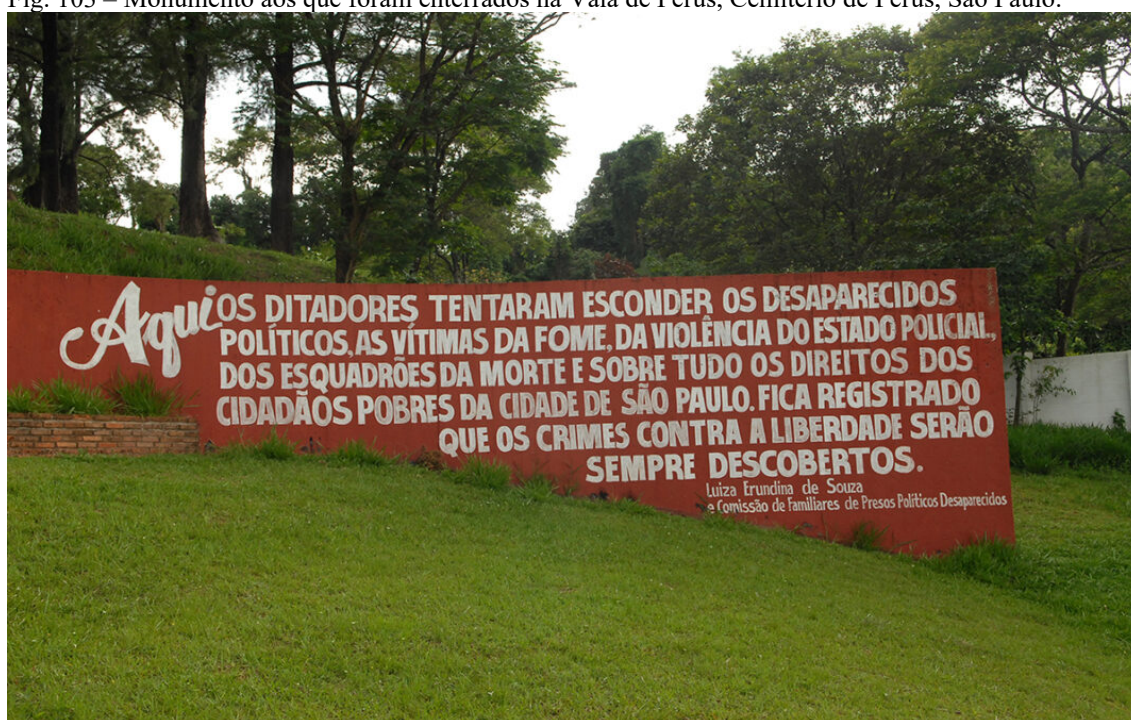
A natureza de fato quebrou as regras, rompeu para o inesperado, desafiando os formatos da linguagem artística, dos museus. A virada de jogo acontece e o que parecia uma rebelião, tornou-se parte da revolução das saúvas, após fartarem-se da carne oferecida, destruíram o sistema quadrado das exposições artísticas. A gula ou a luxúria é tampa de panela sem fundo. O discurso já seria suficientemente fecundo para explorar a obra, mas era 1968. O “horror do ato de colecionar”, da “arte trancada”, emitia junto um sinal oculto da condição que se colocava sobre a sociedade brasileira desde 1964. A finitude da carne, a fome sem fim do desejo.

Nos cemitérios, baratas e formigas vivem bem, junto a vários outros pequenos seres vivos que participando da decomposição dos cadáveres, da transformação do solo. As saúvas, espécie escolhida por Pape, pertencem à subfamília Myrmicinae, por sua vez, a mais encontrada em cadáveres em decomposição em estudos de Entomologia Forense⁴⁴. As formigas e baratas, no entanto, participam das primeiras etapas desse processo, assim como as equipes forenses que participam das comissões da verdade após as ditaduras latino-americanas trabalham com pistas, sinais, indícios. É atribuída ao Esquadrão Le Cocq a expressão-ameaça “amanhecer com a boca cheia de formigas”.

⁴⁴ J.O. Dias, S.S. Suguituru, L. Gomes, M.S.C. Morini. *Biológico*, São Paulo, v.69, suplemento 2, p.459-460, 2007. P 459. http://www.biologico.agricultura.sp.gov.br/uploads/docs/bio/suplementos/v69_supl_2/p459-460.pdf.

A violência policial, que perdura desde nosso regime militar, manteve a prática de desaparecimento sistemática que naquele tempo se estruturava⁴⁵. Já era o ano de 1990 quando começaram as pesquisas nas valas comuns do Cemitério de Perus em São Paulo e as múltiplas camadas dessas violências passaram a ser expostas. O local que é o destino de pobres e indigentes abrigava pelo menos 1047 ossadas, dentre as quais foram reconhecidos diversos perseguidos políticos entre os anos de 1968 e 1980.

Fig. 103 – Monumento aos que foram enterrados na Vala de Perus, Cemitério de Perus, São Paulo.



Fonte: <https://www.diariodepernambuco.com.br/static/app/noticia_127983242361/2015/03/27/568516/20150327154823798727e.jpg>, acesso em 25 mar. 2022.

A prática do desaparecimento forçado, como fenômeno sistemático e generalizado, marcou a história recente da América Latina. Implementada como política de Estado durante as ditaduras militares que assolaram o Cone Sul, bem como durante os conflitos armados na América Central, essa prática consistiu na detenção, seguida da execução e da ocultação de cadáveres de milhares de pessoas. Para não deixar rastros, os Estados ocultavam os corpos das vítimas - por meio, entre outros, da criação de cemitérios e valas clandestinas; da identificação das pessoas como indigentes; e do despejo de corpos no fundo de lagos, de rios ou do mar (atirados de aviões e

⁴⁵ “A prática da tortura instalou-se nos quartéis ainda no início do governo Castello Branco, e se espalhou como um vírus graças ao silêncio conivente dos participantes dos participantes do núcleo do poder – civis e militares. Ao se converter em política de Estado, entre 1964 e 1978, a tortura elevou o torturador à condição de intocável e transbordou para a sociedade. (SCHWARCZ, STARLING, 2015, p.460).

helicópteros). Milhares de presos políticos morreram assim, e até hoje, na maioria dos casos, não se tem notícias dos seus paradeiros. (BRASIL, 2014, p. 290)

Segundo os dados apresentados por Calveiro, os campos de concentração eram uma passagem para boa parte das pessoas dadas como desaparecidas na Argentina. Contam-se entre 15 e 20 mil pessoas que passaram por esses lugares, dentre as quais cerca de 90% foram assassinadas entre os anos de 1976 e 1982. (CALVEIRO, 2013, p. 41). A desapareição dos corpos, em sua maioria jogados ao mar ainda vivos, sedados, faz com que não haja crime.

No Brasil, as práticas de tortura e desapareição foram se modificando ao longo do regime. No ano de 1968, diante da escalada do autoritarismo e do AI-5, uma caixa branca com o desenho de caveira e algumas penas é colocada em um gramado. Quando chacoalhada, dizem que emitia “o som de um lamento”. (MACHADO, 2008, p.42). Discretos, os gritos nos porões dos centros clandestinos de detenção alertavam que a ameaça era para todos. *A Caixa caveira q geme*, de 1968, faz parte de uma série de obras chamadas *Poemas visuais*, da qual também faz parte a *Lingua Apunhalada*.⁴⁶

Frequentadora do Mercado de Madureira, da feira de Caxias, do mercado informal do Saara no centro do Rio, encontrou, por exemplo, numa boneca que chorava o mecanismo interessante para inserir dentro do Poema Visual “Caixa caveira q geme” (1968) e dar o sentido de sofrimento que a caixa emitia ao ser sacudida. Como declarou, tudo o que via e vivia acabava por encontrar eco no que produzia. Certa vez afirmou: “tudo o que eu faço em arte é o que eu faço na vida” (LYGIA In: MACHADO, 2008, p133-134).

Há apenas uma imagem desta caixa em plano fechado que a mostra entre folhas de grama.

Daqui, imagino que Pape a colocou em um gramado, quem sabe em um dos gramados do *Arte*

⁴⁶ Lygia Pape desenvolveu os primeiros trabalhos da série *Poemas Visuais – Língua apunhalada; Caixa Brasil e Caveira Caixa q geme* em 1968. Retoma a série na década de 1990, com mais alguns trabalhos. Para ter acesso a maiores informações sobre as caixas, Vanessa Machado (2008) consultou bibliotecas da USP e do MAC USP em São Paulo e a Associação Cultural Projeto Lygia Pape. Devido à pandemia de Covid-19, não foi possível visitar estes acervos. Não foi possível, por exemplo, ter acesso ao texto integral de Denise Mattar *Lygia Pape – Intrinsecamente Anarquista*, 2003, e à entrevista publicada *Lygia Pape – Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*, 1998. Ambos apresentam informações e depoimentos importantes de Lygia Pape, assim, foram utilizadas as citações de pesquisadoras como Talita Trizoli (2018), Machado (2008), e Isadora Mattioli (2016).

no Aterro, que ocorreu em 1968 nos arredores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ? Ou em um dia qualquer, sem qualquer sinalização de “isto é arte”. Operava já a diluição de sinais sensíveis e poéticos que traziam a denúncia dentro de um espaço de convivência oprimido pela censura e pelos porões de tortura.

Fig. 104 – Lygia Pape. *Caixa caveira q geme*, 1968.



Fonte: MACHADO, 2008.

Isadora Mattioli, em seu artigo *Estancar a Ferida*, fala que Lygia se referia a “uma ideia em comum” entre *Wanted* (1974) e a *Caixa caveira q geme* (1968), pela imagem da caveira:

A primeira é uma caixa com a imagem de uma caveira estampada, que quando manipulada emite um som de choro. Já “Wanted” foi uma instalação montada na galeria argentina CAYC (Centro de Artes e Comunicação) em 1974, com projeção em diversas interfaces de um cartaz com a representação da mesma caveira e o escrito WANTED. (MATTIOLLI, 2016, p771).

Essas três caixas feitas nos primeiros anos do golpe, sintetizam o espírito de época que se iniciava e cujos dispositivos repressores foram responsáveis, em 1973, pela prisão e tortura de Lygia Pape. Um ano depois de sua soltura, nas galerias do CaYC, em Buenos Aires, enfrentou as caveiras do sistema de segurança e emitia através de sua obra um contra-sinal-denúncia em nova caixa mais tecnológica.

Em 1973 realizei uma série de caixas sobre a violência. Um objeto sonoro, uma caveira (imagens planas impressas na caixa) que chorava, que soltava um lamento quando você pegava nela. E ligado a essa série aconteceram outros trabalhos, como a “Língua Apunhalada”, em cima da censura. Trata-se de uma língua fora da boca com um pingo de cor vermelha sobre ela. Nessa época, quando estive na Argentina, eu realizei um trabalho sobre a violência. Coloquei no CAYC um circuito fechado de televisão, botando também do lado de fora da galeria uma tela, e em todas essas telas circulava a mesma imagem de uma caveira com a palavra *wanted*, que lá é buscado. Ou seja, busca-se o quê? A própria morte. E era mesmo uma coisa bem característica da Argentina na época, um tal de matar e correr. (PAPE In: Mattioli, 2016, p770).

Ao testemunhar o horror, a sociedade pode se paralisar, não responder de imediato. No Brasil, um dos primeiros eventos que marcam o Golpe Militar, em 1964, foi a prisão de Gregório Lourenço Bezerra (1900-1983). Bezerra era um líder do PCB, então ex-deputado que foi preso e espancado em praça pública no dia 1º de abril de 1964. As imagens passaram na TV. De acordo com Schwarcz e Starling, desde o começo do regime militar a tortura se tornou uma política de Estado:

A prática de tortura instalou-se nos quartéis ainda no início do governo Castelo Branco, e se espalhou como um vírus graças ao silêncio conivente dos participantes do núcleo do poder – civis e militares. Ao se converter em política de Estado, entre 1964 e 1978, a tortura elevou o torturador à condição de intocável e transbordou para a sociedade. Para a tortura funcionar, é preciso que existam juízes que reconheçam como legais e verossímeis processos absurdos, confissões renegadas, laudos periciais mentirosos. (SCHWARCZ, STARLING, 2015, p. 460)

Assim como no caso de Bezerra, a maior parte das imagens e registros da violência de estado no período da Ditadura foram registradas pelos próprios algozes, certos da impunidade. Alguns deles foram resgatados pela Comissão Nacional da Verdade, com resultados publicados apenas em 2014, durante o governo da presidenta Dilma Rousseff, também presa e torturada durante o regime.

A exibição televisionada informa a população o estado de exceção. Nas palavras da argentina Calveiro⁴⁷, “para disseminar o terror, é preciso que *se soubesse*”, é mais uma parte do método. A autora acredita que haja uma “índole específica de cada poder”, que pode ser revelada através da análise de suas técnicas e mecanismos. Ela diz que “A repressão e o castigo se inserem nos procedimentos do poder e reproduzem suas técnicas e mecanismos.” (CALVEIRO, 2013, p. 38). Nos regimes ditatoriais, a aleatoriedade ocorre na medida em que, junto aos militantes e opositores políticos que são presos, alguns inocentes acabam por sofrer a violência desmedida.⁴⁸ O que aparenta ser uma falha, atua como ferramenta na disseminação generalizada do horror. Uma ameaça constante e incerta.

4.2.2 Quem come quem

Arlindo Machado assinalou o ano de 1974 como o que marcou o surgimento da videoarte no Brasil (MACHADO, 2003, p. 13-14). Apesar de haver experiências neste campo desde a década de 1960 e de, em 1973, a bailarina Analívia Cordeiro ter produzido a primeira obra artística para vídeo, a peça *M 3x3*⁴⁹, é nesse momento em que há o surgimento de uma geração de artistas que irá manter e desenvolver a linguagem do vídeo no país. A compra de poucos equipamentos, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, foi compartilhada entre os artistas. Para o autor, a primeira geração que produz vídeos se deu na experimentação de artistas plásticos da época e não por *videomakers*. Dentre os motivos para a difusão do meio, o autor destaca que

⁴⁷ A cientista política argentina foi prisioneira dos campos de concentração que existiram entre 1976 e 1983 naquele país. Passou cerca de um ano e meio – entre 1977 e 1978 - entre diversos destes lugares. A partir de sua experiência e das informações levantadas posteriormente em outros testemunhos, analisou a estrutura do aparato repressivo. Seu marido foi sequestrado no Brasil, em 1980, graças à Operação Condor e nunca mais apareceu.

⁴⁸ “E, ainda que o grupo de vítimas casuais tenha sido minoritário em termos numéricos, cumpria um importante papel na *disseminação do terror*, tanto dentro como fora do campo. Era a prova irrefutável da *arbitrariedade* e real *onipotência* do sistema, pois, além do objetivo político de extermínio de uma força de oposição, os militares buscavam a demonstração de um poder absoluto, capaz de decidir sobre a vida e a morte, de arraigar a certeza de que essa decisão é função legítima do poder. (CALVEIRO, 2013, p.54).

⁴⁹ O vídeo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ms7ZRd9aQ90>>, acesso em 30 set. 2021.

o vídeo foi uma tecnologia particularmente privilegiada nesse movimento, em decorrência do seu baixo custo de produção, de sua absoluta independência em relação a laboratórios de revelação ou de sonorização (que funcionavam como centros de vigilância da produção na época da ditadura militar) e sobretudo pelas características lábeis e anamórficas da imagem eletrônica, mais adequadas a um tratamento plástico. (MACHADO, 2003, p.17)

O aparato repressivo da ditadura contava com uma estrutura diversificada de investigação e ação, como SNI, DOI-Codi e Polícia Federal, com apoio legal nos Atos Institucionais – que começam a ser decretados a partir de 1964 – e uma campanha ideológica no estilo macarthista de convencimento social a partir do qual cada cidadão podia ser ou atuar como uma pequena fonte de denúncias. Como no modelo estadunidense, a perseguição aos comunistas no Brasil incluía um senso de moralidade puritano, castrador e hipócrita. Dessa forma, bem como num eco-passado-futuro como os obscuros tempos de 2014⁵⁰, espectadores da TV Globo se acumularam nas redes transmissoras do canal por todo o Brasil para denunciar a “perda de moralidade”, e o “alto teor erótico das peças” das exposições *Eat me: a gula ou a luxúria* que Lygia Pape realizou em 1975 e 1976.

A Galeria de Arte Global na capital paulistana, que anunciou na emissora de TV, fechou a exposição e suspendeu a veiculação de sua publicidade. Talita Trizoli destaca que

A visibilidade da artista nas investigações do Regime Militar por parte dos censores e denunciadores anônimos, devido tanto à sua postura anárquica de vida, seu forte vínculo com Mário Pedrosa, fundador do Partido dos Trabalhadores, Hélio Oiticica, [...] quanto com suas ações estratégicas de auxílio logístico para com combatentes de resistência. Pape inclusive, no ano de 1973, passou dois meses presa no DOI-CODI do Maracanã. (TRIZOLI, 2015, p. 118.

Ainda que tivesse sido presa e torturada, Pape seguiu sua produção criativa, como artista e professora, mantendo-se contra aquele sistema. Muito embora não se identificasse como feminista, o vídeo *Eat me, a gula ou a luxúria* colocava-se diretamente contra a masculinidade

⁵⁰ Naquele ano pude presenciar jovens cristãos e senhores com mantos dourados rezando terços de joelhos diante da 31ª Bienal de São Paulo, que incluía obras como *Espacio para abortar*, do grupo boliviano *Mujeres Creando*.

da Ditadura. Com duração de 9 minutos, o vídeo foi feito em 16mm e elaborado como uma peça para a TV, tendo em seu fim um anúncio de um produto fictício, as “Conchas Cook”.

Através relação com a publicidade e a sociedade de consumo, a artista questiona o próprio lugar da arte, uma crítica presente na sua série de caixas. Em seu nome, *A gula ou a luxúria*, retoma a *Caixa de Formigas*: “Os elementos consignados para este projeto referem-se à mulher objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais” (PAPE, 1975). Há uma crítica à estrutura social dominante que se organiza no pós-guerra e sustenta o capitalismo reproduzindo desigualdades de gênero, especialmente através da mídia de massa, da domesticação feminina.

Fig. 105 – Peça publicitária, Revista *O Cruzeiro*, 1966, edição 0033.

é nova
é bonita
é Remington

Remington 21

A Nova Remington 21 reúne tudo o que você espera de uma máquina de escrever: sobriedade e distinção, em linhas modernas e funcionais. Cores harmoniosas, para qualquer tipo de decoração. E todas as características mecânicas que tornam a Remington líder mundial - há quase cem anos - em máquinas de escrever.

Eis algumas delas:

<p>TECLADO DUVE Deixa uma leve vibração sobre as teclas de desenho anatômico e evita contusões, lesões, fadiga, zumbido e o excesso de tensão. É o Regulador de Tensão Passiva patenteado e a chave de tensão das teclas a seu design.</p>	<p>SOLA, DESLIVRADAORA DAS FOLHAS DE PAPEL Quando desce ou sobe, libera o tipo e libera o papel. Não há aperto e não há "KICK" e as folhas voltam instantaneamente à posição primitiva.</p>	<p>CILINDRO REVERTÍVEL O conjunto de cilindros, colinas e molas compressoras pode ser movido - instantaneamente, para limpar, ou trava por outros dispositivos em trabalhos específicos.</p>	<p>ALAVANCA DE REVERSO Ativa modelo recuado em direção de teclado - para recuar o fútil de modo despretensioso, preparando, em consequência, uma velocidade de trabalho.</p>	<p>PITA EM 4 POSIÇÕES Além da posição usual para solistas, existem três outras, o que significa 37% de economia nas filas de uma só cor.</p>	<p>CARRO ULTRALIVRE Quando em dia normal de trabalho, a ditadora retorna o carro cerca de 1200 vezes. Por isso, a Remington desenvolveu um carro leve, suave e silencioso. Funciona com suavidade rápida e precisa, proporcionando mais eficiência e reduzindo consideravelmente o estresse de operação.</p>
<p>MARGINAÇÕES VISTÍVEIS Permitem a percepção instantânea do margem antes de o papel ser colocado - sem precisar deslocar o carro.</p>	<p>CONSTRUÇÃO MODERNA Em apenas três minutos, todos os partes móveis ficam expostas, facilitando a limpeza, lubrificação e manutenção.</p>	<p>SOLA REVERTÍVEL Proporciona este controle do papel e marginação perfeita. O operador "vê" a carta antes de escrever.</p>	<p>Chame o Representante Remington - Ele terá orgulho em lhe mostrar a nova Remington 21.</p> <p>Remington Rand do Brasil S.A. Filiais e revendedores nas principais cidades do País.</p>		

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Fig. 106 – Peça publicitária da marca de jeans Diesel, publicada na Revista *Gente*, em 09 de abril de 1998.



Fonte: < <http://www.adeevee.com/1998/12/diesel-denim-different-washes-superior-denim-antique-dirty-denim-print/> >, acesso em 25 mar. 2022.

Vanessa Rosa Machado (2008) resgatou a prisão política de Lygia Pape, em 1973⁵¹:

Em depoimentos e entrevistas, Lygia Pape assumia que havia passado por experiências bem duras e indicava que havia sido penalizada: “sou uma das raras artistas plásticas que participaram desse período, no sentido físico da coisa. Eu realmente sofri, mas atualmente só quero falar disso no sentido de liberdade” (PAPE, 1998, p.77). Em 2003, a Denise Mattar, revelou claramente que havia sido presa e torturada. Lygia não se filiara a nenhum partido ou organização política, mas tinha “ideias de solidariedade e generosidade”, próximas às do “chamado antigo socialismo” (PAPE, 1998, p.78).

Lygia narrou que em 1973, quando se preparava para sair de casa, foi surpreendida, encapuzada e levada até o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) da Polícia do Exército, onde sua filha Cristina também estava detida havia uma semana. Segundo o relato de Cristina, Lygia permaneceu lá por aproximadamente três semanas, isolada numa cela, e de lá foi

⁵¹ Muitos textos e referências relevantes para esta pesquisa sobre Lygia Pape são raros e/ou esgotados. Devido à pandemia Covid 19, foi impossível a visita em acervos de algumas bibliotecas, como no caso do texto - que consta no acervo da FUNARTE. Essa condição é a mesma para as referências que Machado utiliza para este levantamento - PAPE, Lygia. *Lygia Pape - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Coleção Palavra do artista.; MATTAR, Denise. *Lygia Pape - Intrinsecamente Anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003. Por isso e pela relevância da pesquisa da autora, optei pela reprodução integral do trecho.

deslocada para a Vila Militar da Aeronáutica. Foi localizada quase um mês depois de seu desaparecimento.

Foi julgada no Ministério da Aeronáutica e absolvida por quatro votos a três. Lygia e Cristina atribuíram a prisão a ações como apoio logístico, financeiro, hospedagem e tratamento médico feitas até 1970 em apoio a várias pessoas pertencentes a grupos dissidentes e que foram deflagradas pelas averiguações do governo Médici.

Depois disso, Lygia relatou ter decidido permanecer no Brasil e se dedicar ao ensino. Declarou: “quando saí, pele e osso, disse: não vou viajar não, vou dar aulas, quero dar aulas, quero muito ensinar” (MATTAR, 2003, p.82).

A formação acadêmica de Pape e suas atividades no ensino superior acompanharam o desenvolvimento político da ditadura, desde a mobilização anterior ao golpe militar de 1964, quando se apostava numa revolução em bases igualitárias - período em que estudou Filosofia, graduando-se em meados da década de 60, já sob a ditadura. No início das medidas mais repressivas que cercearam as liberdades individuais e os direitos políticos, a partir de 1969, deu aulas no Curso Livre do MAM. Depois da experiência da prisão e tortura, ensinou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e em universidades, primeiro na Santa Úrsula e depois na Federal do Rio de Janeiro.

Machado prossegue em nota de rodapé:

Lygia relatou a Denise Mattar ter ficado no DOI-CODI presa numa cela com uma porta que emitia um ruído enlouquecedor permanentemente. Não comia, só ingeria um líquido azul que lhe era dado. Depois da passagem pela prisão continuou sendo vigiada e obrigada a pedir licença para sair da cidade do Rio de Janeiro e a frequentar o Ministério do Exército toda semana durante aproximadamente dois anos para assinar o nome. Ainda segundo Lygia, os relacionamentos que Günther mantinha com algumas autoridades militares foram imprescindíveis para sua localização e libertação (MATTAR, 2003, p. 79-82). (MACHADO, 2008, p.138-139)

No movimento da fita em forma de infinito, surgem nas curvas o sadismo e o autoritarismo que, como um desejo insaciado de formigas necrófagas, obstruíam o contra sinal de um erotismo livre, feminino. A estrutura da montagem da peça propõe-se em “conflitos e contrapontos” (PAPE, 1975). Insere-se na formulação de um sinal de movimento contínuo. O pulso, a potência capaz da ressignificação de um signo estaria subliminarmente disfarçada para o olhar, atraindo-o pelo impulso do desejo. As relações do autoritarismo e do erotismo apresentam sinais contraditórios e sintomas de perversões, que Lygia percebeu por sua experiência. Enquadradas em close-up, bocas masculinas e feminina se alternam em progressão matemática de tempo.

Ao analisar a montagem do vídeo de 1975 de Pape no artigo *Leticia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo*, Cláudio Costa (2007) aponta que:

A montagem métrica - que segundo a reflexão de Eisenstein, soma-se à rítmica, à tonal, à atonal e à intelectual - utilizada por Lygia Pape é, dentre outros, um dos processos mais elementares na construção de conflitos e contrapontos (Eisenstein, 1990). Lygia Pape parece desejar antes criar um problema para a medida metricamente calculada colocada em contato com a forte conotação erótica do tema: o erotismo desmontando a racionalidade matemática. (COSTA, 2007, p.2)

Machado (2008) destacou o comentário da crítica Ligia Canongia (1988) sobre *Eat me...*:

o filme “*Eat Me*” deu destaque à montagem não-convencional, na qual Lygia fez uma progressão matemática pelo encadeamento de duas seqüências: uma boca masculina que engolia e expelia algo parecido com uma pedra e outro de uma boca feminina que chupava uma salsicha com molho, ambos focalizados por uma câmera fixa que recortava e deixava nítida só a imagem das bocas.

A montagem se dava de forma que o ritmo do filme se acelerava na exibição e alternância das bocas nos atos de chupar e expelir a salsicha e a “pedra”. Paradoxalmente a montagem métrica dava ao filme um ritmo sexual, cujo orgasmo corresponderia à superposição desses planos. Porém, a possibilidade do clímax era frustrada pelo aparecimento de um anúncio publicitário das “Conchas Cook”. Canongia 1988 In.: MACHADO, 2008 p. 44)

Cada uma das bocas filmadas em *close-up* eram espaços côncavos que recebiam diferentes elementos: uma pedra vermelha e uma azul para os homens e uma salsicha para a feminina. Bocas do desejo em tons de batons vermelhos estão circundados por um bigode grosso. Classifica e ressalta o gozo, não por uma antevisão da cultura *queer* ou pela esperada desconstrução dos padrões estéticos femininos, mas pela violência. Pela análise, Canongia aponta a interrupção do clímax pela publicidade, o gozo do consumo capitalista para os que tem, a broxada capital para os que não tem.

Em busca de uma visão estrutural, Pilar Calveiro investigou a lógica social que denunciava a índole do poder vigente no período ditatorial argentino. No caso brasileiro, entre as inúmeras respostas sobre a índole do poder que operou durante a ditadura, é inegável o caráter misógino, que reproduz, como sustentáculo para a disciplina social, a hierarquia entre gêneros. O Relatório da Comissão Nacional da Verdade apontou:

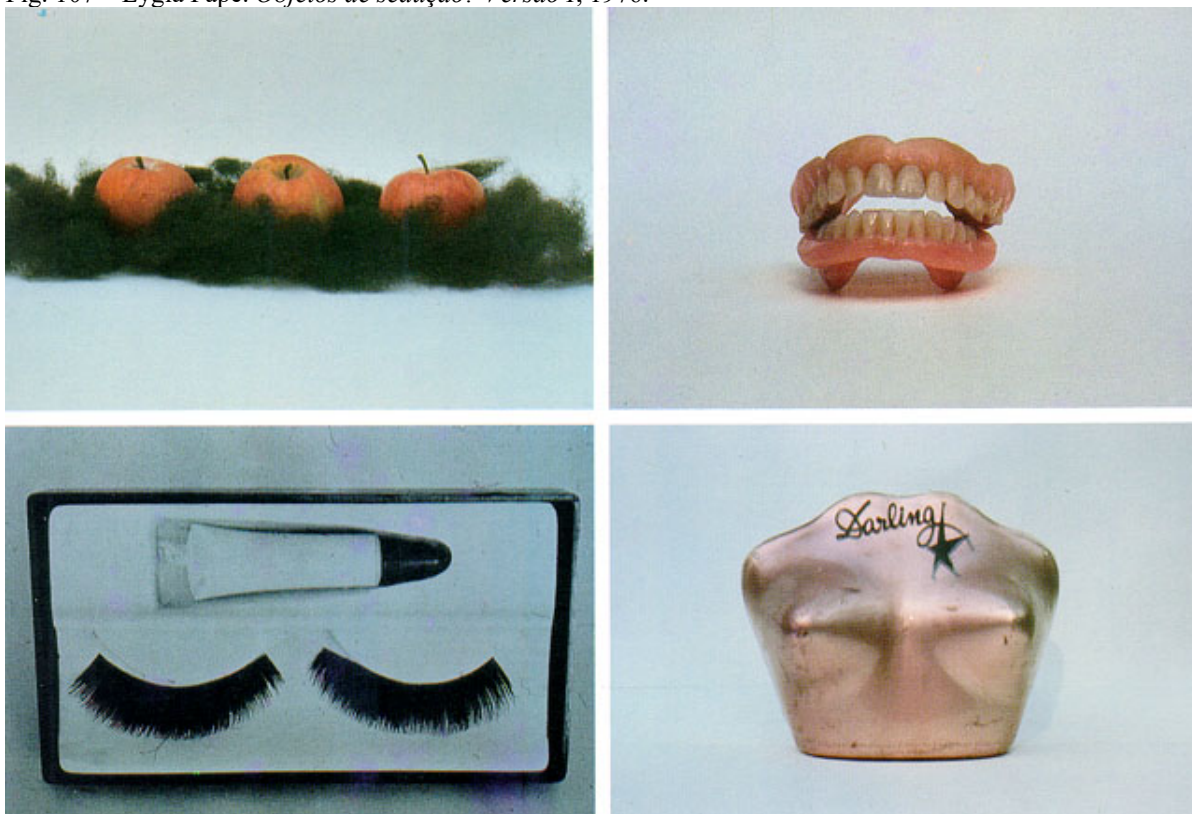
Como a violência se organiza através das hierarquias sociais e das relações sociais de poder – elas próprias constitutivas da sociedade, das identidades coletivas e individuais –, a estruturação baseada na hierarquia de gênero e sexualidade transparece na violência estatal do período explicitando, por exemplo, o caráter tradicionalmente sexista e homofóbico da formação policial e militar, que constrói o feminino como algo inferior e associa violência à masculinidade viril. Treinados para agir com brutalidade e imersos em uma cultura de grupo e institucional em permanente tensão com o respeito aos direitos humanos, os integrantes do aparato de repressão indicados nos relatos de violência sexual aparecem como incapazes de reconhecer liberdades civis básicas, atuando como transmissores da violência, da extremidade de poder para a ponta desempoderada, não importando se a violência direcionava-se contra homens ou contra mulheres. (BRASIL, 2014, p. 404)

A fragmentação proposta tanto no vídeo como nos objetos e instalações da montagem de *Eat me*, propagam as denúncias pelas as emissões de espaços poéticos ambivalentes e opostos: os pedaços de corpos como índices de desejo sexual a partir da objetificação da mulher ou como imagens da morte, denúncias dos anos de chumbo⁵². São poucos registros que sobreviveram ao tempo. As buscas virtuais por imagens das destes trabalhos da série *Objetos de sedução* de Lygia Pape mostram uns poucos *frames* do vídeo *Eat me...* e os seguintes objetos:

⁵² Observando as emissões de sinais, o que se desvela é como o desejo e o poder, aproximam-se na visão dos homens de um ambiente de sedução e sadismo. A experiência política no Brasil e na Argentina, em similaridades e distanciamentos, ecoava nas reflexões de Pape os sinais de fragmentação e objetificação da mulher em diversos níveis da sociedade, a começar pela publicidade.

A elaboração de seu texto *Eat me...*, em Buenos Aires, posterior ao seu período na prisão a coloca em diálogo com uma genealogia latino-americana conceitualista na qual, diferentes estratégias e linguagens se estrutural em um ativismo político contrário às ditaduras e ao imperialismo. Ao mesmo tempo em que tensiona o compartilhamento estratégias pela arte conceitual global, que aproxima a artista da lógica como a do estadunidense Chris Burden quando, em 1976, iniciando sua carreira comprou um tempo na TV de Los Angeles, pela qual veiculou seu próprio nome dentre grandes artistas consagrados em um comercial para TV chamado *Chris Burden Promo*,

Fig. 107 – Lygia Pape. *Objetos de sedução? Versão I*, 1976.



Fonte: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24697/cat-me-a-gula-ou-a-luxuria-versao-i> >, acesso em 25 mar. 2022.

Os chamados *Objetos de sedução* faziam parte das instalações na exposição. A artista pretendia destacar a objetificação da mulher ao mesmo tempo em que criticava o mercado da arte. Em entrevista para Denise Mattar, disse ter “sérias dúvidas” sobre o feminismo, não queria se comprometer ideologicamente com rótulos. Descolados no tempo, a maçã, a dentadura, os cílios postiços e um manequim de torso de busto feminino deixam escapar traços de melancolia e sarcasmo (PAPE In.: MACHADO, 2008, p. 160). O movimento é polarizado, emite sinais controversos, as pulsões de vida e morte, erotismo e contraerotismo. Pedacos de mulheres que morrem e são estupradas aos montes desde a fundação deste país e tornam cotidianos e contínuos o caminho entre o embelezamento de mulheres e as relações violentas e abusivas.

Para Pape, no texto de 1975 os “‘OBJETOS DE SEDUÇÃO’ são instrumentos recolhidos do cotidiano e oferecidos ao uso de uma visão crítica, de deboche ou acomodação”. Uma forma de

dizer o que não podia ser dito. O sinal emitido pela artista ora aparece, ora submerge, como a costura de Leticia Parente *Made in Brasil*, do ano de 1974.

No entanto, para Paulo Herkenhoff, no catálogo da exposição *Manobras Radicais, Eat me* propõe uma reversão da opressão, na qual o homem era objetificado pela artista através do revelamento das estruturas de sedução:

Lygia Pape põe a nu as estratégias femininas de sedução para conquistar seu objeto de desejo. Lygia Pape ironiza o donjuanismo e acolhe o desejo. Solta uma indagação, como quem não quer nada, que tem dilemático subjacente e é endereçada às mulheres: os jogos de sedução são armas da libido ou processo de subalternidade? Nada moralista, pois não era do feitio de Lygia Pape responder pelos outros. Ela é um paradigma. (HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, p. 97)

"Vi o corpo da moça estendido no mármore da delegacia de Cabo Frio. Parecia ao mesmo tempo uma criança e boneca enorme quebrada... Mas desde o momento em que vi o seu cadáver tive imensa pena, não dela, boneca quebrada, mas de seu assassino", disse Carlos Heitor Cony, hoje colunista da Folha, então trabalhando na revista "Fatos & Fotos". Muito mais gente teve pena de Doca.

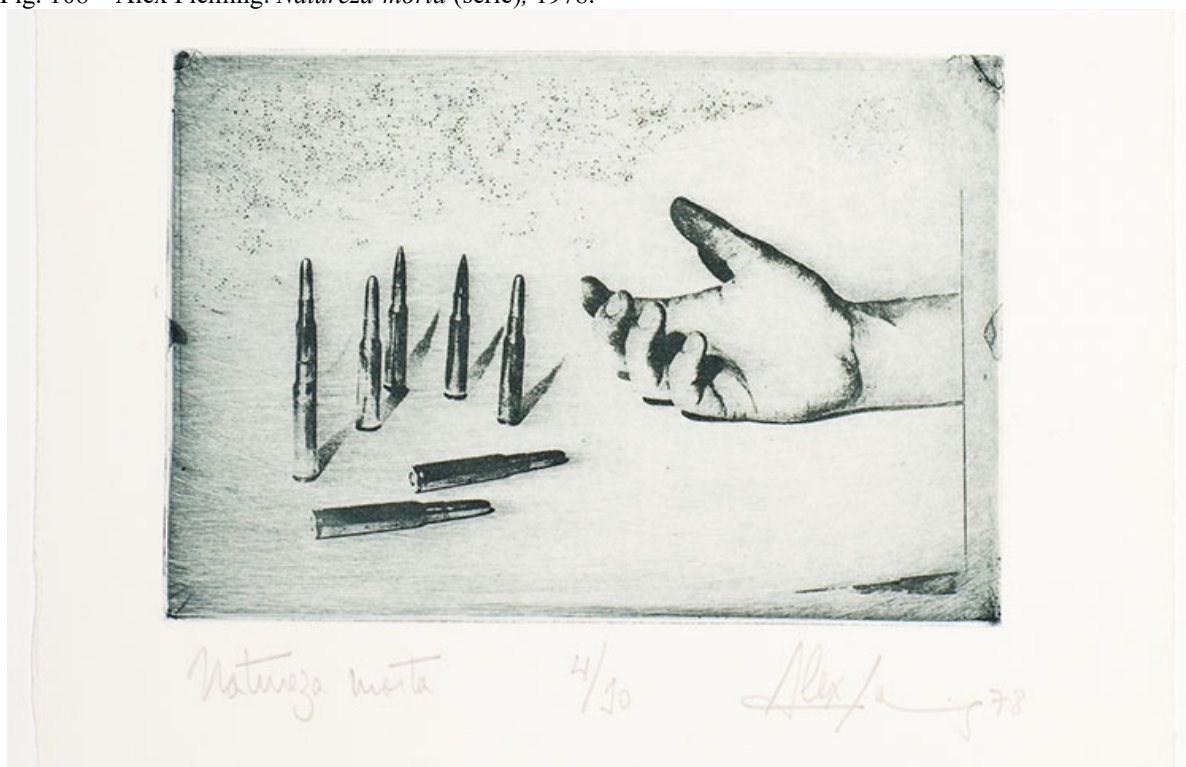


Fonte: Montagem da autora a partir de fontes digitais.

Saffioti fala que o poder “é o polo oposto do prazer” em uma falocracia, a união do poder no falo, que está presente em uma ideologia que genitaliza a sexualidade (SAFFIOTI, 1987, p. 19). Assim, em um governo autoritário, não é de se estranhar que haja a exploração do poder por torturas localizadas, como mostram as gravuras de Alex Fleming da série *Natureza-morta*, 1978.

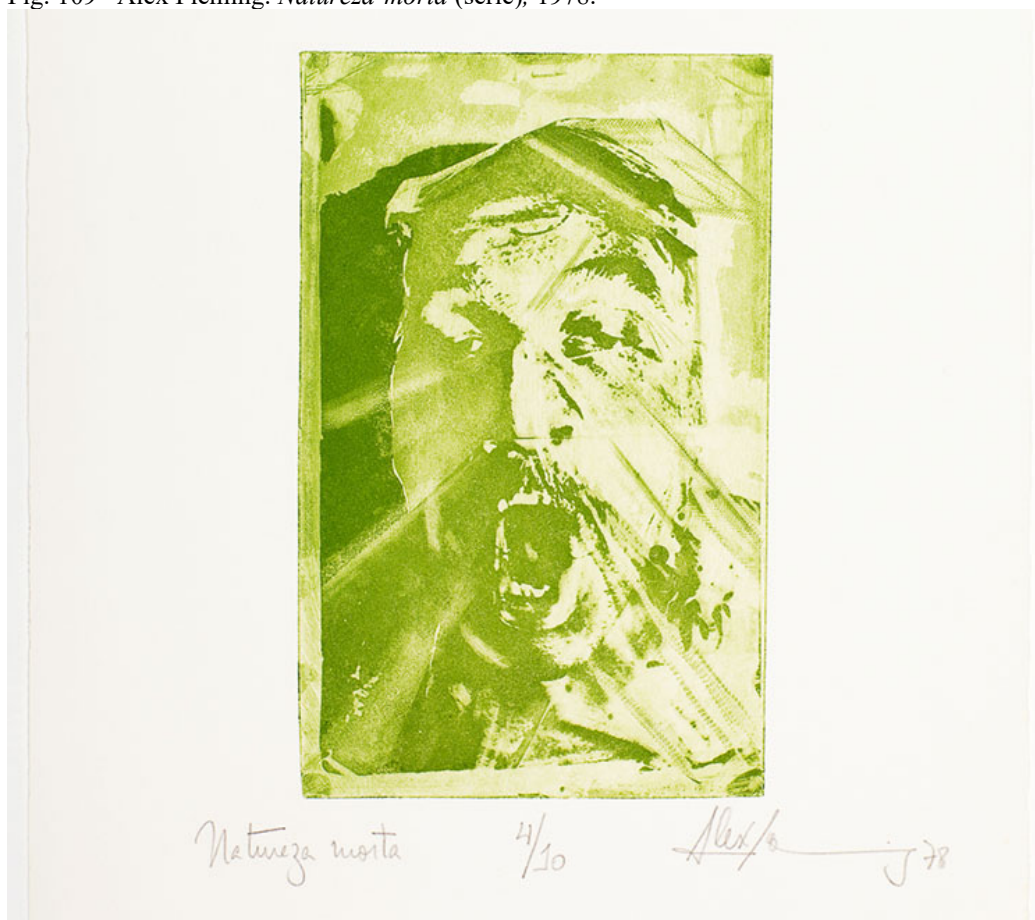
A série composta de nove fotogravuras em metal apresenta enquadramentos categóricos dos métodos em que agia a estrutura repressora da ditadura. Um pequeno guia dos cárceres brasileiros. A técnica da fotogravura, associada ora ao buril, ora a água forte, confere caráter naturalista. Afogamento, sufocamento, choque elétrico, queimaduras, mutilações. Cada imagem mostra uma forma de tortura e um recorte de corpo. Uma delas mostra uma mão caída ao chão e algumas balas de revólver. Não há títulos, não há completude.

Fig. 108 – Alex Fleming. *Natureza-morta* (série), 1978.



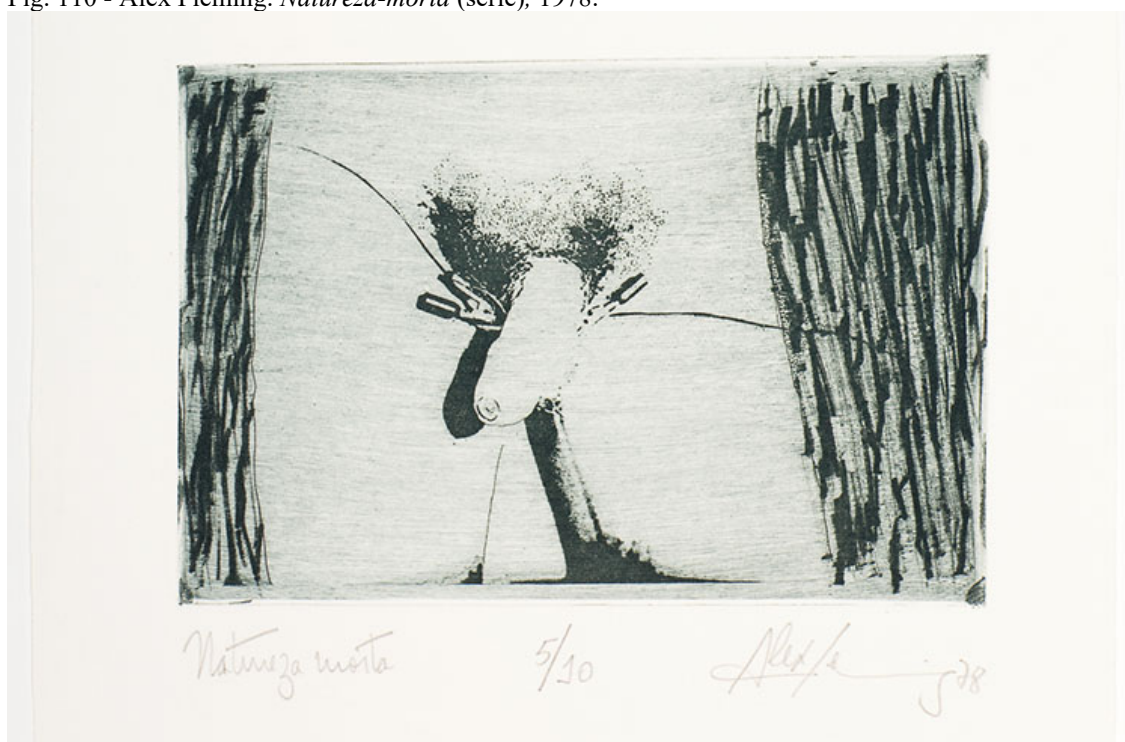
Fonte: LEITÃO, 2013.

Fig. 109– Alex Fleming. *Natureza-morta* (série), 1978.



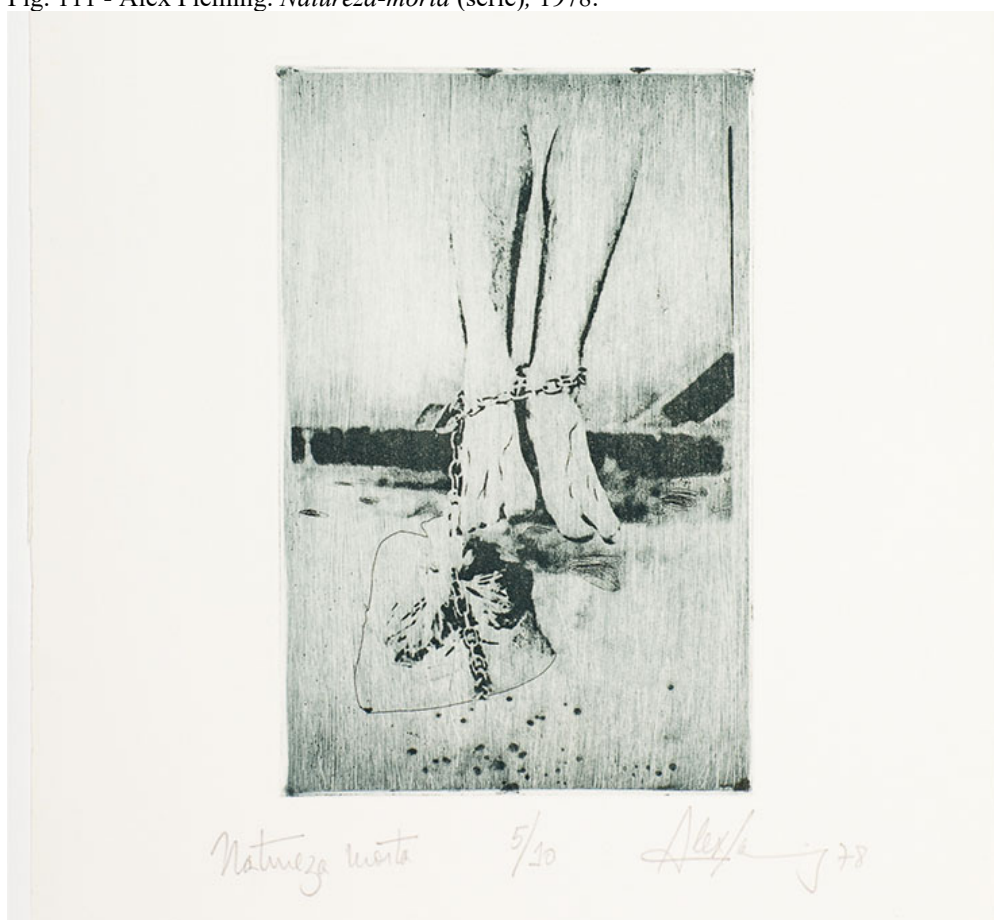
Fonte: LEITÃO, 2013.

Fig. 110 - Alex Fleming. *Natureza-morta* (série), 1978.



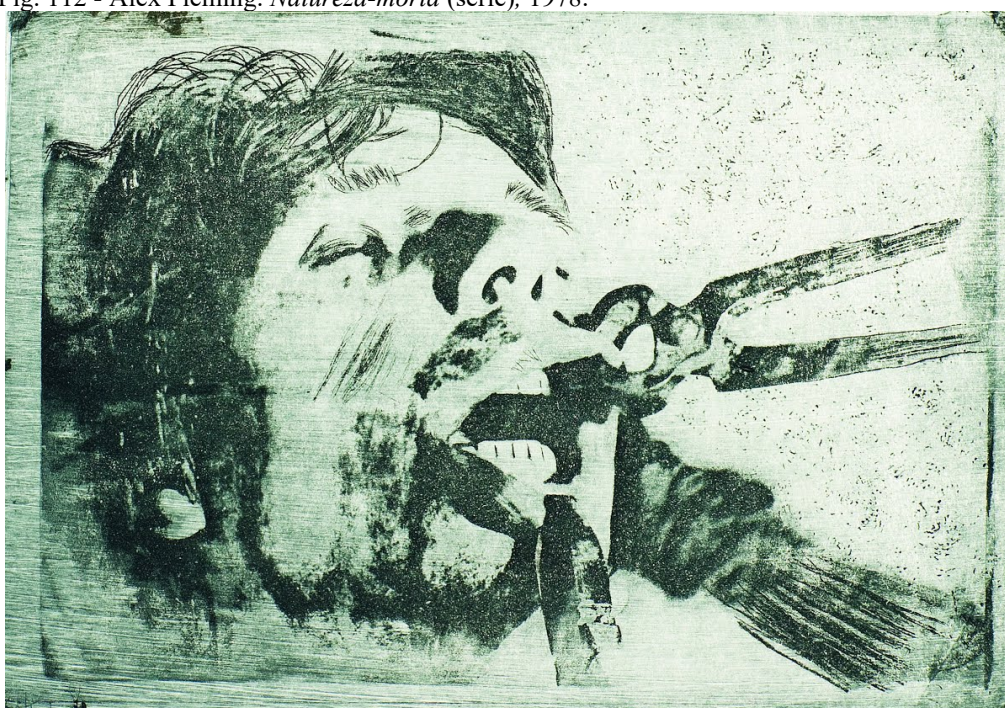
Fonte: LEITÃO, 2013.

Fig. 111 - Alex Fleming, *Natureza-morta* (série), 1978.



Fonte: LEITÃO, 2013.

Fig. 112 - Alex Fleming, *Natureza-morta* (série), 1978.



Fonte: LEITÃO, 2013.

Fig. 113 - Alex Fleming, *Natureza-morta* (série), 1978.



Fonte: LEITÃO, 2013.

A prática de aplicação de eletrochoques nas genitálias e a de mutilação dos seios revela apenas uma parte das perversões que ocorriam nas longas sessões de tortura física e psicológica pelas quais passavam as vítimas.

De passagem, antes que me esqueça, é necessário assinalar a tara sexual do pessoal do DOI. Preocupação doentia a respeito do comportamento sexual dos presos; saber com quem mantinham relações sexuais; comentários constantes sobre órgãos sexuais dos torturados, especialmente das mulheres; xingamentos e insultos escatológicos aos presos. Tenho certeza de que despiram e torturaram a Vera somente para vê-la nua. Aliás, certos tipos de torturas, como enfiar cabo de vassoura no ânus ou na vagina e choques elétricos nos órgãos sexuais, são de sua preferência porque isso satisfaz sua tara. Ao mesmo tempo, se esmeram em grifar, para os torturados, que, em virtude das torturas nos órgãos genitais, ficariam inibidos sexualmente. Sua predileção, no contar piadas, é com as mais grosseiramente ligadas com sexo. [...] (BRASIL, 2014, p.402)

Nos testemunhos publicados no Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade, observam-se duas vertentes principais nos processos de violência física, sexual e simbólica, que se diferem pelo gênero do torturado: para os homens eram direcionadas práticas e xingamentos que diminuíssem a sua masculinidade; para as mulheres, somavam-se humilhações que levavam a

associá-las prostitutas, vagabundas, adúlteras ou, por outra, desafiavam-nas no fato de ocuparem na guerrilha um local social masculino e assim, deveriam provar mais força e resistência, sendo torturadas com mais crueldade⁵³.

A tipificação dos crimes e das formas de violência permite que se tenha dimensão estatística das formas como esta ocorre. Ao mesmo tempo, é o que evidencia a “índole” de um poder que reflete uma lógica social, que naturaliza a violência contra a mulher, também chamada de cultura do estupro:

6. Inserida na lógica da tortura e estruturada na hierarquia de gênero e sexualidade, a violência sexual relatada por sobreviventes da ditadura militar constitui abuso de poder não apenas se considerarmos poder como a faculdade ou a possibilidade do agente estatal infligi sofrimento, mas também a permissão (explícita ou não) para fazê-lo. Foi assim que rotineiramente, nos espaços em que a tortura tornou-se um meio de exercício de poder e dominação total, a feminilidade e a masculinidade foram mobilizadas para perpetrar a violência, rompendo todos os limites da dignidade humana. Nesse espaço desempoderado, os perseguidos políticos tiveram seus corpos encaixados na condição de prisioneiras e prisioneiros. No exercício da violência, mulheres foram instaladas em loci de identidades femininas tidas como ilegítimas (prostituta, adúltera, esposa desviante de seu papel, mãe desvirtuada etc.), ao mesmo tempo que foram tratadas a partir de categorias construídas como masculinas: força e resistência físicas. Nesses mesmos espaços de violência absoluta, também foi possível feminilizar ou emascular homens. (IDEM, p.402)

A violência sexual na tortura ocorre através da lógica da humilhação e da crueldade com as vítimas e pela relação fálica e simbólica que se coloca nas práticas históricas do estupro como arma de guerra (MACHADO, In. SCHPUN, 2004, p.30). Nos regimes de exceção a tortura sexual fez parte das ferramentas de desumanização dos presos políticos.

O espectro da tortura sexual às quais as mulheres foram e são submetidas durante as guerras e estados de exceção faz uma menção direta ao Brasil no painel de número 7 da série *Torture of Women*, feito entre 1976 e 1979, e posteriormente retomado até o ano de 2010, pela artista estadunidense Nancy Spero. Neste painel há, na parte superior, um desenho no qual braços e

⁵³ Para Calveiro, o poder na Argentina atuou e se especializou no desaparecimento, enquanto no Brasil, houve um foco maior na tortura (CALVEIRO, 2013, p. 41).

cabeças de um corpo feminino se orientam em direção contrária a um volume que mostra suas pernas enroscadas. Um urso a observa à direita. O olhar atento, bocas abertas, não corre, sabe que ela não irá fugir. Colado um papel datilografado traz o seguinte texto:

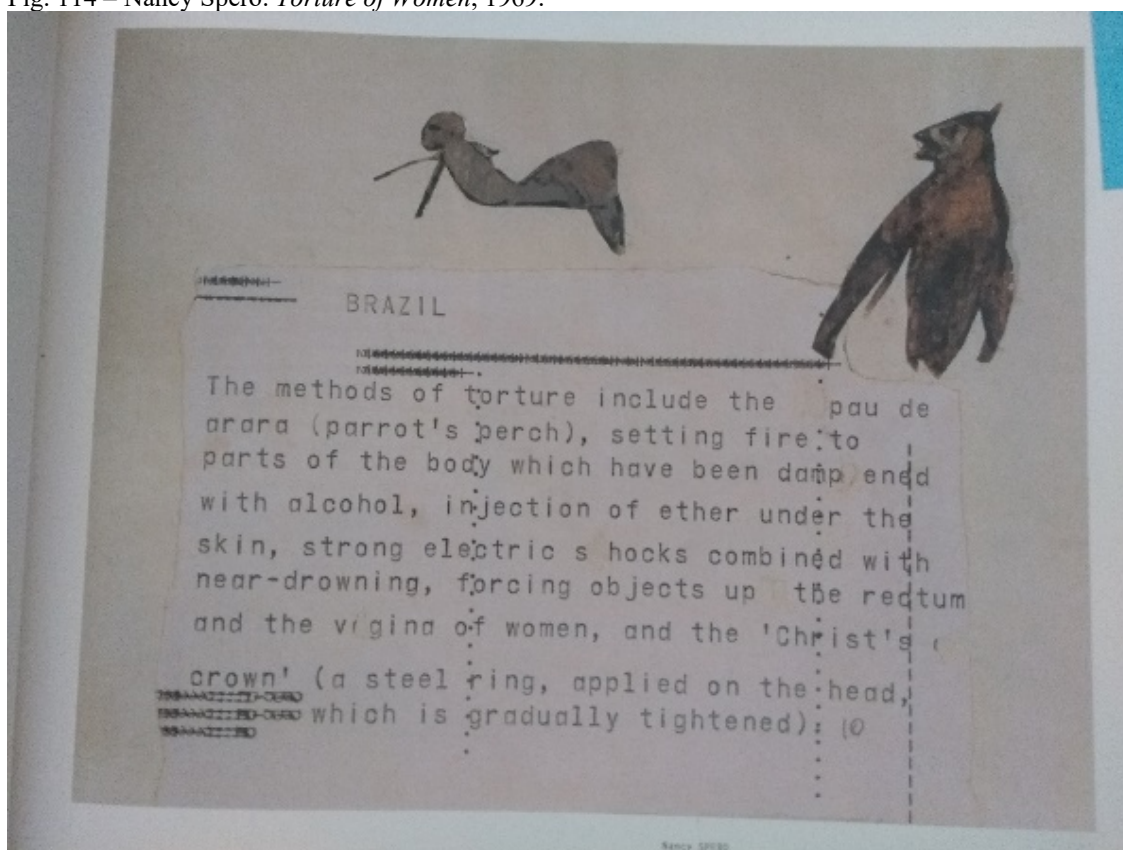
BRASIL

Os métodos de tortura incluem o pau de arara (poleiro de papagaio), atear fogo a partes do corpo molhadas com álcool, injeção de éter sob a pele, choques elétricos fortes combinados com quase-afogamentos, forçar a introdução de objetos até o reto e a vagina das mulheres, e a ‘coroa de Cristo’ (um anel de aço, aplicado na cabeça, que é gradualmente apertado). (PHELAN, 2010, p.71)

Segundo Phelan (PHELAN, 2010, p. 71), foi através deste trabalho que Spero se reconheceu como feminista. A vivência com o movimento de artistas mulheres em Nova York, especialmente sua participação ativa no grupo WAR, *Women Artist Revolution*, são apontados por Phelan (Idem) como fatores decisivos para esta produção. Spero fez 14 painéis com colagens, desenhos e trechos de testemunhos retirados dos relatórios da Anistia Internacional, que mostravam formas documentadas de violência contra a mulher. Os desenhos são distorcidos, angustiados. Os textos, datilografados. O testemunho pessoal alcança universalidade na medida em que esses mecanismos da repressão passaram a ser padronizados, multiplicados e adaptados em praticamente todo o mundo desde então⁵⁴.

⁵⁴ As imagens de Abu Ghraib; os registros de batidas nas periferias brasileiras; Cláudia Ferreira da Silva, moradora do Morro da Congonha que foi assassinada pela polícia na manhã do dia 16 de março de 2014, colocada no portamalas da viatura e seu corpo caía pendurado pela porta mal fechada, sendo arrastado por mais de trezentos metros; 0

Fig. 114 – Nancy Spero. *Torture of Women*, 1969.



Fonte: PHELAN, 2010.

A pesquisa da jornalista brasileira Leneide Duarte-Plon, em seu livro *A Tortura como arma de guerra – Da Argélia ao Brasil: Como os militares franceses exportaram os esquadrões da morte e o terrorismo de Estado*, 2016, desvela boa parte de como ocorreram os mecanismos da repressão. Ela tem como figura central um dos, senão o principal responsável pela disseminação dos métodos de tortura que ocorreram nas Américas, o general francês Paul Aussaresses (1918-2013). O general esteve nos Estados Unidos em 1961 “para ensinar a militares americanos e latino-americanos a ‘guerra contrarrevolucionária’”⁵⁵. Posteriormente, esteve como adido

⁵⁵ “A colaboração dos Estados Unidos também foi intensa na formação e especialização de agentes. Instalações militares americanas chegaram a transmitir ensinamentos a agentes do DOI.

Roberto Artoni relatou que esteve na Carolina do Norte, em Fort Bragg, aprendendo a trabalhar com explosivos. Fort Bragg é uma unidade militar com cerca de 650 quilômetros quadrados que abriga, entre outras, forças de operações especiais e paraquedistas. Nesse curso, alunos, todos brasileiros e de variadas instituições (como Polícias Militares e Forças Armadas), aprendiam a montar e desarmar explosivos. Cursos para turmas brasileiras eram realizados, também, na United States Army School of the Americas (Usarsa), ou, simplesmente, Escola das Américas. Por essa instituição, mantida pelos Estados Unidos e situada no Panamá, passaram alunos brasileiros das mais variadas organizações. Lá também foram diplomados nomes que depois seriam expoentes de ditaduras

militar no Brasil entre 1973 e 1975, e, em 2000 revelou seus métodos em entrevista à jornalista francesa Marie-Monique Robin.⁵⁶ Segundo ROBIN, “um dos objetivos da tortura no país era espalhar o terror” e não apenas conseguir informações (2016, p.75). Dessa forma, justificava-se, por exemplo, o uso de familiares e testemunhas para assistir às sessões de tortura bem como o eventual sequestro de inocentes.

5 Perspectivas lésbicas e o contraerotismo

5.1 O binarismo de gênero e os corpos: só os homens podem ter pelos

De bom grado imaginamos a lésbica com um chapéu de feltro ríspido, de cabelos curtos e gravata; sua virilidade seria uma anomalia traduzindo um desequilíbrio hormonal. Nada mais errôneo do que essa confusão entre a invertida e a virago. Há muitas homossexuais entre as odaliscas, as cortesãs, entre as mulheres mais deliberadamente "femininas"; inversamente, numerosas mulheres "masculinas" são heterossexuais. Simone de Beauvoir.

A charge *Mulher-Homem* publicada na revista *O Malho* em 1904 traz uma notícia verídica publicada em jornal da época. Por si, sinaliza como, nos primeiros tempos republicanos, os critérios de aparência e feminilidade estavam ligados a fortes transgressões sociais. Através do humor na revista, se formavam o gosto estético, o senso crítico das camadas aculturadas *daquela* sociedade de colonização cristã e portuguesa. Ao longo do tempo, vemos como a política de costumes baseada em uma normatização binária de suas vestimentas ainda ecoa em falas ministeriais como “meninos vestem azul e meninas vestem rosa”.

na América Latina, como Leopoldo Galtieri, Manuel Noriega, Roberto Eduardo Viola e Vladimiro Montesinos.” (BRASIL, Relatório da Comissão Nacional da Verdade, 2014, vol. 1 pag. 141)

⁵⁶ ROBIN, Marie-Monique. *Escadrons de la mort, l'école française*, 2004.

Fig. 115 – *Mulher homem*. Revista O Malho, nº 113, ano 03, 1904. Legenda (de cima para baixo): "Hontem à noite foi preza e levada ao posto policial uma mulher, na suposição de que se tratava de um gatuno disfarçado. Apurado o caso verificou a policia não haver troca de sexo e ser a detida uma polaca chegada do interior. (Diário da Tarde de Curityba) / Sr. Chefe! Temos aqui um embrulho dos diabos! Desconfiei que esta mulher era um homem de saias e prendi-a! / Hom'essa! Olá, seu amanuense! Largue a pena e o tinteiro e verifique o embrulho! Veja si é homem ou mulher ou que diabo é! / Sr. Chefe, uff! Eu lhe digo... Não obstante certos embaraços, posso garantir a V.S. que esta mulher não é homem. Juro se preciso fôr! Mas que trabalho meu deu. Arre!"



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O autor da charge é o curitibano Mário de Barros, sob o pseudônimo de Herônio, e mostrava um oficial ao lado de uma senhora detida. Diante do superior disse: “Sr. Chefe! Temos aqui um embrulho dos diabos! Desconfiei que esta mulher era um homem de saias e prendi-a!”. É o momento em que se revela o delito, apoiado em critérios subjetivos de estética acerca de pelos faciais. A transgressão a esta regra é passível de detenção. Pelo traço do artista, junto aos traços mais marcantes, o nariz grande e a presença de pelos faciais, está um olhar sério ou cabisbaixo da senhora. Constrangimento, alguma raiva.

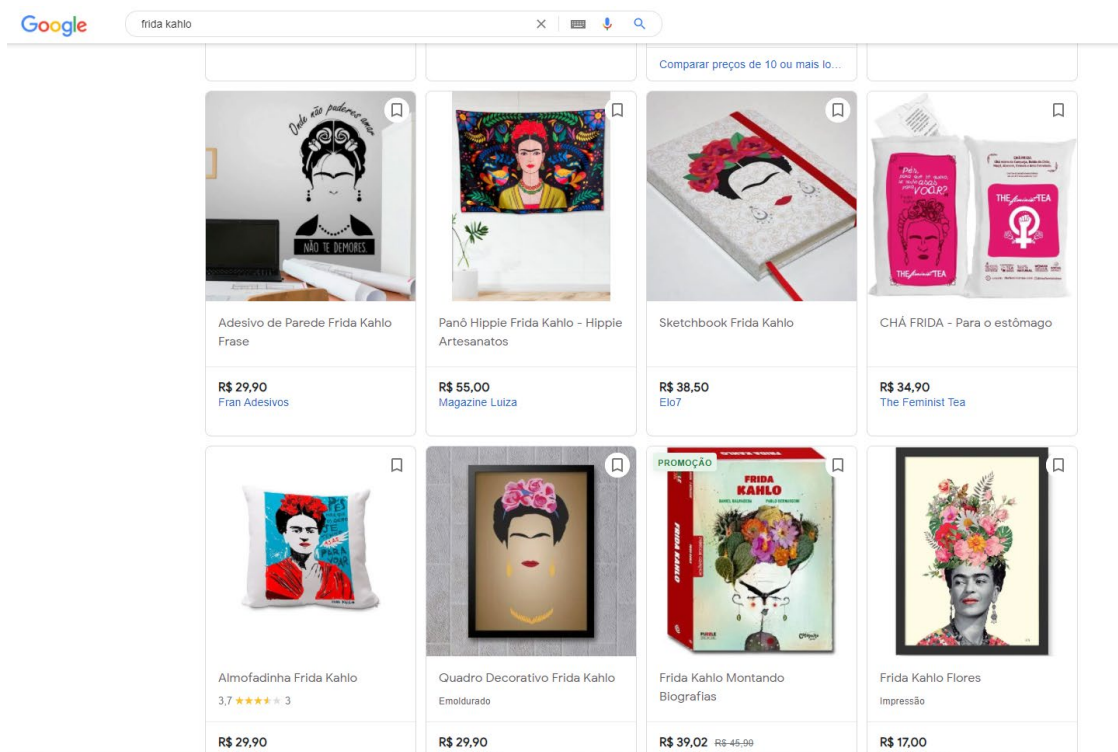
A expressão “embrulho dos diabos” dará pretexto para as duas falas seguintes. O senhor autoridade, de óculos, que observava primeira a cena fumando de mãos nos bolsos, chega até um terceiro funcionário que estava em uma mesa escrevendo com sua caneta tinteiro. De forma imperativa, comunica o encaminhamento de sua decisão: “- Hom’essa! Óia, seu amanuense! Largue a pena e o tinteiro e verifique o embrulho! Veja si é homem ou mulher ou que diabo é!” Agora o caso piora, a pessoa se não é homem ou mulher, é o diabo! Ou seja, esse tipo de transgressão não só é um crime legal, mas também é pecado.

No último desenho, a senhora está com olhos tristes e para baixo, vemos a tristeza e a humilhação à qual fora submetida. Foram necessários mais de 40 anos para a criação da primeira guarda militar feminina do Brasil, em 1955⁵⁷. Seria uma demonstração de empatia do ilustre chargista, ou ao contrário, pelo tom jocoso que lemos na última fala do amanuense ao retornar da função: “ – Sr. Chefe, uff! Eu lhe digo... Não obstante certos embaraços posso garantir a V.S. que esta mulher não é homem. Juro se preciso fôr! Mas que trabalho me deu. Arre!

A aparência física da mulher e a dificuldade do funcionário em determinar seu gênero causam o deboche, o *punch* da piada. O “trabalho que deu”, por que não sabia distinguir ou por que ela resistiu? O esforço era responsável pelas gotas de suor expelidas, não há uma gota sequer de culpa e esta se dissolve no cumprimento do dever. Três funcionários estão envolvidos na ação. Tudo, no entanto, obedece à lógica do dever, da hierarquia, que naturaliza e burocratiza a máquina de violências, como Pilar observara nos campos de concentração argentinos (2013, p. 38). Cumpre-se o dever.

⁵⁷ <<https://www.aopp.org.br/mulheres-policiais-militares-65-anos-de-historia-realizacoes-e-conquistas-em-sao-paulo/>>, acesso em 31 out. 2021.

Mais de um século depois, o design permitia a monocelha, no entanto, retirou os bigodes de Frida Kahlo. Nos anúncios publicitários, a sabedoria: com mulher de bigode, nem o diabo pode. Sinais dos tempos...



Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.

Nos mitos indianos há uma deusa popular de nome Minakshi Amman. Em sua juventude desenvolveu três seios, como está representada em coluna de um templo dedicado a ela. O templo fica na cidade de Madhurai, no estado de Tamil Nadu, região sul da Índia. Este é apenas um detalhe nas narrativas de suas histórias, é pouco mencionado pois de fato sua fama é por ter sido uma grande guerreira, apesar de princesa. As histórias contam que liderou exércitos junto ao seu pai, por toda Índia. Defendendo reinos e reis, cavalgava cavalos, elefantes e búfalos com as próprias mãos, encarava e lutava com tigres selvagens, entre outros feitos. Desde pelo menos o século XVI, no período medieval, foi sendo mais fortemente cultuada pela população, e é um dos poucos templos nos quais a divindade principal é uma personalidade feminina. Minakshi Amman significa Deusa dos Olhos de Peixe e é outro nome da deusa Parvati, esposa do deus Shiva. Foi quando conheceu seu futuro marido que ela perdeu o terceiro seio, graças a uma bênção concedida pelo deus Vishnu.

Fig. 116 – Templo de Meenakshi Amman, Madhurai, Índia.



Fonte: < <https://nanjilanandfoundationtamilsangam.org/historical-monuments/> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 117 – Templo de Meenakshi Amman, detalhe de ornamentos externos que mostra as divindades de Shiva e Ganesha.



Fonte: < <https://www.p4panorama.com/Gallery.aspx/madurai-meenakshi-amman-temple/> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 118 – Templo de Meenakshi Amman, detalhe de ornamentos externos.



Fonte: < <https://www.colourbox.com/image/kali-image-sculptures-on-hindu-temple-gopura-etowერი-menakshi-temple-madurai-tamil-nadu-india-image-15685845>>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 119 – Templo de Meenakshi Amman, vista interna de um dos corredores de esculturas.



Fonte: < <https://www.india.com/travel/articles/this-photo-tour-of-the-magnificent-meenakshi-temple-at-madurai-will-leave-you-in-awe-3239535/>>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 120 – Templo de Meenakshi Amman, coluna com escultura da divindade principal do templo, Meenakshi Amman, ainda jovem, com três seios.



Fonte: < <https://www.merapix.com/2013/10/meenakshi-amman-temple-madurai-tamil-nadu-india-rare-old-photos.html> >, acesso em 25 mar. 2022.

Segundo as histórias locais, a origem do templo é imemorial, divina, feita pelo semideus Indra enquanto tentava se redimir de seus erros⁵⁸. Por volta do ano 1310, essas construções na cidade

⁵⁸ Indra, deus hindu dos céus e dos deuses, estava encantado por uma mulher chamada Ahalya. Para atingir seu objetivo, enganou-a disfarçando-se de seu marido. O sábio Gautam, ao flagrar o ato, amaldiçoou Indra para ter o corpo coberto por mil vulvas. O fato fez com que o deus se sentisse humilhado e ficasse recluso até que os outros deuses se organizaram para pedir ao deus Brahma para negociar com Gautam. Após essa conversa as vulvas foram substituídas por olhos e Ahalya, a esposa foi amaldiçoada a ficar invisível até que o deus Rama a libertasse no futuro.

de Madurai foram destruídas por Malik Kafur, um invasor muçulmano. O rei Nayak de Madurai, que governou entre 1559 e 1600, incentivou a reconstrução do local. O auge do período de reconstrução ocorreu entre 1623 e 1655, no reinado de Thirumalai Nayak. O complexo arquitetônico deste templo tem 180 mil metros quadrados e o templo em si, 254 x 237 metros. São dezenas de corredores com esculturas em toda parte e milhares de esculturas. A maior parte das esculturas são desta última época, como uma representação de Minakshi Amman como jovem princesa. Ela está com uma grande coroa, que representa sua nobreza, e simboliza ainda a realidade incompreensível que se estabelece por sua presença divina (ACHARI, 2012, p. 14). Grandes brincos alargadores e pulseiras são igualmente utilizados por todas as divindades hindus, independentemente do gênero. A proporção da peça obedece aos ágamas, escrituras indianas que estabelecem os padrões canônicos e demais características das divindades, bem como os aparatos e ornamentos que as acompanham. A mão esquerda segura uma *kunta*, lança que representa concentração focada através meditação, e simboliza a atenção que se direciona para eliminar os demônios da ilusão, da ira e da cobiça, no caminho para atingir a perfeição. (IDEM, p. 17).

01/04/11 19:03 01/04/11 19:16

Curir 1 Tveetar

ÂNGELA BISMARCHI DIZ QUE QUER IMPLANTAR UM TERCEIRO SEIO PARA PROMOVER PROGRAMA DE TV



Os co
seus a
achar
pergui
ou ileg

prin
céré

Juare



acho
coloc
atenç
se se
dinhe

andre

Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.

Dentre as milhares de colunas esculpidas, outra se destaca, muito embora não apresente elementos que a destaquem como uma divindade específica dentro das narrativas sagradas do hinduísmo. Ela se apresenta como uma mulher, com grandes seios, bem redondos, uma grande coroa, brincos alargadores com detalhes muito delicados. Há ainda um par de bigodes penteados e simétricos e uma barba que desce se afinilando no queixo.

Fig. 121 – Templo de Meenakshi Amman, coluna com escultura.



Fonte: < http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_mlr_files/mlr_1896_republica.jpg >, acesso em 25 mar. 2022.

As duas mãos para baixo estão em posição de *Varada mudra*. Os mudras são códigos expressos através dos gestos das mãos, e no caso desta escultura, com as palmas voltadas para baixo, indicam a benevolência e o ensinamento do princípio da generosidade para todos os seres (IDEM, 2012, p. 13).

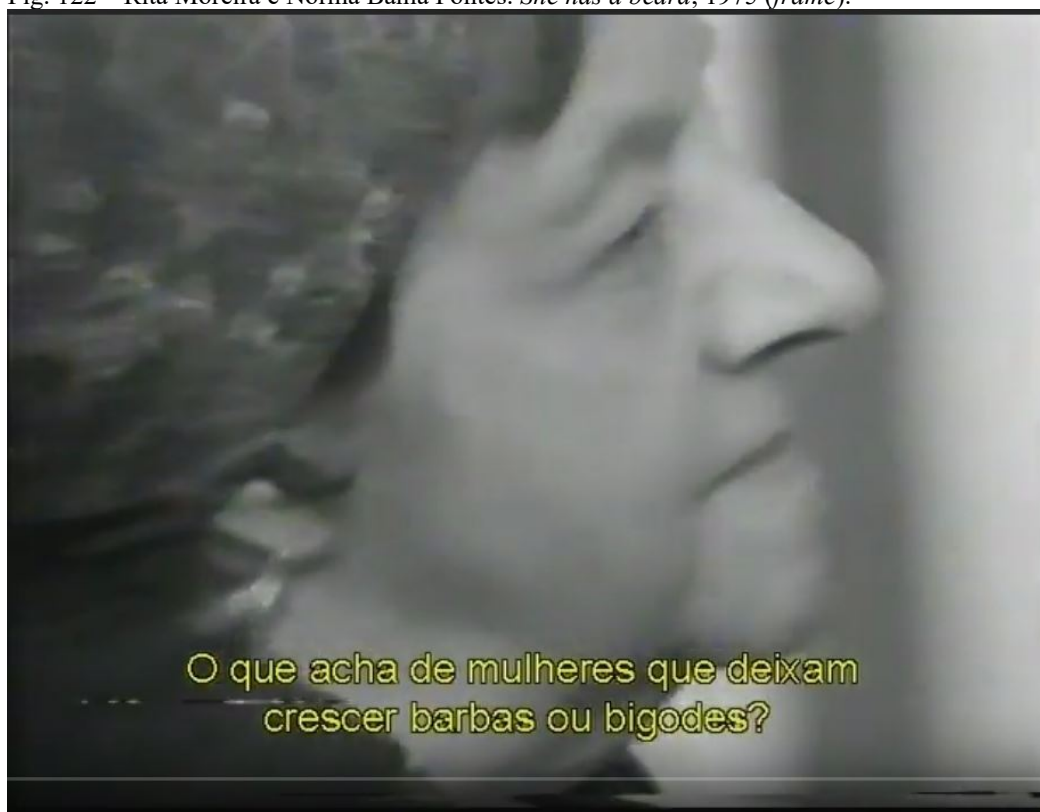
Na Índia, onde as barbas estão liberadas, as expressões de gênero ambíguas ou híbridas eram comuns nos textos religiosos do hinduísmo, bem como a presença de mudanças de gênero entre as divindades. Na iconografia hindu de forma geral, podemos encontrar divindades que são hermafroditas; que se manifestam nos três gêneros; homens que se tornam mulher ou o contrário; deidades masculinas com hábitos e trejeitos femininos e vice-versa; deidades nascidas de duas mães ou dois pais; deidades que não se atraem pelo sexo oposto; deidades que têm companhias do mesmo gênero. Apesar da mitologia, as estruturas legais do país são marcas estruturais do patriarcado, como bem descreve Gayatri Spivak (2014). Foi somente em 2018 que a Suprema Corte da Índia descriminalizou a homossexualidade e às mulheres ainda impera a subalternidade. Entre os mitos atemporais e a realidade da população civil há muitas distâncias.



The image is a screenshot of a news article from the G1 website. On the left, there is a photograph of a young woman with long dark hair, looking directly at the camera with a serious expression. The background of the photo shows an outdoor setting with other people. To the right of the photo, the text reads: 'Crime bárbaro', followed by the headline 'A garota indiana morta por 'ousar' vestir calça jeans' in red. Below the headline, it says 'Neha Paswan teria sido espancada até a morte por parentes que discordaram de sua escolha de roupas.' and 'Há 22 minutos — Em Mundo'. On the far right, there is a vertical sidebar with navigation links: 'Fóss podi Titai', 'Mais', 'G1 e', and 'Por são Reci'.

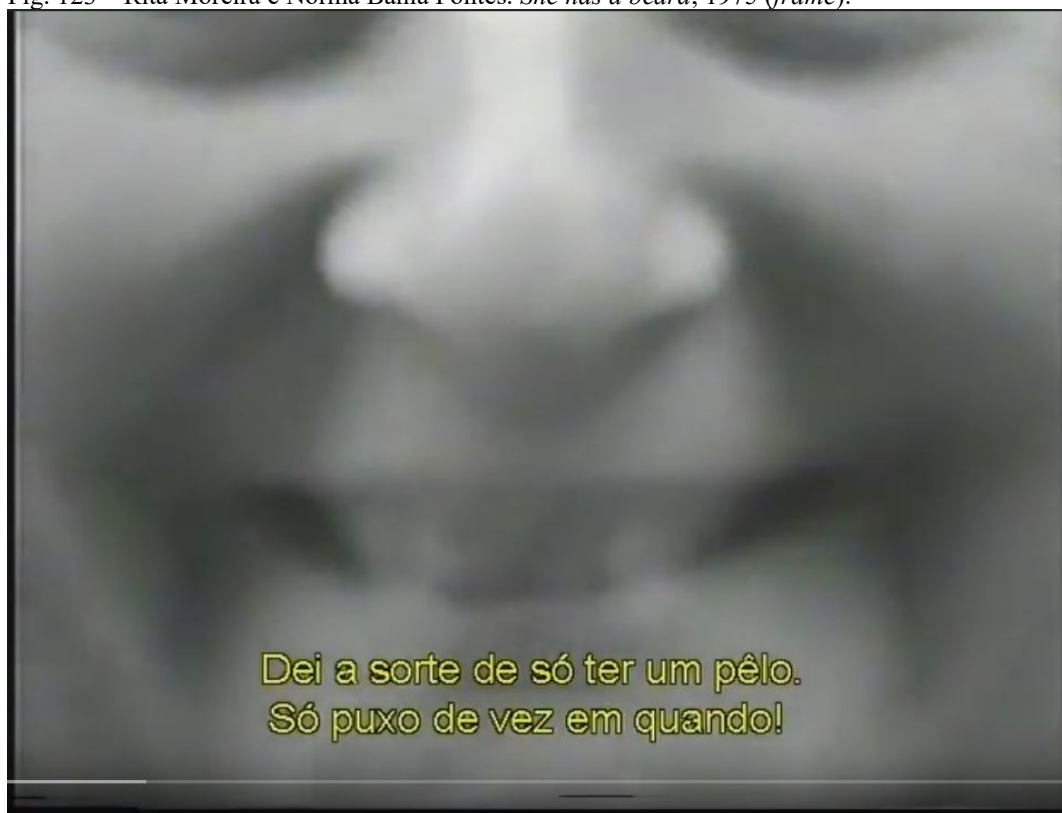
Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.

Fig. 122 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. *She has a beard*, 1975 (frame).



Fonte: Print de fonte digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rL92Nja4C_M>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 123 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. *She has a beard*, 1975 (frame).



Fonte: Print de fonte digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rL92Nja4C_M>, acesso em 25 mar. 2022.

Em Nova York, cerca de 1975, Norma Bahia Pontes (1941-2010) e Rita Moreira presenciaram o seguinte diálogo em entrevista para o videodocumentário que produziam - *She has a beard*:

- A) O que acha de mulheres que deixam crescer barbas ou bigodes?
- B) Bem, não sei sobre isso... Aí você não pode distinguir entre homem e mulher! Isso é bom? Seria bom?
- A) Bem, sou uma mulher e tenho barba.
- B) O que aconteceu com você? O que fez? Você raspou até sair? Como cresceu? Você forçou?
- A) Não, cresceu por si só.
- B) Sério? Então você tem que tirar, é uma dessas coisas que você tem que tirar.

O vídeo faz parte de uma série de sete curtas chamada *Living in New York City*. Esta produção é feita no formato de entrevistas aleatórias pelas ruas. Haviam acabado de conhecer uma jovem bailarina chamada Forest Hope, que aceitou participar da produção. Ela tinha uma barba espessa na parte inferior do queixo e estava deixando crescer, sem raspar ou depilar, como uma forma de ativismo feminista. Durante o vídeo, Hope entrevistou mulheres que transitavam em NYC. As perguntas eram sobre os pelos faciais femininos: se conheciam alguém que tinha, o que achavam sobre isso. Em alguns momentos, Hope se coloca enquanto exemplo e é, como vimos acima, questionada pelas entrevistadas. A primeira entrevistada comenta que se uma mulher deixa crescer pelos faciais, não se “pode distinguir entre homem e mulher”. Além de afirmar que isso não é uma coisa boa, é enfática em sua conclusão: “é uma dessas coisas que você **tem que tirar**”.

Fig. 124 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. *She has a beard*, 1975 (frame).



Fonte: Print de fonte digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rL92Nja4C_M>, acesso em 25 mar. 2022.

Norma Bahia experimentava o zoom em vários momentos, filmava os transeuntes. Há um momento em que a câmera fecha o foco em um fotógrafo justo no momento em que um fotógrafo do outro lado da rua as observava e capturou-as em sua câmera. Hope, por sua vez, parece se mostrar confiante diante de questionamentos e comentários não muito agradáveis. Métodos de extração de pelos, como a eletrólise foram diversas vezes sugeridos. Ao fim do vídeo, a bailarina é entrevistada por Norma: “Como é ir para a rua e perguntar às mulheres sobre pelos faciais?”. Pergunta à qual Hope responde dizendo que a reação das pessoas durante a entrevista tinha sido muito boa, muito melhor do que as situações reais pelas quais ela passava em seu cotidiano. Diz que quando anda pelas ruas, vê as pessoas fazendo cara de horror. Para ela, o ato de deixar a barba crescer poderia encorajar outras mulheres a se aceitarem e ao mesmo tempo tornar isso natural na sociedade. O que de fato nunca aconteceu, porém mais de quarenta anos depois, o serviço de buscas da internet consegue localizar, em 0,69 segundos, aproximadamente 473mil resultados para “métodos de depilação facial feminina”.

Fig. 125 – Anúncio publicitário de dispositivo de depilação por raio-x, populares na década de 1920.

Hair Removed Permanently



Patient receiving treatment on the cheek. No pain or sensation of any kind.
 The **INFALLIBLE** method successfully used for 16 years by Dr. Albert C. Geyser, late Professor of Electrical Therapeutics at Cornell University and endorsed by many leading physicians.
No Needle, No Wax, No Chemical
Painless and Harmless—Guaranteed to be Permanent

Tricho System

Central 5013 1010 State-Lake Bldg. 190 N. State St. Free Booklet

Fonte: < <https://www.babelmagazine.es/inventos-medicos-catastroficos/>>, acesso em 25 mar. 2022.

As depilações ocorrem e ocorreram em diversas culturas, dentre as quais a civilização egípcia, que é muito famosa por ter desenvolvido a cera de abelhas. Hoje, o método é famoso no Brasil, exportado em todo mundo como *Brazil wax*. A eletrólise era o mais sugerido pelas novaioquinas durante as entrevistas do documentário. O método foi inventado por um oftalmologista chamado Charles Michel, nos EUA, para remover pelos dos cílios de seus pacientes que eventualmente encravavam através da destruição do folículo capilar. Em 1875 publicou relatório descritivo do método, que foi editado pelo dermatologista Willian Hardaway, no Registro Clínico de St. Louis. Hardaway passou a experimentar o método em seus pacientes que apresentavam problemas com pelos, dentre os quais estava a Senhorita X, que era, tal qual Forest Hope, portadora de barbas. Sobre isso, ele registrou:

“Nós não sabemos nada sobre a Srta. X, exceto o que seu médico, WA Hardaway, recordou em 1877. Tinha 22 anos de idade quando veio a ficar sob os cuidados do Dr. Hardaway, a Srta. X era totalmente feminina no caráter e no físico, bem rechonchuda e robustamente saudável. Ela também era a infeliz dona de uma barba que, em força e luxúria, rivalizava com os apêndices hirsutos de qualquer homem. Os esforços anteriores para remover sua barba não tinham dado certo: após a aplicação de pó depilatório, a barba voltou a ficar mais espessa e abundante do que antes. Ansioso por estar ao serviço da jovem, Hardaway decidiu enfrentar a luxuriante, mas indesejada barba com um procedimento experimental: a eletrólise. Movendo fio por fio dessa maneira, Hardaway e um colega removeram o apêndice da Srta. X inteiro. Os dois homens trabalharam no rosto da jovem por uma ou duas horas em cada sessão; sendo até nove sessões por semana; mais de 350 tratamentos no total. Apesar do tédio do procedimento, Hardaway concluiu que essa cura radical de hirsutismo (sic) é brilhante em seus resultados”. (Fonte: < <https://permanence.com.au/about-electrolysis/electrolysis/history/>>, acesso em 31 out 2021., tradução da autora)

Importante destacar neste relatório como o fato de Srta X ser “totalmente feminina no caráter e no físico” e como “apesar do tédio” na aplicação do método, obtivera “brilhantes resultados.” A década de 1970 inicia o processo de desenvolvimento eletrônico dos equipamentos, que passam a ter regulagem de corrente e tempo, possibilitando resultados com longa duração ou mesmo permanentes.

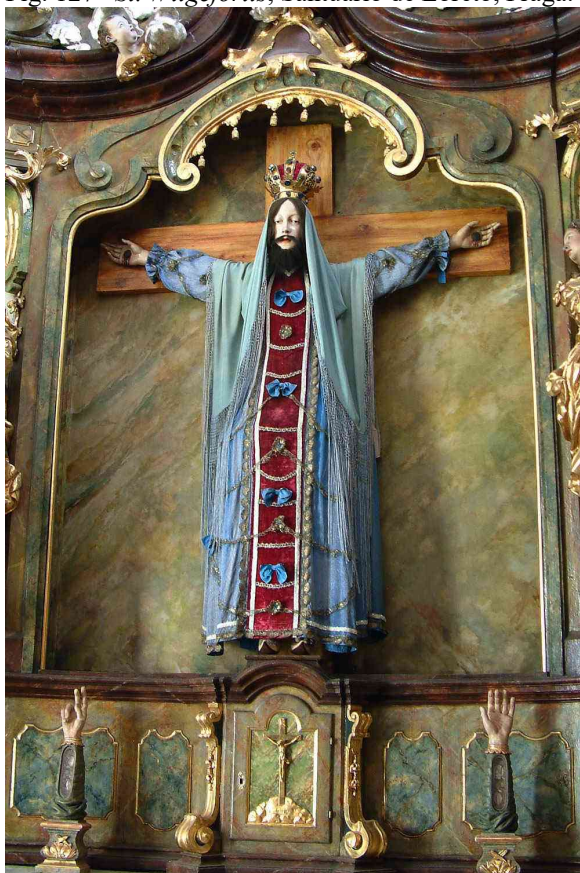
Na iconografia cristã, a Santa de Wilgefortis tem origem popular em lendas pagãs do século XII. Para se livrar de um casamento indesejado, uma jovem que tinha feito um voto de virgindade, rezou para ser repugnante ao seu prometido marido. Por benção ou por atitude, uma grossa barba cresce em seu rosto. Ficou tão repugnante que sua pena foi ser torturada e crucificada. Como nos lembra Saffioti: “O contrato heterossexual, cuja forma clássica de expressão consiste no contrato matrimonial, especialmente legal, estabelece o controle da sexualidade feminina por parte do homem.” (Saffioti, 1995, p31)

Fig. 126 – Adam Petri. *St. Wilgefortis*, 1517.



Fonte: < https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1932-0229-14 >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 127 – *St. Wilgefortis*, Santuário de Loreto, Praga.



Fonte: < <https://www.fodors.com/world/europe/czech-republic/prague/experiences/news/10-weird-things-to-do-in-prague> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 128 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. *She has a beard*, 1975 (frame).



Fonte: Print de fonte digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rL92Nja4C_M>, acesso em 25 mar. 2022.

A Hipertricose é uma condição genética rara que tem como consequência o crescimento excessivo de pelos no corpo ou rosto. Por vezes, mulheres com hipertricose foram exibidas como aberrações em shows e circos de curiosidades. Julia Pastrana (Sinaloa, México-1834 – Moscou, Rússia-1860) e Annie Jones Elliot (Virgínia, EUA-1865 – Nova York, EUA-1902) começaram a ser expostas por pessoas da própria família – o tio de Pastrana a vendeu para o circo e os pais de Jones começaram a exibi-la eles mesmos, desde o primeiro ano de vida. Elas tiveram vidas curtas e marcadas por abusos e melancolia. Pastrana e seu filho foram exibidos após suas mortes e somente em 2013 tiveram direito a um enterro.

Fig. 129 – Corpo embalsamado de Miss Julia Pastrana e seu filho, 1862.



Fonte: <https://s26162.pcdn.co/wp-content/uploads/2019/11/s3_V0007000_V0007255.jpg>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 130– Cartaz da exibição de Annie Jones, entre 1881-1895.



Fonte: < [https://stringfixer.com/pt/Annie_Jones_\(bearded_woman\)#wiki](https://stringfixer.com/pt/Annie_Jones_(bearded_woman)#wiki) >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 131 – Kiki Smith. *Wolf girl*, 1999.



Fonte: < <https://www.wikiart.org/en/kiki-smith/wolf-girl-1999> >, acesso em 25 mar. 2022.

Na segunda metade do século XX, Norma Bahia e Rita Moreira registraram o esforço de Forest Hope em ressignificar a barba feminina, colocando-a como potencial de luta. Propunha uma contra estética, um esforço em existir em sua plenitude, eroticamente inclusive, e para isso haveria de contrapor-se ao condicionamento do olhar do outro. Para Pastrana, Jones e muitas que existiram em tempos de antes, os pelos faciais, ou mesmo sua condição genética atípica, foram motivo desumanizador, fator de diferença. Por muito transgrediam o gênero feminino e as interditava para o convívio social ordinário.

E por aqui, nas índias ocidentais, desde os tempos de invasão portuguesa, há a imagem de um país com mulheres bonitas e um eterno carnaval. A colonização de fato impôs a prática do estupro como ferramenta de poder de forma permanente. Segundo dados da Agência Patrícia Galvão, no Brasil uma mulher é estuprada a cada oito minutos. 30 mulheres sofrem agressões físicas a cada hora, o que equivale a uma mulher agredida a cada dois minutos⁵⁹. Lideramos os *rankings* de violência e somos, simultaneamente, o país que lidera o *ranking* mundial de cirurgias plásticas. Foi no período ditatorial que observamos o aumento vertiginoso da publicidade e da pornografia – ambos formando estruturas e códigos de objetificação da mulher através da imagem. Aos critérios de feminilidade e masculinidade, a simplificação da inteligência levou-nos à seguinte dicotomia: meninos vestem azul e meninas vestem rosa. A instituição familiar, heteronormativa e tradicional insiste em contrariar dados estatísticos nos quais a violência sexual contra menores ocorre dentro dos lares⁶⁰.

⁵⁹ <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/>, acesso em 31 out. 2021.

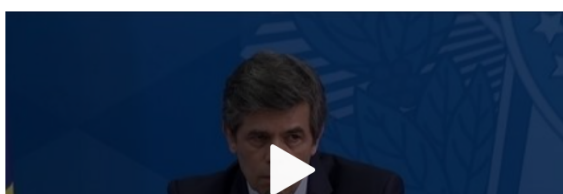
⁶⁰ Dados disponíveis no Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2019. Em especial no capítulo *A invisibilidade da violência sexual no Brasil*, p. 116-121. Disponível em: <https://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/10/Anuario-2019-FINAL_21.10.19.pdf>, acesso 01 ago. 2021.

Coronavírus: Bolsonaro inclui salão, barbearia e academia como 'atividades essenciais'

Decreto permite que atividades sigam durante a pandemia, mas STF já decidiu que estados e municípios podem fixar regras próprias. Lista federal já tem 57 setores 'autorizados'.

Por **Guilherme Mazui**, **Pedro Henrique Gomes** e **Roniara de Castilhos**, G1 e TV Globo — Brasília

11/05/2020 18h54 · Atualizado há um ano




Rádio Itatiaia ✓
@radioitatiaia

Mulher barbada cobra R\$ 68 por mês para fãs terem acesso a suas fotos sensuais no OnlyFans

#Itatiaia

itatiaia.com.br
Mulher barbada cobra R\$ 68 por mês para fãs terem acesso a suas fotos sensu...
Uma americana, de 36 anos, tem feito sucesso na internet por causa dos longos pelos faciais que nascem abaixo do seu queixo. Apenas ...

2:22 PM · 21 de out de 2021 · Twitter Web App

Fonte: Montagem da autora a partir de fontes digitais.

5.2 Lésbicas eróticas e contraeróticas, todas apagadas

Elas dizem que apreendem seus corpos na totalidade. Dizem que não privilegiam nenhuma das partes sob o pretexto de ela ter sido, outrora, objeto de proibição.

Monique Wittig

Os tempos republicanos, quando a charge de Mario de Barros fazia alguns acharem graça, delineavam os primeiros contornos de comportamentos e padrões para as famílias na modernidade. No início da década de 1970, quando Rita Moreira (São Paulo, 1943) e Norma Bahia Pontes (Salvador, 25/01/1941 - Rio de Janeiro, 24/08/2010) deixam o Brasil, ocorria uma ascensão da violência e da repressão da ditadura. A produção de ambas – seja no trabalho em conjunto ou nas carreiras individuais – destacou-se no contexto do audiovisual brasileiro e, como cronistas registraram nos vídeos boa parte das pautas feministas que vivenciaram.

Como eu não tinha modelos para ser lésbica, pois seguimos a história, - isto é, história moderna e antiga – não tinha modelos. Não sabíamos que Gertrude Stein era. Sabíamos, mas não sabíamos. Não sabíamos que Virgínia Woolf era uma lésbica incipiente. Havia uma vaga lenda bem sobre uma mulher, de séculos atrás, Safo... Então, ... sem modelos a seguir... Eu me tornei aquela hétero infeliz como todos aqueles modelos heterossexuais infelizes que monopolizam a mídia, os filmes. (Jill Johnston em *Lesbian Mothers*, 1972)

Enquanto crescia nas décadas de 1980 e 1990, eu nunca tinha visto uma lésbica. Eram como seres lendários, ouvíamos sobre elas, mas nunca eram vistas, como a famosa baleia de 52 hertz⁶¹. “Sabíamos, mas não sabíamos”. Ângela Rorô, Marlene Matos, Roberta Miranda, e aquela outra lá cantando, será? Eu achava que nunca tinha visto uma até que, lá pra frente, em 1998, a telenovela Torre de Babel mostrou um casal interpretado por Cristiane Torloni e Silvia Pfeifer. Na minha casa, eventualmente comentavam que eram *lesbian chics*. Eu ouvia atentamente e vi que a sociedade não aguentou e foram logo mortas em uma explosão de um shopping center. Afinal, melhor ver a morte que ver essa indecência toda noite dentro na TV.

⁶¹ A frequência de 52 hertz é uma frequência grave para humanos, se aproxima do som de uma tuba. Para as baleias, é uma frequência inaudível, uma vez que a maioria das baleias canta emitindo sons que variam entre 15 e 20 hertz. A baleia de 52 hertz é uma suposição. Durante a Guerra Fria, a União Soviética fazia constante monitoramentos marítimos e detectou essa emissão e a origem desse som foi classificada como vindo de uma baleia. Ao longo dos anos, o som foi detectado algumas outras vezes e não foi possível detectar a sua espécie. Foi batizada de Blue.

Fig. 132 – Silvia Pfeifer e Cristiane Torloni na novela Torre de Babel, 1995.



Fonte: < <https://mundonovaclass.blogspot.com/2016/10/torre-de-babel-bastidores.html>>, acesso em 25 mar. 2022.

Norma Bahia Pontes é um exemplo de mulher lésbica cujos sinais emitidos reverberaram pouco, ou pelo menos, menos do que poderia. Sua atuação como ensaísta e crítica do Cinema Novo, bem como seus primeiros curtas metragens, encontram-se submersos em profundo oceano de apagamentos históricos. Um dos poucos estudos sobre ela está sendo feito pela doutoranda Livia Perez, na ECA-USP, que publicou, em 2020, *Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes*. Perez destaca as lacunas de informações como realidade imperante:

Diante dos desafios e da ausência de Norma, falecida em 2010, fontes primárias e relatos orais são necessários para rearticular sua história, reconhecendo as lacunas existentes como espaços para que a imaginação arrisque possíveis presenças e visibilidades de sua figura. (PEREZ, 2020, p. 23)

Do que a pesquisadora levantou sobre ela, tem-se raras citações, como a do crítico Alex Viani, de 1970, que nos descreve parte de sua biografia:

Norma Bahia Pontes nasceu em Salvador (Bahia) em 1941. Em 1963, frequentou o *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), em Paris, aonde retornaria em 1966, para fazer um curso com Jean Rouch. Foi em Paris que realizou seu primeiro filme, o documentário *Les Antillais* (1967). De volta ao Brasil, onde também tem trabalhado como jornalista, fez o documentário “Bahia Camará” (1968). Prepara seu primeiro filme de longa-metragem. (VIANY, Alex. 1970. In: PEREZ, 2020, p. 25)

Perez aponta a questão de gênero como fator da invisibilização de diretoras mulheres do cinema brasileiro, de forma geral, que afeta tanto o âmbito teórico, como a restauração e a cópia de filmes. Coautora de dois importantes livros sobre o Cinema Novo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1965) e *Cinema Moderno, Cinema Novo* (1966), Perez observou que Pontes esteve muito presente no ambiente de Glauber Rocha, formando um espaço de diálogo entre seus ensaios e a produção do diretor. A ideia de apagamento e invisibilidade se fazem tendo em vista a raridade ou mesmo a ausência de citações e estudos sobre sua produção até os dias de hoje.

Pontes tinha interesse e atuava acerca de questões políticas e sociais. Perez conta que:

meses antes do golpe militar, Norma preparava o roteiro de um filme sobre a questão camponesa na Zona Sul da Mata, região das Ligas Camponesas, um dos movimentos mais importantes em prol da reforma agrária. No mesmo período, em janeiro de 1964, Eduardo Coutinho e a equipe de Cabra marcado para morrer chegaram à região de Engenho Galiléia. As filmagens, iniciadas em 26 de fevereiro (QUEIROZ, 2005: 19), como se sabe pelo próprio filme, foram interrompidas com o golpe em 31 de março de 1964.

A falta de notícias sobre o filme que Norma preparava evidencia que ela não conseguiu realizá-lo, mas não é possível afirmar quais os motivos decisivos neste impedimento. O que conhecemos da história do Cabra marcado para morrer, de 1964, indica que Norma pode ter enfrentado problemas políticos para seguir o projeto após o golpe. Corroboram com essa hipótese a filiação de Norma ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB); sua adesão, ao lado de intelectuais e artistas, à Carta Aberta ao Presidente da República contra as arbitrariedades do regime; e sua participação política em manifestações. (PEREZ, 2020, p. 26-27)

Conforme levantamento de Perez, após o Golpe Militar, a cineasta foi para Paris em 1966, quando produziu *Les antillais*, de 15 minutos, lançado no ano seguinte; e *Chants Brésiliens*, de 20 minutos. No primeiro curta, segundo dados da Cinemateca Brasileira⁶², Norma procurava “demonstrar de forma mais ampla como era a situação das Antilhas como colônia francesa, as consequências desse modelo político, declarações oficiais de grupos políticos antilhenses e do governo da França, e testemunhos dos antilhenses em Paris” (PEREZ, 2020, p.29). O segundo curta foi produzido para a televisão francesa e nele a cineasta mostrava “imagens da vida cotidiana dos brasileiros e fatos que apresentam a situação política e econômica do país” (IDEM):

⁶² A pandemia de Covid-19 impediu que fossem feitas viagens a bibliotecas e acervos que poderiam aprofundar toda a tese. No entanto, ontem – ou no momento em que escrevia este trecho –, dia 29 de julho de 2021, queimou-se em incêndio um grande galpão da Cinemateca Brasileira. Perdeu-se, por negligência e descaso do governo, boa parte de documentação e alguns filmes. Perdeu-se a memória de todos nós, fossem homens ou mulheres. Se houvesse algo, ainda que pouco, que poderíamos ainda encontrar na Cinemateca Nacional sobre Norma Bahia Pontes, provavelmente não existe mais.

A miséria é ilustrada por trechos de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e as questões políticas por desfiles militares e um discurso do ditador golpista Castello Branco, enquanto a voz over (masculina) narra que o país está sob controle dos militares há três anos e que 52% da população é analfabeta. Ao longo da narrativa, Edu Lobo interpreta três músicas e responde às perguntas de Norma sobre o Brasil, a censura e sua música. Na última e bela sequência, jovens dançam alegremente no gramado da Cité Universitaire ao som de Roda, cantada por Elis Regina. (PEREZ, 2020, p. 29-30)

Foi em 1968, sob o governo do General Artur da Costa e Silva, que Norma retornou ao Brasil e fez as primeiras – provavelmente as únicas – exibições de *Os antilhenses*. Naquele ano filmou *Bahia Camará*, curta-metragem de não-ficção de 17 minutos. Segundo Perez, “finalizado às vésperas do AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, o filme foi exibido algumas vezes em 1969 e figura como a única obra dirigida por uma mulher no II Festival Internacional de Filmes” (PEREZ, 2020, p. 31).

Foi em torno de 1970 que Norma Bahia foi trabalhar como diretora de publicidade na Editora Abril, onde conheceu a jornalista e poeta Rita Moreira e que, “segundo Rita, Norma era assumidamente socialista, enquanto ela apoiava apenas a revolução dos costumes”. Serão então parceiras de produção e vida por alguns anos. Em entrevista concedida para Alina Nunes, 2019, Rita compartilhou esta memória:

Eu fui embora em 1972. Antes disso, eu tinha conhecido a Norma Bahia Pontes, que era uma grande... ela faleceu. Era uma grande, grande cineasta. E eu lembro que eu fiquei... a primeira vez que eu vi um documentário foi na casa dela. Ela estudou na França, no IDHEC [*Institut des hautes études cinématographiques*], que é um instituto de cinema, o mesmo que o Resnais etc., e ela era daquela geração dos que falavam francês, dos cineastas daquele tempo. (...) e a gente não aguentava mais aqui. Ela já tinha vivido em Paris, aí ela sugeriu que a gente fosse para Nova Iorque. Que lá em Nova Iorque estava surgindo o primeiro vídeo portátil... (...). O Portapak! É... e aí nós fomos, e acabamos ficando no total uns seis anos.

(...)

Uma das razões da Norma escolher Nova Iorque é que ela viu num jornal uma foto de uma mulher carregando um cartaz escrito: “I’m lesbian and I am proud”. Aí ela achou que era só aquela mulher e disse: que mulher incrível! Que coragem! E quando nós chegamos lá, aquele espanto, aquela multidão. (NUNES, 2019, p. 45)

A ida para Nova York permitiu que Moreira e Pontes vivenciassem os movimentos sociais e culturais que emergiam, bem como tivessem acesso a equipamentos e condições de produção que no Brasil, não eram possíveis. A câmera Sony Portpack é citada em diversos textos críticos do audiovisual brasileiro. Segundo Arlindo Machado, contavam-se duas câmeras de vídeo Sony Portapak em uso compartilhado no país e que permitiram o início da produção de vídeo no

Brasil. No Rio, artistas como Sonia Andrade, Anna Bella Geiger e Letícia Parente utilizaram o equipamento pessoal trazido de fora pelo diplomata e diretor de cinema Tom Job Azulay. Em São Paulo, uma câmera foi adquirida pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP, permitindo experimentações que surgem a partir de 1976. (MACHADO, 2003, p. 14). Machado demarca o vídeo como um campo de experimentações para os artistas da época, ressaltando que já havia um “acumulado de experiências” (IDEM, p. 15) proveniente de diálogos com o cinema em 16mm ou Super-8 entre artistas das artes visuais.

Dária Jaremtchuk denomina como “exílio artístico” o êxodo de jovens artistas para os Estados Unidos e Europa durante as décadas de 1960 e 1970, motivados pelas questões políticas e por oportunidades dentro do mercado de artes (2020, p. 284). Quando chegaram a NYC, Pontes e Moreira conseguem uma bolsa da fundação Guggenheim, já matriculadas⁶³ na primeira turma de *New School For Social Research*. A importância da Sony Portpack é destacada na legenda do videodocumentário *Lesbian Mothers*: “Produzido em 1972, primeiro vídeo da série ‘Living in New York City’”. Gravado com o primeiro equipamento portátil fabricado pela Sony, representou a New School for Social Research na Primeira Mostra de Vídeo em Tóquio.

A fala de Rita Moreira, em comunicação com a pesquisadora Maria Laura Rosa (2017), no artigo *Disidencias sexuales y video documental feminista en los años 70*, mostra a convergência do acesso à tecnologia com o desejo de convivência com outras mulheres lésbicas, como motivador do “exílio artístico” do casal:

Antes de viajar, recuerdo que Norma había escogido Nueva York por dos motivos. Primero, por su interés en los nuevos medios, el vídeo portátil que ella descubrió, se estaba desarrollando más en NYC que en el mismo Japón. Utilizamos la primera cámara creada por Sony. Segundo, ella vio en un periódico una foto de una mujer con un cartel que decía ‘Soy lesbiana y estoy orgullosa de ello’. Comenzamos inicialmente involucradas con el movimiento gay, que en aquella época era mayoritariamente de hombres. Casi en seguida, vivimos el movimiento feminista, que contaba con un enorme número de lesbianas. Después hicimos algunos viajes a París, donde participamos eventualmente en el Movimiento de Liberación Feminista (MLF), dado que el grupo de nuestras amigas lesbianas eran todas feministas (Moreira, 2017, comunicación personal). (ROSA, 2017, p. 42)

A série de videodocumentários é composta de sete curtas, sendo eles: *Lesbian Mothers* (1972), *Lesbianism Feminism* (1974), *Born in a Prison* (1974), *On Drugs* (1974), *Walking Around*

⁶³ Em conversa pessoal com Rita Moreira, ela me disse que não tinha nenhuma formação, que aprendeu tudo com Norma. Moreira não me deu dados exatos: “Olha, não sei datas exatas. Mas é mais ou menos isso.” Esse padrão de não se prender às datas mostrou-se em diversas vezes que a indaguei acerca de dados exatos, sobre as viagens, eventos biográficos.

(1974), *She has a beard* (1975) e *The Apartment* (1975). (NUNES, 2019, p. 45). A possibilidade de vivência entre mulheres e, especialmente mulheres lésbicas, mostrada em boa parte desta produção, resulta da conjunção de interesses de Norma para aquela viagem. Estar entre os pares, atuar socialmente, estabelecer vínculos sociais como o amor, estabelecer laços de amizade, a vivência completa de uma prática democrática. No seu artigo, Rosa destaca:

En medio de la dictadura, las lesbianas brasileñas vivían una situación más amenazante que las estadounidenses: a la patologización de la homosexualidad se sumaba que varias de ellas eran activistas contrarias al régimen. A pesar de todo, hacia el final de la dictadura brasileña y en los primeros momentos democráticos, la situación de invisibilidad se mantuvo. (IDEM)

Vivendo nos Estados Unidos, em 1978, Audrey Lorde escreveu sobre o sentimento de encontrar-se entre seus pares: “Só agora eu encontro mais e mais mulheres-que-priorizam-mulheres corajosas o suficiente para se arriscar a compartilhar a carga elétrica do erótico sem ter que desviar o olhar, e sem distorcer a extremamente poderosa e criativa natureza dessa troca.” (LORDE, 2020, p. 74). Para a poeta, o erótico opera de muitas formas e, em um primeiro aspecto, o erotismo ocorre no ato de “compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa: o gozo, seja físico, emocional, psíquico e intelectual.” (LORDE, 2020, p.71). Projetando além de uma ideia limitada a seletivos órgãos sexuais, ela ressalta “de forma franca e destemida a minha capacidade para o gozo: a vida inteira fornece essa possibilidade de satisfação, seja dançando, montando uma estante, escrevendo um poema, examinando uma ideia” (IDEM). E, concluídas as esferas de operacionalidades do erotismo, Lorde coloca a necessidade humana de compartilhar como última esfera a ser conquistada:

Compartilhar o poder dos sentimentos umas com as outras é diferente de usar os sentimentos das outras como se fosse um lenço de papel. Quando negligenciamos nossa experiência, erótica ou não, nós usamos, em vez de compartilhar, os sentimentos daquelas que participam dessa experiência conosco.

Para serem utilizados, nossos sentimentos eróticos devem ser reconhecidos. A necessidade de compartilhar sentimentos profundos é uma necessidade humana. (LORDE, 2020, p. 73)

O dinamismo do vídeo somado a uma tomada do espaço que o mesmo propiciou que sujeitos sociais - até aquele momento ainda invisibilizados - passassem a compartilhar seus sentimentos, a operacionalizar formas de poder. Assim, nos Estados Unidos, o videodocumentário estabelece-se na década de 1970 como instrumento do ativismo feminista. Um primeiro movimento do que ocorreria em larga escala a partir da segunda década do século XXI, com a

junção da internet, o uso de câmeras de celulares e as redes sociais. A ideia que dá origem ao vídeo *Lesbian Mothers* ocorre em um desses contextos de compartilhamento, conforme Nunes:

[Norma] viu no Village Voice – que naquela época, era uma coisa boa, hoje em dia é uma porcária – um anúncio de uma reunião de mães lésbicas num Fire House. (...) lá fomos nós, ver o que era aquilo, foi aí que nós decidimos que o nosso tema seria lesbian mothers. Era uma reunião de mães lésbicas no Fire House... Fire House é a casa dos bombeiros. Chegamos na casa dos bombeiros, aquele monte de mulher, mas um monte mesmo! Acho que umas duzentas. E aquele barulho de criança lá em cima. E aí nós começamos a pegar as personagens, ali, e fomos lá em cima, ó, rapaz. Fomos lá em cima, lá estava aquele monte de crianças que eram filhos das mães lá embaixo, e quem que estava lá tomando conta das crianças? Os homens! Nós ficamos completamente assim... por isso que eu disse, que eu entrei primeiro no movimento gay. (...). Então, a Norma diz: meu deus, é isso que nós vamos fazer, nunca vi uma coisa dessas, que coisa mais extraordinária, pronto, é isso. (NUNES, 2019, p. 47)

O contato com os movimentos lésbico e feminista permitiu que a produção de vídeos de Rita e Norma registrasse um recorte particular daquele momento de efervescência cultural a partir de suas subjetividades:

Ao se transferirem para a cidade, Norma e Rita passaram a trabalhar como correspondentes internacionais de jornais brasileiros, participavam do jornal CLIT (Collective Lesbians International Terrors), e frequentavam o Women's Cafè, reduto de feministas, onde conheceram Kate Millet e outras ativistas que se tornaram entrevistadas e personagens em seus vídeos. (PEREZ, 2020, p.32).

Lesbian Mothers nos permite ainda observar na câmera operada por Norma tanto as influências estéticas do Cinema Novo, quanto o entusiasmo nas experimentações de efeitos como o *zoom*, propiciadas pelo novo equipamento. A montagem e edição eram feitas por Rita, com a experiência de trabalho na editora Abril:

eu editava aqui na Abril, então, quando eu e a Norma entramos na escola de vídeo em Nova Iorque, ela já dirigia filmes, e eu editava textos. Então, acho que isso ajudou muito a gente a ter o nosso vídeo como sendo o melhor, porque eu editava textos, e passei a editar textos no vídeo. A gente ganhou uma porção de prêmios. E o foco dos prêmios, muitos eram para edição e também para trilha. E a edição, eu já sabia editar... (NUNES, 2019, p. 42)

Perez observou ainda como a produção de Norma Bahia Pontes se modifica e se intensifica a partir do contato com os movimentos feministas.

Neste sentido torna-se claro que o rompimento de Norma com a estética, as temáticas e outros preceitos do Cinema Novo acontecem a partir de sua conscientização enquanto mulher lésbica que se intensifica no contato com o movimento feminista. E que o novo contexto no qual se encontrou em Nova Iorque permitiu sua realização enquanto diretora. Se em quase dez anos de atuação no Cinema Novo, Norma conseguiu realizar apenas dois filmes - um na França e outro, uma espécie de institucional -, em sete anos em Nova Iorque, ela realiza onze vídeos, sugerindo que essa transição não se dá apenas pela mudança de suporte - do cinema independente ao vídeo militante -, mas também quando Norma passa operar em outra chave política,

ao se deslocar da esquerda tradicional heterossexual masculina latino-americana ao movimento lésbico feminista em uma de suas vertentes radicais.

A estrutura do vídeo inicia com uma cena de amor entre duas mulheres, ao que me lembra, pensando em Audrey Lorde, que seu contraponto ao erótico era o pornográfico em um mundo que via a ascensão da indústria pornográfica que ocorre de forma vertiginosa.

Lesbian Mothers inovou em mostrar o sexo entre duas mulheres dirigido e filmado a partir da perspectiva de mulheres lésbicas. Antes disso, apenas Holding (1971), de Constance Beeson (que se declarava bissexual), figurava como único filme conhecido a realizar esse feito.” (PEREZ, 2020, p.34).

Ao caráter inovador apontado por Perez, observa-se que a caracterização do amor lésbico a partir da gramatologia corporal da indústria pornográfica de massa é, de modo geral, extremamente distante do que, de fato, sensibiliza uma mulher. A cena de romance ocupa os primeiros dois minutos e encerra os últimos cinco minutos do vídeo. Duas mulheres se beijam e se tocam nuas, ao som de Nina Simone interpretando a canção de Bob Dylan *Just Like a Woman*, gravada em 1971. Foi no mesmo ano de *Lesbian Mothers*, em 1972, que Garganta Profunda (*Deep throat*) foi lançado nos cinemas daquele país e se tornou um marco no gênero, arrecadando mais de 20 milhões de dólares. Sobre este tema, o texto clássico de Adriane Rich *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, publicado em 1980, irá observar:

Como influência sobre a consciência, a função da pornografia é atualmente uma grande questão pública de nossos tempos, quando uma indústria multibilionária tem o poder de disseminar imagens visualmente degradantes, crescentemente sadísticas das mulheres. Contudo, mesmo a propaganda e a pornografia, digamos, “leves”, apresentam as mulheres como objetos de apetite sexual sem nenhum conteúdo emocional, sem qualquer significado individual ou personalidade – essencialmente como uma mercadoria sexual a ser consumida por homens. A chamada pornografia lésbica, criada para o olhar voyeurístico masculino, é igualmente vazia de conteúdo emocional e personalidade individual. A mensagem mais perniciosa transmitida pela pornografia é a de que as mulheres são presas sexuais naturais dos homens e que elas gostam disso, que sexualidade e violência são congruentes e que, para as mulheres, o sexo é essencialmente masoquista, uma humilhação prazerosa, um abuso físico erotizado. Porém, junto dessa mensagem vem outra, nem sempre reconhecida: de que a submissão imposta e o uso de crueldade, se acontece com um casal heterossexual, é sexualmente “normal”, enquanto a sensualidade entre mulheres, inclusive mutualidade erótica e respeito, é “estranha”, “doentia”, mesmo pornográfica em si mesma e não muito excitante, quando é comparada com a sexualidade de chicotes, das cordas e dos nós . A pornografia não cria simplesmente uma atmosfera na qual sexo e violência seriam intercambiáveis. Ela amplia o conjunto de comportamento considerado aceitável para os homens em seus intercursos heterossexuais – comportamento que retira das mulheres reiteradamente de sua autonomia, de sua dignidade e de seu potencial sexual, inclusive o potencial de amar e ser amada por mulheres com mutualidade e integridade. (RICH, 2010, p. 26-27)

No Brasil, as lésbicas eventualmente apareciam na Pornochanchada. Era como o bordel de Gilead, no Conto da Aia, uma válvula de escape para a libido do macho nacional durante a Ditadura. Os papéis dedicados a elas nos roteiros são, em geral, problemáticos. Um dos primeiros longas-metragens do gênero a incluir momentos lésbicos é o filme *Ariella*, baseado na obra *A psicótica*, de Cassandra Rios. Nele, a erotização do abuso físico e da violência, como apontado por Rich, é a tônica para o despertar erótico da protagonista. Há uma menção sobre o filme na publicação inaugural do primeiro periódico lésbico no país, *Chana com Chana*, em seu Editorial nº 0, de 1981⁶⁴, que comentava a representação das lésbicas no audiovisual brasileiro:

No cinema, o lesbianismo sempre foi um filão explorado pelos pornôns brasileiros. Se isto não bastasse, vêm associados ao submundo, a sordidez e mil patologias. São raras, nos filmes brasileiros, cenas como a do beijo trocado entre Anecy Rocha e Nara Lerão, em “A lira do delírio”.

As cenas de lesbianismo são apontadas como altamente excitantes para homens que gostam de cultivar seu fetichismo, bem como algumas mulheres, mas nada é menos ingrato. O tribadismo é colocado mais para a pornografia que para o erotismo. *Ariella* de Cassandra Rios/John Herbert não foi exceção. Pela plasticidade, salvou-se apenas a cena da mesa de snooker.

Na TV “Malu Mulher” se viu às voltas com uma lésbica. No episódio “A amiga”, Angela Leal viveu uma lésbica não de todo afastada da “normalidade” (CHANA COM CHANA, n.0, 1981)

⁶⁴ Fonte digital: Bajubá: Memória LGBT. Disponível em: <<https://acervobajuba.com.br/arquivo/>>, acesso em 09 out. 2021.

Fig. 133 – Chana com Chana, n.0, jan. de 1981, p.4.

CHANACOMCHANA
Publicação independente
Janeiro/1981

Conselho Editorial:
Fanny, Maria Serrath e Teca

Redação e Diagramação:
Maria Serrath

Fotografia:
Cristina, Fanny e Silvana

Colaboração:
Maria Carneiro da Cunha e Nair Benedito

Composição e Impressão:
Editora Mfa. Av. Liberdade, 704 - Fone 278-9010 - S.P.

Endereço para correspondência:
Caixa Postal 293 - São Paulo

EDITORIAL

CHANACOMCHANA foi um pulo de conformismo para a participação. Nosso jornal é nossa ponte. A palavra CHANA não pode ser sexualmente definida como "orgão feminino". É algo tão mais amplo, quanto os contrapontos de existir. Que a palavra CHANA seja para uns como "CHANCA", e para alguns como "CHAMA", e para outros como "CHAMA", o importante é isentar-se das conotações. No ano de 1980 a mulher homossexual foi cantada por Chico Buarque em "Mar e Lua". Na Pega "Geni" (a próto-mártir dos discriminados, numa sociedade toda com partamentada), Marilena Ansald e José Possal Neto trouxeram à baila o amor proibido de duas mulheres. Um amor não sancionado pela religião, condicionado pelo sistema injuriado por um sistema econômico impedir este amor? Como aprisionar a lua? Como esvaziar o mar? Mas... Mas imelzmente nem tudo ram rosas. No cinema, o lesbianismo sempre foi um filão explorado pelos pornós brasileiros. Se isto não bastasse, vêm associadas ao submundo, a sordidez e mil pato-

logias. São raras, nos filmes brasileiros, cenas como a do beijo trocado entre Anecy Rocha e Nara Leão, em "A Lira do delírio". As cenas de lesbianismo são apontadas para homens que gostam de algumas mulheres, mas nada e menos ingrato. O tribadismo é colocado para a pornografia que para o erotismo. "Ariela" de Cassandra Rios/John Herbert não foi exceção. Pela plasticidade, saiu-se apenas a cena da mesa de snooker.

Na TV "Malu Mulher" se viu às voltas com uma lesbica. No episódio "A amiga", Angela Leal viveu uma lesbica não de todo afastada da "normalidade". Gozamos de certa impunidade... a maioria de nós não é identificável, Tirando a preocupação de salvar a honra heterossexual de Malu, o "honra trouxe coisas boas, como a de igualdade de direitos" "os loucos", "os poetas" e "os Volitando ao nosso papel com tanta, sabemos que CHANACHANA é um sopro que representa em que um sopro pode representar tudo, inclusive a vida. E a vida é prostituta, é homossexual, é mulher, e amamos todas as suas facetas politicamente normitárias.

Fonte: Hemeroteca digital Acervo Bajubá disponível em: < <https://acervobajuba.com.br/wp-content/uploads/2020/09/ChanacomChana-0.pdf>>, acesso em 25 mar. 2022.

Estava então a pesquisar estas referências do extinto folhetim e achei um trecho do filme *A Lira do Delírio*⁶⁵, de 1978, justamente com a cena descrita, do beijo de Anecy Rocha e Nara Leão. Anecy está jogada num banco de praça, é acordada por Nara, que chega de um bloquinho de carnaval. De repente as duas encostadas num muro, roupas coloridas, flores nos cabelos, poderia ter sido ontem, logo aqui perto, em qualquer lugar... Anecy olha para Nara, rouba-lhe um beijo, sorriem, o som que toca é *Malandrinha*, canção de Martinho da Vila:

Ó, linda imagem de mulher

Que me seduz

Ah, se eu pudesse

Tu estarias num altar

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FN1hrvWREY8>>, acesso em 09 out. 2021.

És a rainha dos meus sonhos, és a luz
 És malandrinha, não precisas trabalhar

Acorda, minha bela namorada
 A lua nos convida a passear
 Seus raios iluminam toda a estrada
 Por onde nós havemos de passar

Fig. 134 – Anecy Rocha e Nara Leão em *A lira do delírio*, 1978 (frame).



Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.

Parecem aqueles momentos em que a noite amanheceu e a vida seguiu sem ver. O vídeo acaba em apenas 52 segundos, número místico das lésbicas-baleias deste subcapítulo. Na literatura, as obras de Cassandra Rios atingiram grande alcance editorial. Por abordar a temática lésbica de forma explícita foi fortemente perseguida pela ditadura militar e teve que esconder-se em diversos pseudônimos para publicar seus livros. Ainda hoje, boa parte das aparições das lésbicas na produção cultural brasileira está na produção cinematográfica.

Em 1980, John Herbert Jr. dirigiu um filme inspirado no livro *A paranoica*, de Cassandra Rios. Tratava-se de uma versão para o cinema com o nome de *Ariella*, personagem principal da trama, interpretada pela atriz Nicole Puzzi, então com 22 anos. Os pais de Ariella foram mortos, vítimas de um golpe. A família que arquitetara o plano, se tornou tutora da criança, que cresceu com o sentimento de isolamento junto a essa família. A medida que vemos o filme, observamos que suas relações afetivas ocorrem de forma abusiva, dentro do lar: pelo “irmão” mais velho primeiro, interpretado por Herson Capri; por um amigo da família, casado e bem mais velho, a quem interpreta o ator John Herbert. Formada por meio de relações forçadas e pertencendo a uma camada social mais rica, ao mesmo tempo em que desenvolve certa quantidade de culpa,

a vítima sente-se sedutora (SAFFIOTI, 2015, p.16). Ariella é tida como louca, perturbada, para que se mantenha alheia à sua herança extraviada e, ao descobrir o golpe, seduz o pai adotivo para expô-lo em seguida. A virada de jogo ocorre apesar do mal-estar presente nas cenas. Este tipo de relação, presente em outros filmes da pornochanchada, acaba por se repetir em roteiros diversos da indústria cultural. O único respiro da trama se dá em momentos de romance que Ariella tem com sua cunhada, interpretada por Cristiane Torloni.

Fig. 135 –*Ariella*, 1980 (frames).





Fonte: Print da autora a partir de fonte digital.



Os roteiros nos quais as lésbicas são felizes são muito raros. As interferências ideológicas dos governos na produção cultural LGBTQIA+ iniciaram nos EUA a partir do pós-guerra e afetaram de forma crucial a literatura e o cinema. Nos Estados Unidos, Gayle Rubin, em texto *Pensando o sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade*, de 1982, conta que as leis contra a pornografia e comportamentos desviantes sexualmente começam a ser formuladas a partir do século XIX. Os comportamentos desviantes, como a masturbação e a prostituição, a partir de 1940, direcionam o foco dos desvios para a população e comportamento homossexual:

O fim da década de 1940 ao começo da década de 1960, comunidades eróticas cujas atividades não se enquadravam no sonho americano do pós-guerra sofreram forte perseguição. Os homossexuais foram, junto com os comunistas, objetos de caça às bruxas em todo o país. Com o objetivo de eliminar completamente homossexuais dos cargos governamentais, houve investigações no Congresso, ordens executivas e exposições sensacionalistas nos meios de comunicação. Milhares de pessoas perderam o trabalho [...]. O FBI estabeleceu formas sistemáticas de vigilância e perseguição de homossexuais que perduraram pelo menos até a década de 1970 (D’Emilio 1983; Bérubé comunicação pessoal). (RUBIN, p.68)

A partir de entrevistas com relatos de experiências sexuais, em 1948, Alfred Kinsey publicou o resultado de sua pesquisa em uma escala de comportamento que avaliaria o comportamento homossexual-heterossexual das pessoas em níveis. A publicação dessas pesquisas junto às políticas do pós-guerra estadunidense agravou o clima de perseguição. No cinema, entre as décadas de 1920 e 1960, esta era a política das “cláusulas morais” dos contratos dos atores de Hollywood. A literatura *pulp*, que conhecemos pelos romances de banca de teor mais picantes, já existentes no pré-guerras, tratava personagens lésbicas com seriedade até meados de 1950. As vendas desses romances, como *Women’s Barracks*, de Tereska Torres, 1950, atingiam milhões de exemplares. Após a publicação dos relatórios Kinsey e as leis contra obscenidade que se sucederam, passou a ser proibido o envio de conteúdo homossexual pelos correios dos EUA.

Para que os conteúdos eróticos lésbicos fossem permitidos, foi preciso dotar as personagens de características negativas, através de finais infelizes, suicídios, conversões para a heterossexualidade ou mesmo punições. Naquele momento muitas autoras passam a mudar seus nomes, utilizando pseudônimos. Nesses roteiros, ao longo do tempo, as cenas e personagens lésbicas ficaram relegadas aos momentos de maior teor sexual e menor conteúdo e complexidade, iniciando um caminho de objetificação sobre o qual a pornografia irá se desenvolver. Alguns estereótipos se firmaram nesse sentido, como o da lésbica mais velha que

seduz jovens inocentes e das mulheres masculinas que rivalizavam com maridos, disputando suas esposas.

O primeiro livro de Cassandra Rios, publicado em 1948, é a *A volúpia do pecado*, e aborda o envolvimento de duas adolescentes. A autora, então com 16 anos, inaugura de forma pioneira a temática na literatura erótica brasileira. Se na mudança do Império para a República os patriarcalistas brasileiros temiam uma feminização da sociedade, com os novos hábitos da modernidade, os algozes da ditadura militar temiam lésbicas e homossexuais, tanto quanto aos temidos comunistas. Um dos efeitos de uma repressão a longo prazo é que, ainda nos dias de hoje, a extensa obra de Rios permanece rara e pouco editada, esgotada, submersa.

Fig. 136 –Capa do livro *A volúpia do pecado*, Cassandra Rios.



Fonte: < <http://www.anosdourados.blog.br/2016/07/estante-de-livros-eu-mataria-o.html> >, acesso em 25 mar. 2022.

Por aqui, a ditadura militar no Brasil seguiu cartilha estadunidense e tinha como prática a humilhação e a tortura sexual fundadas na projeção de certa ideia de masculinidade. A continuidade dessas políticas discriminatórias em tempos democráticos perdura e passa a piorar com a pandemia da Aids a partir da década de 1980. Em 1987, em São Paulo, a Polícia Civil daquele estado criou a Operação Tarântula, que objetivava combater a Aids prendendo travestis e homossexuais. Junto à prisão e à perseguição, houve desaparecimentos e mortes, como a do diretor teatral de Luís Antônio Martinez Correia. Rita Moreira irá comentar essa perseguição em 1988, no documentário *Temporada de Caça*. No modelo de entrevistas, o documentário mescla a morte e as denúncias de violência com o depoimento de pessoas comuns:

Repórter – Dá aqui uma entrevista pra gente.[a mulher para e assente com a cabeça]

Repórter – Você tem ouvido falar nos noticiários, nos jornais, sobre assassinato de homossexuais?

Mulher – Tenho sim.

Repórter – E o que você pensa disso?

Mulher – Eu acho que tem mais que assassinar mesmo.

O videodocumentário registra um momento de particular tensão diante do início da crise da Aids e entrevista personalidades, como o músico Jorge Mautner e o jurista Hélio Bicudo. A discriminação da população LGBTQIA+ no país operava no contexto criminal, simbólico, cultural, religioso e biológico. A despatologização da homossexualidade pela Organização Mundial de Saúde se deu apenas em 1990, no entanto, o debate retrógrado sobre uma possível cura gay ainda é parte da história atual do Brasil. Sobre isso, destaco um pequeno resumo deste percurso, a partir do estudo publicado em 2019 e intitulado *Cura Gay? Debates parlamentares sobre a (des)patologização da homossexualidade*, de Maria Clara Brito da Gama:

A homossexualidade foi incluída sob o termo “homossexualismo” na 6ª Revisão da Classificação Internacional de Doenças (CID), da Organização Mundial de Saúde, em 1948, na categoria 320, “personalidade patológica”. Na 8ª Revisão da CID, em 1965, a categoria 302, “desvio e transtornos sexuais”, incluiu o homossexualismo na subcategoria 302.0. Na 9ª revisão manteve-se esta classificação, entretanto, ela passou a ser fortemente criticada dentro dos campos da medicina, da psicologia e da psiquiatria, sendo rejeitada também pelos movimentos homossexuais em muitos países. (Carneiro, 2015)

Desde o início das suas articulações políticas, no final dos anos 70, os movimentos LGBTs (na época, Movimento Homossexual Brasileiro) tinham como foco de suas lutas o combate ao preconceito ao qual os homossexuais encontravam-se sujeitos. [...]

A decisão, por parte dos movimentos homossexuais, de lutar pela despatologização da homossexualidade no Brasil foi estabelecida no primeiro encontro de grupos de militância homossexual, em 1979, e reforçada no ano seguinte no 1º Encontro de

Grupos Homossexuais Organizados (EGHO) e no 1º Encontro Brasileiro de Grupos Homossexuais Organizados (EGHO) e no 1º Encontro Brasileiro de Homossexuais. Nestes eventos ficou decidido que os militantes reivindicariam a exclusão do código 302.0 da Classificação Internacional de Doenças (CID), da OMS, adotado pelo Inapms. Para isto, entrariam em contato com profissionais da área da saúde para criar núcleos de estudo sobre a despatologização da homossexualidade, pressionariam a Organização Mundial de Saúde (OMS), a Organização Pan-Americana de Saúde (OPAS), a Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP), o Conselho Federal de Medicina e o Conselho Federal de Psicologia.

O grupo de militância homossexual Somos teve proeminência no início dessas ações, mas não as levou adiante devido à sua fragmentação interna e ao encerramento de suas atividades em 1982. Foi o Grupo Gay da Bahia (GGB) que tomou a frente da batalha, organizando manifestações nos encontros anuais da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), angariando o apoio do então ministro da Previdência Social, dr. Jair Soares, organizando um abaixo-assinado que contou com mais de 16 mil assinaturas, obtendo a aprovação da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Anpocs), entre outras instituições. Em fevereiro de 1985, o Conselho Federal de Medicina atendeu à reivindicação, retirando o homossexualismo do código 302.0. Entretanto, o reconhecimento internacional da despatologização da homossexualidade por parte da Organização Mundial de Saúde só foi alcançado em 1990 (OMS, 2015).

A resolução nº 1/99 do Conselho Federal de Psicologia, que proíbe profissionais da área de oferecerem cura ou tratamento para a homossexualidade, foi expedida em 1999. Dez anos depois, o deputado Cel. Paes de Lira (PTC/SP), que foi comandante-geral da Polícia Militar (PM) do Estado de São Paulo, ao tomar conhecimento do caso de uma psicóloga, Rozângela Justino, processada pelo CFP por oferecer tratamento à homossexualidade, entrou com um Projeto de Decreto Legislativo (PDC), nº 1640/2009, com o objetivo de suspender os artigos 3º e 4º da Resolução nº 1/99 do CFP, alegando que eles restringiam o trabalho dos profissionais da área e que o CFP estaria extrapolando seu poder regulamentar, inovando o ordenamento jurídico e sobrepondo-se a direitos constitucionais, como a liberdade de expressão. Assim, afirmou que o instrumento que o Congresso Nacional possui para proteger sua competência legislativa é o Decreto Legislativo, capaz de sustar regulamentos devido à sua inconstitucionalidade. (GAMA, 2019, p. 9-10)

Este longo histórico torna-se necessário aqui, tanto para entender a cronologia tardia na aceitação social da população LGBTQIA+, quanto para a reflexão que a trajetória de vida de Norma Bahia Pontes nos traz. A invisibilização de sua produção teórica e cinematográfica soma-se ao que ocorre em seu retorno. Perez nos conta de uma tentativa frustrada de retorno de Norma Bahia e Rita Moreira:

Acreditando na melhora da situação política do país, Norma e Rita ensaiaram um retorno ao Brasil no fim da década de 1970. Embora vislumbrassem caminhos distintos, elas ainda codirigiram *Looking for the Amazons* (No País das Amazonas, 1977), filmado na Amazônia e editado nos Estados Unidos. O filme aborda a presença de uma sociedade mítica de mulheres amazonas, tema obsessivo na vida de Norma. Infelizmente, Rita admite ter destruído a cópia do vídeo por achar que havia falas demais. Nos trechos que restaram identifica-se uma narrativa de apelo ensaístico composta em sua maioria por fotografias de mulheres indígenas com trilha sonora experimental criada por Norma, tocando tambores e Rita no teclado. Ainda, Norma e Rita se dirigem direto à câmera falando em português e inglês. De acordo com registros do Jornal do Brasil o filme foi exibido por duas vezes no Rio de Janeiro, em 1978 e 1979. (PEREZ, 2019, p. 41-42)

Durante a visita que fiz a casa de Rita Moreira, em 2019, ela me mostrou um vídeo feito na floresta amazônica, durante a filmagem das *Amazonas*. Nele, bolas de luzes voavam pela mata, o registro é fantástico e muito nítido. Falávamos de extraterrestres, ela é muito empolgada com o tema, mas de Norma, por mais que eu perguntasse, pouco falou. Desviava rapidamente como as bolas de fogo que testemunhou. Contradizendo este relato, em entrevista para o *Jornal do Brasil*, em 1981, Pontes não inclui Rita na produção das *Amazonas*⁶⁶:

No total produzimos 13 vídeos, até que em 1980 decidimos voltar para o Brasil. Eu já estava com outras perspectivas e a Rita decidiu voltar para São Paulo. Parti para Porto Velho, em busca de uma pista sobre as amazonas e acabei filmando *Looking for the Amazonas*, sobre a história dessas mulheres-mito, que até hoje ninguém sabe se existiram ou não. (COELHO, 1983)

Fig. 137 – Norma Bahia Pontes em NY. Fotografia de Catherine Deudon, 1973.



Fonte: PEREZ, 2020.

Fig. 138 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, 1977. Arquivo Rita Moreira.



Fonte: PEREZ, 2020.

⁶⁶ COELHO, Lilia. “Uma crítica de cinema vira produtora de independente de vídeo”. *Jornal do Brasil*, 01/05/1983 p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135>, acesso em: 15 de julho de 2020.

Retornaram para Nova York, até o estabelecerem-se em definitivo no Brasil após a anistia. Perez listou 11 filmes feitos pela dupla, Norma mencionou treze na entrevista ao JB. Em uma lista não oficial que encontrei circulando na internet, são mencionados seis⁶⁷. Nenhum dado tem sido exato nos levantamentos sobre essas flores raras. Após a série *Living in New York*, cujas produções variam entre 1972 e 1975, o primeiro vídeo de Rita Moreira, *A Dama do Pacaembu* (*The Lady of Pacaembu: a Portrait of Brazil*), é de 1981 e tem na legenda a produção de Moreira com Maria Luísa Leal.

Fig. 139 – Rita Moreira e Maria Luísa Leal. *A dama do Pacaembu*, 1980 (frame).



Fonte: Print de fonte digital disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2AKTgD6rKIA>>, acesso em 25 mar. 2022.

Sobre as tentativas de retornar ao Brasil, Rita Moreira comentou:

Voltei acho que em 80. Sabendo que Franco Montoro era governador, acho, achei que estava na hora.

Sim. Um monte de "achos" porque datas exatas...hum.

Lembro de ter vindo visitar um tempinho, no meio, e só lembro de Norma e eu chorando juntas de tristeza pelo estado do Brasil, em frente ao fogo da lareira da casa da minha mãe. Logo, voltamos pra NYC. (MOREIRA, 23 dez. 2020, comunicação pessoal com a autora por *Whatsapp*).

Na década de 1980, em terras brasileiras, o caminho de Rita prossegue na produção e divulgação dos seus vídeos até os dias de hoje. Apesar de interrompidos os trabalhos com a

⁶⁷ Embora eu tenha insistido várias vezes, pessoalmente ou por meio virtual, Rita nunca me forneceu sua videografia completa. Ela realmente não está preocupada com isso e já perdeu alguma parte dessas informações e registros.

pandemia, Rita prossegue produzindo, editando e legendando todo conteúdo que tem disponível em seu canal do *Youtube*⁶⁸. Já para Norma, as coisas foram um pouco diferentes:

Definitivamente de volta ao Brasil, Rita foi para São Paulo e seguiu realizando curtas-metragens durante a década de 1980, entre os quais o mais conhecido é *Temporada de Caça* (1989), exibido e premiado em diversos festivais. Norma permaneceu no Rio de Janeiro onde participou de palestras, aulas e tentou realizar seus projetos chegando a registrar um roteiro intitulado *Kerubins*, escrito com Ana Porto. Há ainda menção na imprensa de um projeto intitulado *O Útero da Terra*, no qual retrataria sua vivência dolorosa de retirada de seu útero e sua busca pessoal pelo seu próprio interior em comunhão com a natureza, mas o único o vídeo que realizou na década foi *A Cor da Terra* (1988, 35') com Ana Porto, cuja cópia não foi possível localizar. Segundo amigas e ex-companheiras, as décadas de 1990 e os anos 2000 foram tempos difíceis para Norma nos quais ela tentou se recolocar no mercado publicitário enquanto delirava com projetos megalomaniacos que não encontraram crédito de confiança e nem apoio financeiro para concretização. Com a deterioração de sua saúde, passou a viver com a irmã que condenava seu o estilo de vida livre e sua lesbianidade, e que a internou em clínicas psiquiátricas até sua morte em 2010. (PEREZ, 2019, p. 42)

Fig. 140 – Norma Bahia Pontes, 1972. Revista Manchete, ed. 1071.



Fonte: PEREZ, 2020.

Quando iniciei o levantamento da pesquisa sobre Norma Bahia e Rita Moreira, em torno do ano de 2015, – a partir da publicação *Made in Brazil*, de organização de Arlindo Machado (2003) – era muito difícil encontrar dados sobre elas. Entre todos os poucos que tive conhecimento – sete arquivos no total – há contradições em datas, números ou fatos. O artigo de Machado *As linhas de força do vídeo brasileiro* dedica às duas poucos comentários, localizados em dois parágrafos. Destaca o filme de Moreira *A Dama do Pacaembu* e cita *She has a beard* como “o melhor trabalho de Rita”. (MACHADO, 2003, p. 40) O artigo de Walter Zanini, *Videoarte: uma poética aberta*, que integra a mesma publicação, menciona a participação dos vídeos de

⁶⁸ Rita Moreira Vídeos. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCSc9-OI93itpu36mqEKFU1A>, acesso em 07 de ago. 2021.

Pontes e Moreira feitos em NYC na mostra do MAC/USP, em 1977. A *Video Post* foi uma “ideia original de arte postal do artista colombiano Jonier Marin, então aqui residente, que realizou no museu projetos de vídeo enviados por artistas do exterior.” (ZANINI In. MACHADO, 2003, p. 57) Antes de encerrar o artigo, Zanini comenta:

Em 1975, tomou-se conhecimento dos vídeos de José Roberto Aguilar, feitos em Nova York e São Paulo, e da dupla Rita Moreira e Norma Bahia. Elas se valem de uma dupla experiência com a câmera para articular registros sensíveis de problemas sociais e ainda em trabalhos sobre as amazonas (mito e realidade). (ZANINI In. MACHADO, 2003, p. 59)

Há uma resenha sobre o filme *She has a beard* no site do Fórum Permanente⁶⁹, assinada por Tobi Maier em dezembro de 2013, dez anos depois do livro de Arlindo Machado. No pequeno texto, curiosamente, o protagonismo técnico é dado à Rita Moreira quando, de fato, apesar da produção de Rita ter tido mais visibilidade, Norma é quem tinha a formação na área:

Pioneira do documentário de vídeo independentes, Rita Moreira formou-se em Nova York, em 1972, em uma das primeiras classes de vídeo portátil, oferecido pela *New School for Social Research*. O vídeo de Moreira, produzido durante o curso, com a primeira câmera portátil da Sony, a “3.400” de meia polegada, rolo aberto, *P & B*, intitulado *Mães lésbicas*, representou a *New School* no primeiro Festival de Vídeo de Tóquio. Desde então, Moreira produziu uma grande variedade de trabalhos em vídeo, tanto como artista independente e sob comissão, tratando de temas sociais e políticos - crianças abandonadas, racismo, questões de gênero e sexualidade.

O filme que escolhemos para esta quarta edição do Periódico Permanente, intitulado *She has a beard* (1975), faz parte da série *LIVING IN NEW YORK CITY*, um projeto em videoteipe com o qual a companheira da Rita Moreira, Norma Bahia Pontes, recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim. Segundo Moreira a série *LIVING IN NEW YORK CITY* foi amplamente distribuída, a partir de uma non-profit fundada pelas duas em Nova York, chamada *Amazon Media Project*. Circulou em Universidades, Centros Culturais, Centros Feministas, Museus e mostras de vídeo nos EUA, Canadá, França. Todas as obras do ciclo têm caráter de documentação.

O artigo de Karla Bessa, de 2015, “*Um teto por si mesma*”: *multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer*; traz como referências diretas às artistas os dois textos aqui citados. Bessa analisa os três vídeos *The apartment*, *She has a beard* e *Lesbian Mothers* sob a perspectiva *queer* presente especialmente nos textos da filósofa estadunidense Judith Butler a partir da década de 1990. As correntes *queer*, no entanto, além de posteriores, situam-se dentro das correntes feministas em lado diametralmente oposto ao de Moreira e Norma, que

⁶⁹ Disponível em <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-4/videos/she-has-a-beard>>, acesso em 07 ago. 2017.

aderem, ainda na década de 1970, ao feminismo radical⁷⁰. Naquele momento não aderiram oficialmente a nenhum grupo específico, mas às ideias. Em algumas viagens que fizeram a Paris, participaram do *Mouvement de libération des femmes*, o MLF. O grupo, que começa a se formar em maio de 1968, era fruto da segunda onda feminista, muito influenciadas pela obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir⁷¹. Tinham como objetivo eliminar o patriarcado.

Algumas vezes Rita Moreira e Norma Bahia iam a Paris para participar das reuniões e manifestações do MLF. Nas conversas com Rita pelo *Whatsapp*, ela me disse:

Quanto a grupos ou movimentos, o Movement acontecia na cidade toda! Havia o Women's Coffeeshouse, livrarias, várias boates, (eu frequentava a Dutchess, onde dançavam e organizávamos marchas e ações). Fomos fazendo amigas ao fazer os vídeos. O tema do projeto que deu a bolsa Guggenheim à Norma era "LIVING IN NYC". E era o que fazíamos: vivíamos.

Conhecíamos as lésbicas e feministas individualmente. Também conhecíamos os grupos, mas sem participação com "carteirinha".

Fazíamos vídeo o tempo TODO. (MOREIRA, 23 dez. 2020, comunicação pessoal com a autora por *Whatsapp*).

Depois prosseguiu:

Imensas marchas inesquecíveis, cantando:

"Dois passos pra frente, um pra trás".

Lá nos encontramos com minha Danda Prado (amiga de Simone, a quem recebi aqui, quando da visita dela e Sartre) e ficamos amigas de Syn Guerrin, que mais tarde seria diretora do Centro SBeauvoir)

Tempos bons da minha vida!!!

Só tão bons como as férias na fazenda, quando eu criança... (MOREIRA, 23 dez. 2020, comunicação pessoal com a autora por *Whatsapp*).

⁷⁰ O feminismo radical tem origem com os feminismos socialistas marxistas da década de 1970, durante a segunda onda feminista, com uma forte ênfase na crítica à pornografia, à violência sexual e doméstica e outras questões nas quais se ampara o patriarcado. Ao mesmo tempo, o movimento, especialmente a partir do século XXI, passa a desenvolver uma série de políticas e pensamentos trans-excludentes, ou seja, que não inclui a pauta das mulheres trans e enfoca apenas o gênero de nascimento da pessoa. Particularmente, nesta pesquisa, não convergimos com este tipo de posicionamento. É paradoxal que *Temporada de Caça*, seja um dos poucos filmes sobre a perseguição de transsexuais na Ditadura Militar no Brasil e foi produzido por Rita Moreira. Ao mesmo tempo é relevante pontuar que a escassez de obras de arte feita por mulheres trans e que falasse sobre a violência contra esse grupo social apenas se reverterá na medida em que elas passam a ocupar lugares de fala e escuta na arte.

⁷¹ Seria pertinente um comentário mais extenso sobre o capítulo dedicado às lésbicas na obra de Simone de Beauvoir, diante do qual deparamos com afirmativas como "A ausência ou o malogro de relações heterossexuais as entregará à inversão." (BEAUVOIR, 1967, p.158) ou ainda "Somente sendo bastante idosa ou dotada de grande prestígio social é que ela pode seguir o seu caminho com uma indiferença tranquila" (IDEM, p. 162).

Quando fui entrevistá-la, levei de presente o recém-lançado *fanzine* número 01 do coletivo belo-horizontino Bruxas de Blergh. Em uma das páginas (BLERGH, 2021, p. 37) há uma quimera, uma colagem que se forma com várias cabeças, dentre elas a da filósofa Judith Butler. A citação era especialmente relevante como resposta aos protestos que ocorreram no Sesc Pompeia em 2017, quando conservadores protestaram queimando um boneco de Butler, vestindo um sutiã cor de rosa. Naquele dia haveria uma palestra da escritora. Rita Moreira pouco se importou, disse que a dissolução do gênero é a destruição das conquistas históricas das mulheres.

Fig. 141 – Manifestação do *Mouvement de libération des femmes* (MLF), Paris, dec. 1970.



Fonte: < <https://soirmag.lesoir.be/302350/article/2020-05-26/il-y-cinquante-ans-le-mouvement-de-liberation-des-femmes> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 142 – Protesto em frente ao Sesc de São Paulo contra a filósofa Judith Butler, 07 novembro de 2017.



Fonte: < <https://oglobo.globo.com/cultura/judith-butler-preocupante-ver-tantas-pessoas-levadas-pela-ignorancia-22068145> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 143 – Bruxas de Blergh. S/ título, 2018.



Fonte: Arquivo da autora.

Outra questão que fazia Rita Moreira perder o sono era, segundo ela, o apagamento visual do clitóris nas representações. Logo que cheguei a seu apartamento, numa região nobre da capital paulistana, ela quis me mostrar o cartaz emoldurado do evento *Women for Women*, que organizou com Norma Bahia em Nova York entre 16 e 24 de janeiro, de 1974. Foram cinco dias de exibição de vídeos, filmes e fotografias feitos apenas por mulheres em um evento apenas para mulheres. “Cinco dias de sucesso.”⁷² O cartaz, em tons amarelados, tinha na parte central um arco esticado, apoiado em um quadrado formado por lados em tipografia no qual se lia *Amazon Media Project*. Dentro dele, em linhas, havia o desenho de uma vulva.

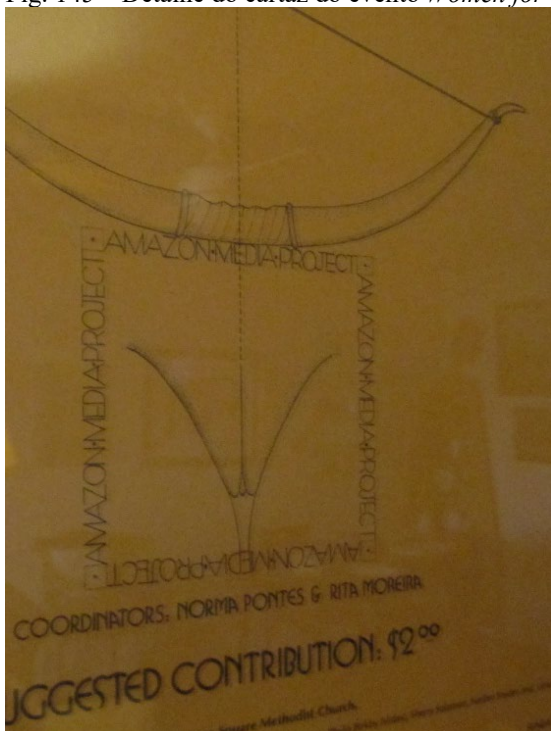
⁷² Comunicação pessoal com a autora, 2020.

Fig. 144 – Rita Moreira em sua casa, 2019.



Fonte: Arquivo da autora.

Fig. 145 – Detalhe do cartaz do evento *Women for women*, 1975.



Fonte: Arquivo da autora.

O tom de sua fala era sério e urgente. Apontou o dedo no detalhe importante: a presença do clitóris. Quis conferir se no fanzine das artistas Bruxas de Blergh as vulvas mostravam os clitóris. O clitóris, órgão feminino ligado ao prazer, é de grande complexidade. Sua parte visível é parcial e superficial. A maior parte de sua estrutura é interna, ao contrário do pênis. Mesmo após ter sido descoberto por anatomistas no século XIX, o clitóris foi ignorado e pouco estudado ao longo da história (BROCHMANN, DAHL, 2017, p.20). As ilustrações e descrição completa do órgão foram feitas em 1998, pela cientista australiana Helen O'Connell.

Um ano antes da cientista, em 1997, o artista argentino León Ferrari apresentou os primeiros trabalhos da série *Brailles*. Tratavam-se de reproduções de imagens eróticas ou religiosas com frases impressas em braile e apresentavam a legenda "*No está prohibido tocar las obras*". O toque que provoca uma ruptura do espaço sacralizado da obra de arte é parte de uma experiência erótica proposta pelo artista.

No início do século XIX, Kitagawa Utamaro (1753-1806) presenciou a popularização das impressões em policromia nas xilogravuras. Nessa pesquisa de cores, ele explorou as nuances nos tons pastéis e cores de pele em contraste com o uso de tons de rosa, ao representar atos de excitação sexual nos lábios faciais, nas línguas, nas vulvas e nos pênis, em uma série de cerca de 13 trabalhos. León Ferrari reproduziu a gravura *Juego de manos*, de Utamaro, na obra *Amate*. Ela mostra uma técnica de masturbação chamada *mokodaijuji*, que consiste em beliscar o clitóris entre os dedos médio e indicador.⁷³ Impressas em braile estão as palavras de Jesus no texto de Matheus, versículo 39, “Ama a teu próximo como a ti mesmo”.

Fig. 146 – León Ferrari. *Amate*, 1997.



Fonte: < <https://fundacionferrari.mitiendanube.com/productos/amate> >, acesso em 25 mar. 2022.

⁷³ <<https://fundacionferrari.mitiendanube.com/productos/amate/>>, acesso em 31 out. 2021.

Fig. 147 – Reprodução dos desenhos de “Cunt coloring book”, de Tee Corinne, 1975, Bruxas de Blergh, 2018.



desenhos extraídos de “Cunt coloring book”, Tee Corinne, San Francisco, 1975.

Fonte: Arquivo da autora.

6 A travessia

Tieta foi a primeira novela feita sem censura prévia no Brasil e estreou na televisão em 1989. A novela da Globo, baseada no romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, apresentava Betty Faria como a personagem principal, que havia saído de casa após apanhar e ser expulsa dali por seu pai, Zé Esteves, no dia 13 de dezembro de 1968. Para Zé, aquela era uma data a ser esquecida. Agnaldo Silva, um dos autores da novela, referia-se à data de assinatura do Ato Institucional nº 5. O retorno de Tieta, mulher emancipada, livre, sem preconceitos, chocou a sociedade da cidade de Santana do Agreste. A liberdade almejada pela jovem, que havia sido o

motivo de sua expulsão, chegava agora marcando seu espaço conquistado. Tieta simbolizava toda uma geração de mulheres que amadureceram na travessia do período da ditadura e viviam expectativas de anos mais democráticos.

Os movimentos de mulheres e suas formas de organização de luta foram amadurecendo de forma lenta e gradual de forma que observamos na década de 1980 características que marcam nossa terceira onda feminista. Cresciam os protestos diante de feminicídios, bem como as passeatas pelos direitos raciais e suas reivindicações. Marlize Matos sinalizou a origem de movimentos que surgem a partir das periferias e passam a protagonizar os movimentos sociais da época:

Parcelas significativas dos movimentos de mulheres dos anos 1970 em diante, no Brasil, nasceram dos grupos de vizinhança nas periferias dos grandes centros urbanos. As mulheres dos bairros populares passaram a construir sua dinâmica política própria: ainda que basicamente permeadas pelos papéis socialmente designados de “esposas” e “mães”, elas cumpriram o importante papel político de organizar parte significativa dos primeiros protestos contra o regime militar (SIMÕES, 1985).

Soares (1998, p. 36) vai nos chamar a atenção para o fato de que, para além do feminismo em si, a denominação “movimento de mulheres” abarcava um conjunto mais ampliado de grupos femininos que lutavam por temas que se relacionavam ao universo simbólico e material de referência das mulheres, nem todos declaradamente “feministas” (a exemplo dos grupos vinculados às Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica). Foi em momento específico do país, quando parte substantiva dos grupos de esquerda se encontrava combatido e enfraquecido, que a reação política partiu do lugar inesperado – os novos movimentos sociais e as organizações políticas lideradas por mulheres. (MATOS, 2010, p. 84)

Os espaços que se abriam para as mulheres, pareciam prenunciar uma nova era. As muitas lutas que passam a emergir, no entanto, mostraram como as marcações sociais de exclusão, sinalizavam um longo caminho de lutas.

Este capítulo apresenta algumas artistas que fizeram parte deste atravessamento de décadas e alguns apontamentos breves sobre algumas dessas obras que apresentam espectros contraeróticos.

6.1 Nair Benedicto

Queremos construir o novo dia, defendendo o direito mais simples. Da alegria das manhãs de pão sobre a mesa/trabalho assegurado/e retorno ao fim do dia/O direito mais simples/Da noite sem emboscada/Nosso tempo é de nação dividida, pela/ desigualdade e injustiça. Porque sonharam o que sonhamos, muitos dos nossos estão na distância do exílio, na solidão do confinamento, nas sólidas prisões do obscurantismo, do temor e do medo. (ROIO, CARVALHO, 2012, p.90).

O cartaz do Movimento Feminino Pela Anistia do núcleo da Bahia, de 1978, traz em sua parte superior, cinco filas de silhuetas que vão se definindo à medida que vão se aproximando no plano inferior. Muitas dessas silhuetas são de mulheres, em expressões de protesto e clamor. Abaixo da imagem, que ocupa cerca de um terço da parte superior da peça, uma grande poesia cuja primeira parte as identifica: “... somos irmãs, filhas e mães, mas antes de tudo mulheres e companheiras da luta dos brasileiros de hoje e amanhã”.

Fig. 148 – Cartaz do Movimento Feminino Pela Anistia do núcleo da Bahia, 1978.



Fonte: < <https://www.flickr.com/photos/armazemmemoria/11874393526/in/album-72157639625552444/> >, acesso em 25 mar. 2022.

Na travessia da década de 1970 para 1980, o Movimento Feminino Pela Anistia, iniciado em 1975 no Rio de Janeiro, atuou fortemente direcionado à causa da anistia política aos exilados políticos e se multiplicou em núcleos pelo país e em vários estados, como Bahia e São Paulo. Manteve-se ao longo do tempo como movimento feminino, apesar de ter a participação de toda a sociedade, incluindo grande apoio artístico na produção de peças gráficas, atuações musicais e teatrais. Após 1979, com uma anistia decretada que mais protegeu os crimes de Estado do que uma reparação propriamente dita dos afetados pelos anos de chumbo, a pauta desses núcleos se expandiu e ainda mantinha a anistia completa para os exilados políticos, o fim das leis de exceção, a investigação das mortes e desaparecimentos ocorridos no período, a pauta pelos direitos humanos e pela democracia e questões da agenda da igualdade de gênero.

Nair Benedicto, paulistana, inicia sua carreira no fotojornalismo durante a década de 1970 e passa a registrar boa parte da história política das mulheres, percorrendo os protestos contra a violência de gênero, os movimentos sindicais, movimentos por reforma agrária, as sociedades indígenas. Entre 1979 e 1991, manteve uma agência de fotografia para jornais e revistas chamada F4, em São Paulo, com mais dois sócios. Daquela época, há uma série de registros de manifestações sociais, dentre elas a passeata em favor das eleições diretas, no ano de 1984. Atualmente seus registros estão disponíveis no banco digital *N Imagens*⁷⁴, que possui acervo com mais de 300 mil fotografias, incluindo manifestações contemporâneas.

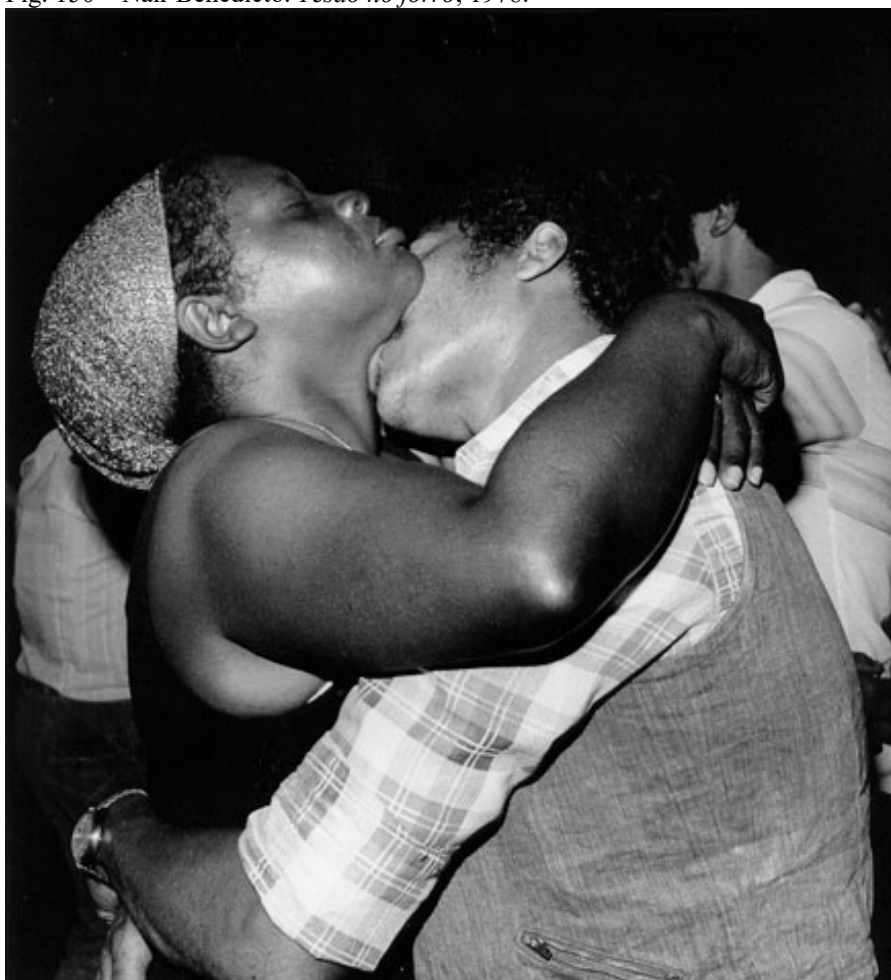
⁷⁴ Site disponível em: <<http://www.n-imagens.com.br>>, acesso em 15 out. 2021.

Fig. 149 – Nair Benedicto/N Imagens. *Manifestação Pró-Índio, MASP, Avenida Paulista, SP. 01 fev, 2019.*



Fonte: Nair Benedicto/N Imagens.

Fig. 150 – Nair Benedicto. *Tesão no forró, 1978.*



Fonte: < <https://mam.org.br/acervo/2002-155-benedicto-nair/> >, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 151 – Nair Benedicto/N Imagens. *Ato público*. 10 out., 1980.



Fonte: Nair Benedicto/N Imagens.

Fig. 152 – Benedicto /N Imagens. *Passeata pró-Diretas*. 24 fev, 1984.



Fonte: Nair Benedicto/N Imagens.

Fig. 153 – Nair Benedicto /N Imagens. *Passeata pró-Diretas*. 24 fev, 1984.



Fonte: Nair Benedicto/N Imagens.

Fig. 154 – Nair Benedicto /N Imagens. *Passeata pró-Diretas*. 24 fev, 1984.



Fonte: Nair Benedicto/N Imagens.

Fig. 155 – Nair Benedicto. Mulheres no sisal, 1985.



Fonte: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20188/mulheres-no-sisal> >, acesso em 25 mar. 2022.

6.2 Mônica Barki

Um pano vermelho com flores brancas, mesma cor e estampa dos guardanapos. São seis pratos brancos, seus respectivos talheres, seis copos, duas garrafas, uma provavelmente de espumante, um saca rolha. Esta é a mesa de *O Banquete*, pintura feita em 1976 pela artista carioca Mônica Barki. A tela se completa com uma mulher de cós cor-de-rosa, ocupando o lugar do prato principal. Sua pele é dourada como um frango assado, as mãos estão cruzadas, repousando nos ombros. O cabelo castanho, curto. O fundo vermelho sangue, menstrual, do parto, do aborto, da violência: está posto à mesa da família patriarcal. Esta obra foi a capa do convite de sua primeira exposição no mesmo ano na Galeria do Centro de Pesquisa de Arte Ivan Serpa, em Ipanema.

Outra pintura, *A Boca*, do mesmo ano, passa uma mensagem que para a época era comum, tanto às mulheres, quanto ao Brasil em geral: cale-se. A abordagem crítica ao machismo e aos valores tradicionais associados ao erotismo irá transcender em sua carreira até os dias de hoje. A beleza feminina e os padrões estéticos que passam a ser impostos são para ela tema de deboche.

Brooke, de 1982, é uma litografia na qual a atriz estadunidense que alcançava o auge do sucesso nos cinemas está cheia de espinhas, com uma pele manchada e dentes apodrecidos. *Miss Universo*, de 1982, por sua vez, mostra uma miss gorda, com a borda do sutiã pendendo no braço direito. Sua postura é altiva e digna, trata-se de um enfrentamento. Essas obras fazem parte de uma série maior, chamada *Álbum de Família*.

A mudança na técnica parece ter acompanhado a artista na busca por mudanças e movimentos. Em julho de 1982, quando apresentou sua série de trabalhos, declarou que seu desenvolvimento na pintura estava “estaque”:

Cada pequeno poro da pedra preenchido passou a desempenhar uma função significativa dentro do conteúdo do todo. Descobri que acrescentando apenas um ou outro detalhe, como também deslocando um elemento de sua posição original, estou transformando inteiramente o sentido de uma situação. Vejo o mundo como um palco, onde nós, os atores, representamos, cada um, determinado papel dentro de um certo cenário. São meus personagens, cada um deles tem um pouco de mim mesma, um pouco de todos nós (...) (BARKI, 1982).

Fig. 156 – Monica Barki. *O banquete*, 1976.



Fonte: < <https://www.monicabarki.com/fase/1976-1980/>>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 157 – Monica Barki. *A boca*, 1976.



Fonte: < <https://www.monocabarki.com/fase/1976-1980/>>, acesso em 25 mar. 2022.

A série *Álbum de Família*, desses primeiros anos da década de 1980, foi, nas palavras do crítico do Jornal do Brasil, Wilson Coutinho, um “escândalo doméstico”. Pelas descrições é possível que *Sr. e Sra. Rodolfo Wainer*, 1981, tenha sido o motivo da queixa que culminou com a retirada da obra da exposição. Barki apropriou-se de uma fotografia de casamento de sua tia, colocando as mãos da noiva no meio da perna de seu consorte. Na matéria publicada em 24 de novembro de 1982, Coutinho destaca um trabalho no qual um formando em seus trajes exibe grandes unhas pintadas.

Compondo a mesma série, há ainda *Primo Carlos*, 1982, que mostra um jovem musculoso utilizando uma cinta pélvica bastante apertada. *Oh Babie I love you*, 1981, por sua vez, reproduz uma fotografia de bebê comum à época, peladinho em uma almofada, no entanto este está fumando um cigarro com piteira, com olhar atento, apoiado no outro braço. Em *Minha mãe e*

família, 1981, uma cara foi rasgada, as imagens no reflexo da mesa, mostram pessoas monstruosas.

Fig. 158 – Monica Barki. *Sr e Sra Rodolfo Wainer*, 1981.



Fonte: < https://www.monicabarki.com/obra/?fwp_ano=1981>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 159 – Monica Barki. *Oh Babe I love you*, 1981.



Fonte: < https://www.monicabarki.com/obra/?fwp_ano=1981>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 160 – Monica Barki. *Minha mãe e família*, 1981.



Fonte: < https://www.monocabarki.com/obra/?fwp_ano=1981>, acesso em 25 mar. 2022.

Nas décadas de 1980 e 1990 seus trabalhos irão atravessar diversos meios, tridimensionais, fotográficos e performáticos. Monica Barki irá abordar questões estéticas, maternais, mas sempre muito relacionados ao mundo das mulheres. O site da artista traz uma compilação de textos críticos que nos permite observar como a recepção à arte com temáticas femininas e feministas se transforma, especialmente a partir da segunda década do século XXI. Até o ano de 2010, todos os textos enfatizam os critérios formalistas, cromáticos e técnicos da artista. Apenas um artigo escrito em abril de 2006, por Elvira Vigna, aborda a questão feminina como um embate. Frederico Moraes, por exemplo, no catálogo para a exposição *Pinturas recentes Monica Barki*, de 1994, na Galeria Nara Roesler, trata sua obra como “ingênua”, “delicada”, com a afetividade de um “olhar feminino”. A partir de 2010, todos os textos escritos sobre a

artista passam a tratar de sua obra tendo como ponto de partida a crítica ao machismo. Em seu artigo sobre a artista, Frederico Moraes destacou seu processo criativo:

Uma das formas que a artista encontrou para lidar com esta iconografia fragmentária e dispersa é a colagem. Se por um lado a colagem acentua esta descontinuidade do mundo, seja através da acumulação de imagens tão diversas e conflitantes, seja através da variedade de materiais empregados, ela é, também, um instrumento de sínteses plásticas, de re-leitura e ressignificação do real. Através da colagem, pode-se mostrar, por exemplo, a elegância do ordinário e do banal, a poesia dos pequenos fatos (imagens) do cotidiano etc. Enfim, o artista busca na colagem uma outra continuidade, busca dar um sentido novo às coisas. Porque se com a tesoura ele isola, separa, divide, afasta, com a cola ele junta, reúne, soma, aproxima. (MORAIS, Frederico. Extraído do catálogo “Pinturas recentes Monica Barki”, em ocasião da exposição na Galeria Nara Roesler, São Paulo, 1994. Disponível em: <https://www.monicabarki.com/textos/>)

Sobre uma grande série de *assemblages* que a artista desenvolve a partir da visualidade e organicidade dos partos, Agnaldo Farias, no texto *Pinturas e Assemblages de Monica Barki*, 2000, disse:

Essas pinturas e essas assemblages de ascendência barroca, proliferantes, excessivas, de Monica Barki, são o resultado de um processo lentamente depurado. Processo realizado por olhos e mãos que aprenderam a ser atentos e pacientes, aprenderam a refrear a ânsia em reter e fabricar o visível e que, por terem aprendido, trafegam sobre solos deliquescentes, engendrando labirintos móveis e caleidoscópicos, pletora de formas e sentidos. (FARIAS, Agnaldo. Texto de apresentação do catálogo “Colarobjeto” em ocasião da exposição no Paço Imperial (Rio de Janeiro, 2000) e na Galeria Nara Roesler (São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www.monicabarki.com/textos/>)

Uma década depois, a virada crítica é perceptível, como no artigo de Beatriz Lemos, de 2014:

Relações conflituosas sempre estiveram presentes na obra de Barki. Desde suas primeiras pinturas, dos anos 1970, aos mais recentes desenhos, como a série *Lady Pink et ses garçons* (2009-2011), a dominação entre gêneros se faz questão e aporta a obra a uma revisão atemporal sobre a representação social da mulher no campo dos elos afetivos. Na base da estrutura patriarcal de cultura, a mulher foi entendida apenas como mãe e esposa, subjugada ao homem e impedida na manifestação dos desejos. Ao perseguir o autoconhecimento e a gerência do corpo, a artista foca toda sua produção na investigação dos jogos de poder, exacerbando em suas obras sentimentos comuns a estes contextos, como raiva, impotência, humilhação, autoridade e soberania. LEMOS, Beatriz. Texto de apresentação para a exposição de fotografias da série “Desejo”, Galeria TAC, set. 2014 Disponível em: <https://www.monicabarki.com/textos/>)

Fig. 161 – Artigo de Wilson Coutinho, Caderno B, 24 nov. 1982.

Artes Plásticas

ESCÂNDALO DOMÉSTICO

Wilson Coutinho

NUMA época em que as artes plásticas não produzem mais furiosos escândalos, Mônica Barki, uma tímida artista de 28 anos, conseguiu a proeza de um, embora no âmbito doméstico. Expondo litografias na Galeria César Aché, a artista foi surpreendida na inauguração da mostra pela resoluta disposição de uma tia, cuja cena de casamento, transplantada por Mônica para a litografia, vinha acrescida de um apêndice de conotações fálicas. Mônica, sem sutilezas maiores, ajuntou à mão da tia, um inesperado sexo masculino. A obra foi retirada da exposição e invade agora a área da jurisdição policial.

De qualquer forma, acabou-se o período em que se rasgavam obras de arte moderna porque elas invadiam preconceitos estéticos com figuras deformadas e planos absurdos. Acariciada pelas instituições, com seu público e colecionadores, ela não fere mais as susceptibilidades públicas, a não ser em casos de exceção. No Brasil, em particular, houve o caso Volpini, um artista que pintou a bandeira nacional — um procedimento natural no meio de arte a partir do movimento *pop* — mas ininteligível para as autoridades que prenderam obra e artista.

No caso de Mônica, a "vítima" não é a bandeira nacional, mas a imagem da família reproduzida pela fotografia e trabalhada pela artista. Uma imagem que se despede do álbum familiar e entra no reduto da arte e do público.

Em geral, o trabalho exposto na Galeria César Aché não é nada escandaloso. Ele pode possuir algo de uma crítica cáustica ao comportamento da imagem estandardizada. Mônica, por exemplo, não apenas destrói o reduto da imagem familiar, essas fotos coletadas do rito monótono da vida em família — casamentos, formaturas, etc. —

mas o amplia para estandardização das imagens de consumo. Brooke Schields, a deliciosa minfeta do mundo hollywoodiano, tem uma imagem destroçada com feridas, e uma Miss Universo — outra imagem estandardizada — senta no trono com o seu peso avolumado.

Mônica, para facilitar a leitura do seu trabalho, estendeu sobre uma mesa um conjunto de fotos que trabalhou e algumas lembranças da sua infância, como uma prova de português ou trabalhos escolares, cujos sinais de embelezamento são típicos da relação tutora entre aluno e professor e que surgem em algumas das suas litografias.

O trabalho de Mônica se assemelha um pouco com o de Vera Roitman, recentemente exposto na Galeria Cândido Mendes. A diferença específica é que Roitman, trabalhando também sobre o álbum familiar, manteve a sua exposição dentro de uma temperatura lírica, nostálgica, como se quisesse, através das fotografias, captar um ritual familiar, ferido pela imagem da morte, expressa por fotos do cotidiano da família. Mônica, ao contrário, preferiu as armas da irreverência. Um bebê, na sua tradicional pose, fuma um cigarro; um formando tem seus dedos com unhas pintadas e nas imagens de casamento preferiu acionar a sexualidade que as fotos não registram.

Irreverência que chocou alguém da família, mas que não altera o que a artista pretende dizer, eclipsando a imagem estandardizada com diminutas inserções, capazes de revelar a monotonia dessas imagens. Monotonia fatal, porque a obra com sua inserção fálica acabou na Justiça. Como é um escândalo doméstico, é possível que todo este ritual seja brindado com uma foto de reconciliação familiar e terminará numa outra litografia da artista.

8 □ CADERNO B □ quarta-feira, 24/11/82



A clássica fotografia do formando, passada para a litografia com um detalhe irônico: as unhas estão pintadas

Fonte: < <https://www.monicabarki.com/textos/> >, acesso em 25 mar. 2022.

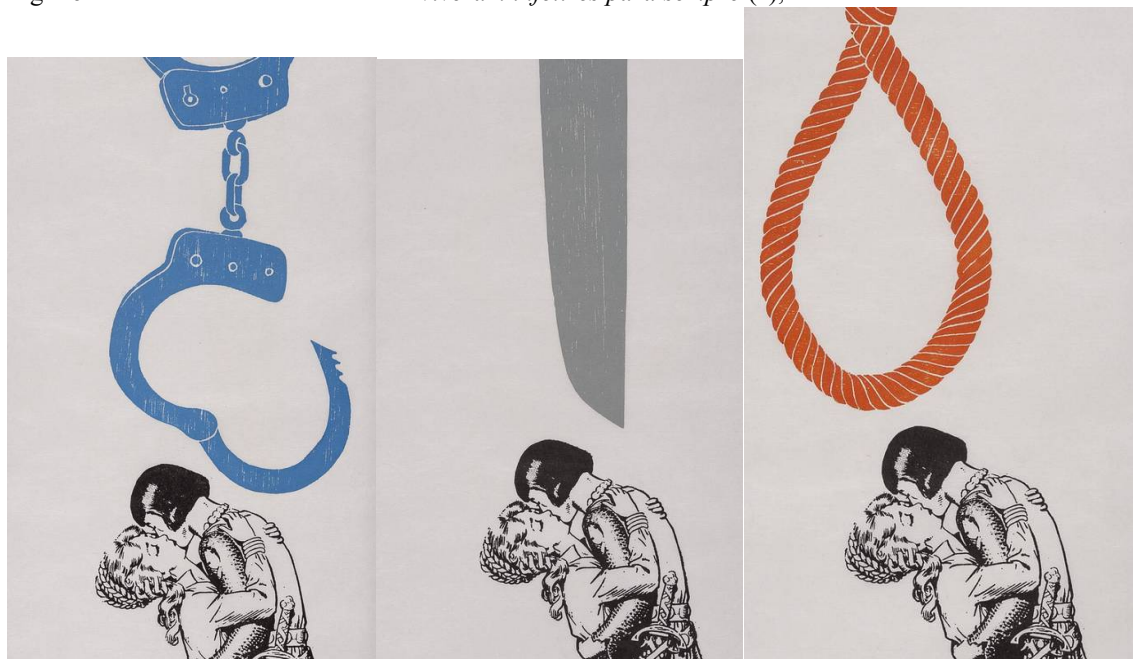
6.3 Anna Carolina Albernaz e Rozana Palazyan

Anna Carolina Albernaz é outra artista carioca de quem descobrimos interessantes xilogravuras com datas a partir de 1973. *E viveram infelizes para sempre* é possivelmente o nome da série de gravuras que mostra sempre um casal (que parece ser de um conto de fadas) se beijando no centro inferior da página e por cima deles, em grande escala há um elemento que varia: uma algema, uma faca, uma força⁷⁵. *Por motivo fútil foram às vias de fato* é uma xilogravura que apresenta uma mão azul em primeiro plano que aperta um pescoço vermelho e mostra parte de

⁷⁵ Encontramos pouquíssimas referências sobre a artista na internet ou em bibliotecas. Devido às restrições impostas pela pandemia de Covid-19, não foi possível que houvessem viagens ou uma busca mais precisa das datas e nomes das obras.

um rosto que parece ser de uma mulher. Outra xilogravura tem um revólver no centro da composição, cabo marrom texturizado, cano preto reto apontado. Embaixo da arma, várias frases como “Assassinou esposa com tiro no rosto”, “Marido mata a mulher porque ela não quis dançar com ele”, “Mata esposa e esconde o corpo”, “Cantor mata a ex-mulher a tiros”. O nome do trabalho é *Utensílios do lar*.

Fig. 162 – Anna Carolina Albernaz. *E viveram infelizes para sempre (?)*, s/d.

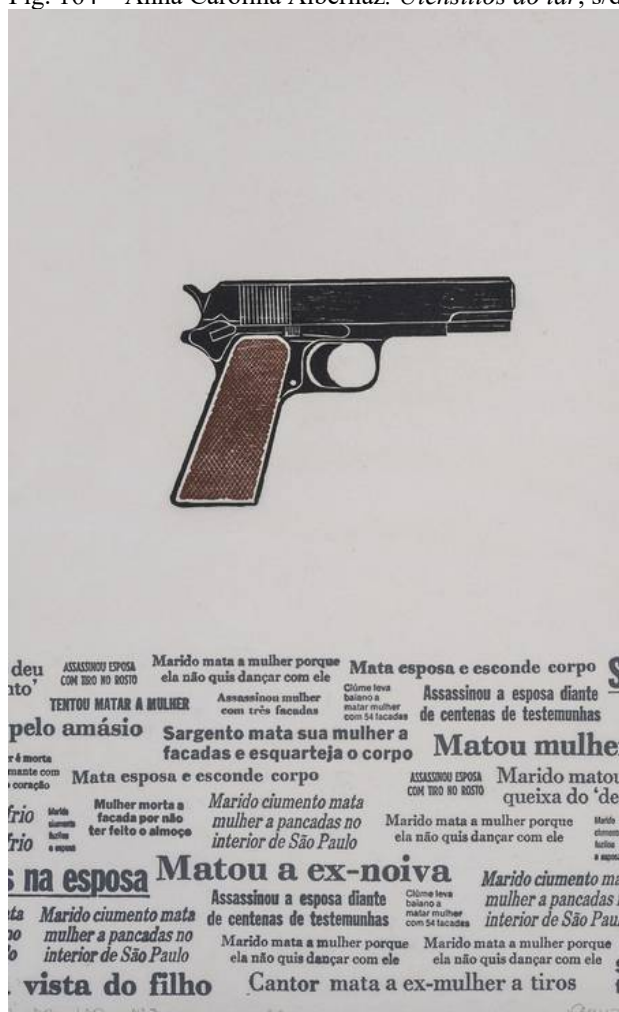


Fonte: < <https://oglobo.globo.com/rioshow/veja-imagens-da-exposicao-anna-carolina-albernaz-45-anos-de-gravura-em-cartaz-no-ccjf-23107420>>, acesso em 25 mar. 2022.

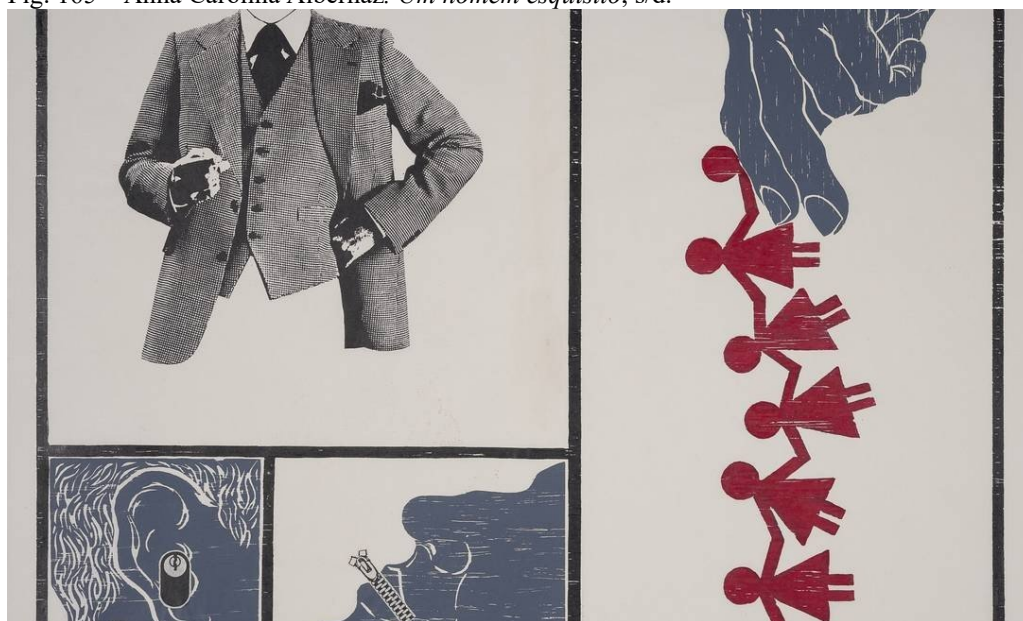
Fig. 163 – Anna Carolina Albernaz. *Por motivo fútil foram às vias de fato*, s/d.



Fonte: < <https://oglobo.globo.com/rioshow/veja-imagens-da-exposicao-anna-carolina-albernaz-45-anos-de-gravura-em-cartaz-no-ccjf-23107420>>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 164 – Anna Carolina Albernaz. *Utensílios do lar, s/d.*

Fonte: < <https://asminanahistoria.wordpress.com/2019/02/21/museu-de-arte-do-rio-e-exposicao-feminista-com-com-mais-de-150-obras-de-artistas-mulheres/>>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 165 – Anna Carolina Albernaz. *Um homem esquisito, s/d.*

Fonte: < <https://oglobo.globo.com/triostv/veja-imagens-da-exposicao-anna-carolina-albernaz-45-anos-de-gravura-em-cartaz-no-ccjf-23107420>>, acesso em 25 mar. 2022.

Um homem esquisito é uma xilogravura cuja composição nos lembra do espaço organizado de Teresinha Soares, dividido em quadros que parecem nos contar histórias de um senhor distinto. Ao lado esquerdo, um ouvido trancado por chaves, uma boca fechada como zíper, amparam a pose de um senhor bem alinhado e vestido. Na parte direita da imagem, silhuetas recortadas de meninas pendem de unhas bem cortadas. A brincadeira da infância, a força do segredo parecem dizer: pedofilia.

O abuso sexual de crianças de todos os gêneros ocorre principalmente por ação de homens da própria família:

83% dos estupros de crianças e adolescentes de 0 a 19 anos são perpetrados por autores conhecidos da vítima. Além disso, mais de 60% destes crimes ocorrem nas residências das vítimas. E quando se trata de crianças de 0 a 4 anos, esse percentual chega a 70%. As mortes violentas intencionais de crianças de 0 a 4 anos, em 43% dos casos ocorrem também nas residências e esse percentual reduz à medida que avança a faixa etária das vítimas. Entre as vítimas de 0 a 4 anos, 80% tinham agressores conhecidos. Ou seja, esses crimes ocorrem em circunstâncias muito conhecidas das crianças, dentro dos seus núcleos familiares. (REINACH, BURGOS, 2021, p.221)

Os dados recolhidos por Heleieth Saffioti entre 1988 e 1992 mostraram proporções similares, indicavam que 71,5% dos agressores sexuais de crianças eram seus pais biológicos. (SAFFIOTI, 2015, p.21). Ela irá ainda delinear alguns padrões comuns na prática deste tipo de violência no capítulo *O tabu do incesto* (SAFFIOTI, 2015, p21-31), diferenciando as formas de aproximação a partir das classes sociais dessas famílias. O uso maior de violência física, por exemplo, está associado às classes mais baixas e um grau maior de manipulação emocional e psicológica às classes mais altas.

Rozana Palazyan, artista visual carioca, trata deste tema em um trabalho muito delicado chamado *Love Story*, de 1999. A única imagem que obtivemos desta obra mostra uma fita presa em dois rolos de acrílico, como se fosse um filme. A fita é branca e os traços parecem cor de rosa. Há um pontilhado nas bordas superiores e inferiores e os desenhos têm traços infantis dos cartuns. As cenas são todas de um abusador que parece ser o pai da criança que anda sempre com uma boneca a tira colo. Ele a coloca em colo, bebe e a toca em suas partes íntimas, a toca enquanto estende um cinto para agredir, estupra a criança, a engravida, nasce um bebê. Um ciclo ainda presente na sociedade e não observei outros exemplos de obras dessa temática anteriores a 2010.

Antes eu só pensava em maconha e roupa de marca, mas vi minha mãe indo presa junto comigo agora quero parar, 2000-2002, é outro intrigante trabalho da artista aborda uma face cruel da violência que afeta, principalmente, as mães de periferia. Sobre um travesseiro de dimensões reais pequenas esculturas de homens armados surpreendem uma mulher e uma criança que lhe estende os braços. A violência policial nos lembra as imagens das ditaduras, parece flutuar no espaço, tendo as sombras como registro e testemunho.

A representação dessas imagens de forma literal e figurativa, como nos apresenta Palazyan, atuam em uma via paradoxal que percorre boa parte das proposições contraeróticas. Denunciar a violência sexual, apresentando-as de forma direta, ao mesmo tempo em que apresenta e tipifica-as pode, acima de tudo, apresentar-se como mais uma das imagens que alimenta o erotismo que se constrói na violência.

Fig. 166 – Rozana Palazyan. *Love Story*, 1999.



Fonte: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67338/love-story>>, acesso em 25 mar. 2022.

Fig. 167 – Rozana Palazyan, *Antes eu só pensava em maconha e roupa de marca, mas vi minha mãe indo presa junto comigo agora quero parar*, 2000-2002.



Fonte: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67338/love-story>>, acesso em 25 mar. 2022.

7 Conclusão

Em 13 agosto de 2013 iniciei um projeto artístico chamado *Super-mortes 13/14*. Já vinha experimentando trabalhos de longa duração e o projeto era comprar durante um ano o Super Notícia, periódico de grande circulação local e preço baixo. Eu sempre ia de ônibus para Betim dar aulas e via as pessoas lendo esse jornal. Observava as capas, as manchetes e eram sempre muitas tragédias e mortes, cupons para ganhar panelas e mulheres de biquini sorrindo. O projeto era montar um calendário virtual com todas as mortes de cada dia. O intervalo entre as datas foi pensado a partir da superstição popular que associa o número 13 e o mês de agosto ao azar e ao mau agouro. Ao longo do processo de recortar as notícias e escaneá-las para coleção, o número de feminicídios e crimes bárbaros contra mulheres era muito superior aos outros tipos de mortes cotidianas. Aos poucos comecei a incluir notícias de violência contra a mulher dentro da coleção. O período compreendeu as eleições de 2013 e as tensões que sucederam à reeleição da presidenta Dilma Rousseff, que precederam o golpe de 2016.

Era o tempo em que vivíamos a nossa quarta onda feminista e surgiram os primeiros questionamentos que formariam o corpo desta tese: onde estavam as artistas e obras feministas no Brasil. Naquele tempo por ali era quase tudo mato. Havia alguns artigos de Luana Tvardovskas (TVARDOVSKAS 2007, 2008) e Talita Trizoli (TRIZOLI, 2011, 2012), uma ou outra exposição, a primeira grande referência é a mostra *Manobras Radicais*, em 2006⁷⁶. Durante a pesquisa para a dissertação de mestrado⁷⁷, observei os trabalhos de artistas latinas, estadunidenses e europeias, e aos poucos, exposições e pesquisas começaram a surgir. A leitura do artigo da estadunidense Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists?* de 1971 parecia um pouco mais complexa no Brasil uma vez que entre nossas referências haviam grandes mulheres artistas, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Maria Martins. Com isso em mente, busquei as estatísticas de gênero nas Bienais, as pesquisas de Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias, sobre as artistas pioneiras do século XIX havia sido publicado em 2015 (DIAS, SIMIONI, 2015). Muita coisa estava surgindo, ainda está e possivelmente essas pesquisas nos trarão mais luzes e diversidade aos resgates históricos e críticos.

Descolonizar, despatriarcalizar, implica necessariamente em repensar nossas histórias, as narrativas, os conceitos, os contextos. Onde estavam nossas artistas feministas antes de 2010? Artistas lésbicas existem? Onde, quando e como a arte das mulheres brasileiras enfrentou a violência que escorre nos jornais populares como o Super Notícia?

Uma hora e meia de trânsito era o tempo que levava para sair da escola que trabalhava e chegar no campus da UFMG para as aulas que a professora Heloísa Starling ministrou sobre os arquivos da Comissão Nacional da Verdade. Tive a oportunidade de observar as metodologias de pesquisa do grupo coordenado pela professora e com o qual tive o privilégio de aprender e trabalhar como bolsista. A experiência foi crucial na forma de lidar com meus arquivos, os dados levantados. O que eles me diziam? O que os silêncios me diziam? As perguntas, então, foram se reestruturando: por que as mulheres artistas brasileiras não falavam da violência? Quem eram as artistas brasileiras? Os homens falaram da violência contra as mulheres? Quais eventos ou fatores histórico-sociais influenciaram nesse silenciamento prolongado? O fator contraerótico, característica comum que passei a observar na arte das mulheres a partir da década de 1960, já se formava pra mim como um conceito, mas ele estava por aqui?

⁷⁶ Agradeço enormemente a Piti, Rosângela Rennó e Gabriela pela disponibilização do material digitalizado no auge da pandemia de Covid-19.

⁷⁷ AHOUAGI, B. O. *O último ato: Reflexões sobre performance, morte, violência e transcendência*. Dissertação (Mestrado em Artes. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Foram então cinco anos de pesquisa e percurso nessa escrita que parece aqui apenas um começo e que teve muitas interrupções em seu percurso. O Museu Nacional incendiou, o pantanal, a floresta amazônica pegaram fogo várias vezes, mais de 600 mil mortos no país em decorrência do Covid-19, não sabemos ainda quem mandou matar Marielle Franco, duas crianças yanomami foram dragadas por máquinas ilegais de extrair minério da Amazônia, cada dia mais um golpe. Entre 2017 e 2019, 2215 crianças e adolescentes foram mortos por policiais, segundo dados do Fórum de Segurança Pública de 2020. A gula ou a luxúria? Observamos os estragos de um gigante que acordou, com o apetite imoderado, que é como nos apontou Suzan Sontag, (SONTAG, 2007, p.137).

No percurso investigativo o contraerotismo foi se delineando a partir das relações entre a violência e do erotismo e, principalmente, sobre como as mulheres artistas passaram a se expressar na arte a partir do século XX. A proposição de uma análise crítica contraerótica ocorre de forma concomitante e que pode ser adotada como método para pesquisas futuras sobre obras e movimentos contemporâneos. Lygia Pape (PAPE, 1975) propôs um “Espaço Poético” como “um contínuo dinâmico, ambíguo, apoiado sobre o SINAL e que deverá deflagrar também um processo de um contínuo interior das pessoas – um dentro fora permanente”. Nesse sentido, este trabalho de tese soma-se às emissões contínuas de mulheres brasileiras nas últimas décadas. Formou-se a partir das pesquisas existentes e participa de esforço coletivo, uma emissão de sinais e no desvelamento de novas “estruturas objetivas e subjetivas” na arte.

REFERÊNCIAS

- ACHARI, Pandit S.R. Ramanuja. *Hindu Iconology: the study ok the simbolism and meaning of Icons*. Simha Piblications, 2012.
- AHOUAGI, B. O. *O último ato: Reflexões sobre performance, morte, violência e transcendência*. Dissertação (Mestrado em Artes. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. 13ªed. 2019. Disponível em:<<http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/02/Anuario-2019-v6-infogr%C3%A1fico-atualizado.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2021.
- ATWOOD, Margareth. *O conto da aia*. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro C. *Debret e o Brasil: Obra completa 1816-1831*). Rio de Janeiro: Capivara, 2013.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: 1. Fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: 2. A experiência vivida*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BECHELANY, Camila; MOURA, Rodrigo (curadoria). *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

BENEDICTO, Nair. *Fotografias de Nair Benedicto*. Porto Alegre: Brasil Imagem, 2012.

BLERGH, Bruxas de. *Bruxas de Blergh*. Bragança Paulista: Hecatombe, 2021.

BONAN, Claudia; FERREIRA, Claudia. *Mulheres e movimentos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório – Recurso eletrônico – Brasília: CNV, 2014.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília : Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

BRASIL. *PL 5069/2013*. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=565882>>, acesso em 12 ago. 2019.

BRAZIL, Érico Vital; Schuma SCHUMAHER. *Mulheres Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional: REDEH, 2006.

BROCHMANN, Nina; DAHL, Ellen Stokken. *Viva a vagina: tudo o que você sempre quis saber*. Tradução Kristin Garrubo. São Paulo: Paralela, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac, 2008.

CARNEIRO, A. Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 09 de agosto de 2005. 339 págs. Tese de doutorado – Feusp. São Paulo, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

COSTA, C. Leticia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo, 2007. Disponível em: <<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

D'ATRI, Andrea. *Comuna de Paris: mulheres parindo um novo mundo*. Lutas Sociais, São Paulo, n°25/26, p. 276-286, 2010-2011.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIAS, Elaine, SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

DIAS, J.O. et. al. Ocorrência de formigas (Hymenoptera: Formicidae) em carcaça animal. In: *Biológico*, v.69, suplemento 2. São Paulo: 2007, p.459-460.

DOCA Street afirma que mereceu ser condenado. Folha de São Paulo, São Paulo, 01 de set. de 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0109200607.htm>>. Acesso em 31 out. 2021.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

DUSSEL, Enrique. *Para una erótica latinoamericana*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2007.

DUSSEL, Enrique. *Liberación de la mujer erótica latinoamericana*. Bogotá: Editorial Nueva America, 1990.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA, Glória (curadora). *Arte como questão: anos 70*. Catálogo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FONSECA, Duda. *Senhora de seus atos*. Jornal O tempo Magazine. Belo Horizonte, 31 de agosto, 2005.

FORUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. Ano 12, São Paulo, 2018. Fonte digital, disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/03/Anuario-Brasileiro-de-Seguran%C3%A7a-P%C3%BAblica-2018.pdf>>. Acesso em 04 fev. 2020.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRENCIA, Cintia; GAIDO, Daniel. *Trabalhadoras na vanguarda*. Revista Cult, São Paulo, nº220, p. 34-37, fevereiro, 2017.

FREITAS, Rosana de. *Dossiê Lygia Pape*. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. 2004, p. 107-11.

GAMA, Maria Clara Brito da. *Cura Gay? Debates parlamentares sobre a (des)patologização da homossexualidade*. Sexualidade, Salud y sociedade. Revista Latinoamericana, nº 31, 2019, p. 4-27.

GREGORI, Maria Filomena. *Limites da sexualidade: violência, gênero e erotismo*. Revista de antropologia, SP, USP. V.51, nº02, 2008.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.

HASPER, Graciela. *Liliana Maresca documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

HARAWAY, Donna e KUNZRU, Hari. *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Organização e tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HOKI, Leíner. *Tribades safistas, sapatonas do mundo, uni-vos: Investigações sobre a poética das lesbianidades*. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

HOLANDA, Heloisa Buarque de; HERKENHOFF, Paulo. *Manobras Radicais* (catálogo). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

IPEA, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Atlas da violência 2020*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA, 2020.

KRISTEVA, Julia. *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores AS, 1988.

JAREMTCHUK, Dária. “*Exílio artístico*” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. *Revista Ars* (São Paulo), v. 14, nº 28, 2016.

LEAL, Maria Lúcia Pinto. O tráfico de mulheres, crianças e adolescentes para fins de exploração sexual comercial. *Revista Ser Social*, n. 08, 2001. Universidade de Brasília. Disponível em: < https://periodicos.unb.br/index.php/SER_Social/article/view/12860 > . Acesso em 13 set. 2021)

LEITÃO, Miriam. *Resistir é preciso*. Catálogo. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogério. *Manianne à brasileira: imagens republicanas e os dilemas do passado imperial*. 2020. Tese (Doutorado em Educação) – Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LORDE, Audre. *Sou sua irmã: escritos reunidos*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LORDE, Audre. *Textos escolhidos de Audre Lorde*. Difusão Herética: edições lesbofeministas independentes. Disponível em: difusionfeminista@riseup.net; difusionfeminista.wordpress.com. Acesso em 20 de dezembro de 2017.

MAIOLINO, Anna Maria. *Tudo começa pela boca*. Entrevista. Revista Arte & Ensaios, 02 dez., 2014 – Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/12/1.Entrevista_anna-maria-maiolino.pdf. Acesso em 17 set. 2019.

MAR, Museu de Arte do Rio. *Mulheres na Coleção MAR*. Catálogo. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

MARESCA, Liliana. *El amor, lo sagrado, el arte*. Buenos Aires: Leviatán, 2006.

MASP. *Guerrilla Girls: gráfica 1985-2017*. Catálogo. São Paulo: Masp, 2017.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2009

MATOS, Marlise. *Movimento e Teoria Feminista: É possível reconstruir a teoria feminista a partir do sul global?*. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, v.18, n. 36, p67-92, jun. 2010.

MATTIOLLI, Isadora. Estancar a ferida: uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lygia Pape. In: *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação*, 2016, Campinas. Anais, Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2017 [2016]. P. 766-776.

MENEZES, Cynara. A cultura do estupro não só existe como está em nosso DNA enquanto nação. 20 nov. 2016. Disponível em: < <https://www.socialistamorena.com.br/cultura-do-estupro-no-brasil-em-nosso-dna/> >, acesso em 26 set. 2021.

MIGNOLO, Walter. Introducción *¿Cuales Son Los Temas de Género y (Des)Colonialidad?*. In. Género y descolonialidad, compildo por Walter Mignolo. Buenos Aires: Del Signo, 2008.

MONTAUBAN. On a tondu ma mère à la Libération. 06 de jun. de 2010. Disponível em: <<https://www.ladepeche.fr/article/2010/06/06/849484-montauban-on-a-tondu-ma-mere-a-la-liberation.html>>, acesso em 26 set. 2021.

MORENTE, Marcela Cristina de Oliveira. *Invadindo o mundo público: Movimentos de mulheres (1945-1965)*. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

MOURE, Gloria (Coord.). *Ana Mendieta*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A. y Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

NEMI, Ana. A revolução por fazer: As mulheres russas que ousaram propor a liberdade moral e sexual com a libertação econômica não puderam encontrar sua redenção. *Revista Cult*, São Paulo, nº220, p. 38-43, fevereiro, 2017.

NOCHLIN, Linda. <Why have there been no great women artists?>, In: *Art and Sexual Politics*, E. Baker e T. Hess. Londres: Collier Macmillan, 1973.

NUNES, Alina. *Vídeo popular, arma feminista: Narrativas de mulheres nas décadas de 1970 e 1980*. Trabalho de Conclusão de Curso, Departamento de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

PAPE, Lygia. *Eat Me – A gula ou a luxúria?* 4 dez, 1975. PDF de texto datilografado.

PEDRO, Joana Maria. *As guerras na transformação das relações de gênero: entrevista com Luc Capdevila.* *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol.13, nº 1, janeiro-abril, 2005, pags.81-102.

PEREZ, Livia. *Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes.* *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 9, nº 2, jul-dez, 2020.

PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (curadoria). *Rosana Paulino: a costura da memória* (catálogo). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual.* Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRIORE, Mary del (Org.). *Histórias das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2004.

PRIORE, Mary del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil.* São Paulo: Ed. Planeta, 2011.

POLLOCK, Griselda. *Vision y Diferença: Feminismo, feminidad e historias del arte.* Traducción Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

RECKITT, Helena . *Arte y feminismo.* Tradução para o espanhol de Gemma Deza Guil para Equipo de Edición S. L., Barcelona. Hong Kong: Phaidon, 2005.

REINACH, Sofia; BURGOS, Fernando. *Violência contra Crianças e Adolescentes no Brasil: a urgência da parceria entre educação e segurança pública.* *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*, 2021, p.219-225. Disponível em: < <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/07/12-violencia-contra-criancas-e-adolescentes-no-brasil-a-urgencia-da-parceria-entre-educacao-e-seguranca-publica.pdf> >, acesso em 12 out. 2021.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades. Natal: v. 4, n. 5, jan. /jun. 2010, p. 17-44.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROSA, María Laura. *Disidencias sexuales e vídeo documental feminista en los años 70: Las cineasta sbrasileñas Rita Morena y Norma Bahia Pontes pioneras en las denuncias sobre la opresión de las mujeres y la invisibilidad lésbica*. Arte y políticas de identidade. V. 16, jun. 2017, p. 37-54.

RUBIN, Gayle. *Políticas do Sexo*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017.

SACCHETTA, Vladimir (Org.). *Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização (1964-1985)*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth. *Violência de gênero: Poder e impotência*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SALES, Jean Rodrigues (Org.). *Guerrilha e revolução: A luta armada contra a ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SILVA, Eliane Pinheiro. *A construção do visível: Alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX*. São Paulo, agosto de 2017. Dissertação Mestrado Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

SOARES, Teresinha. *Teresinha Soares*. Catálogo. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

SOARES, Teresinha. *Acontecências: Crônicas dos anos 60, 70 e 80*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

TADDEI, Angela Maria Soares Mendes. *Notas sobre a obra A Pátria (1919), de Pedro Bruno*. Revista CPC, São Paulo, n.10, p.193-205, maio/out 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15666/17240>, acesso em 13 nov. 2019.

TORNQUIST, Carmen Susana [et al.]. *Leituras de resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TRIZOLI, Talita. Crítica de Arte e Feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. In: MONTEIRO r. H. e ROCHA C. (Orgs.). *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual de Goiânia- GO: UFG, FAV*, 2012.

TRIZOLI, Talita. Teorias, estratégias e lugares do discurso feminista na arte brasileira dos anos 60 e 70. *Anais do VII Encontro de História da Arte UNICAMP - SP*, pags 485-496, 2011.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea: MárciaX., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*. Dissertação de mestrado apresentada ao IFCH da UNICAMP, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *A arte de Fernanda Magalhães: reflexões sobre obesidade, poder médico e subjetividade na cultura contemporânea*. XXIV Simpósio Nacional de História – Associação Nacional de História ANPUH. São Leopoldo, 2007.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil*.

Disponível em: < http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf >, acesso em 23 de mar. 2022.

WARR, Tracey (org). *El Cuerpo del Artista*. Tradução para o espanhol de Carme Franch Ribes para Equipo de Edición S. L., Barcelona. London: Phaidon, 2000.

WARBURG – Banco Comparativo de Imagens. Fonte digital. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/487>>, acesso em 25 de jan. 2020

Arquivos Multimídia e Sítios Eletrônicos

BARKI, Monica. Site da artista. Disponível em: <https://www.monocabarki.com/textos/>, acesso em 12 out. 2021.

Cartazes da Anistia. Disponível em:

<<https://www.flickr.com/photos/armazemmemoria/sets/72157639625552444/>>. Acesso em 06 jul. 2019.

FGV CPDOC. <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/malho-o> > Verbetes *O Malho*. Acesso em 06 jul. 2019.

LEANDRO, Anita. *Retratos de Identificação*. Direção de Anita Leandro. Brasil, 2015.

TELEVISIÓN PÚBLICA ARGENTINA. *Madres de Plaza de Mayo*. La Historia. Disponível em: < <http://www.tvpublica.com.ar/programa/madres-de-plaza-de-mayo-la-historia-2/> >. Acesso em 06 jul. 2019.

MAPA DA VIOLÊNCIA. Disponível em:

<https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf>, acesso em 13 fev. 2019.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. Disponível em:

<<http://www.memorialdademocracia.com.br/>>, acesso em 06 jul. 2019.

MUSEU BENJAMIN CONSTANT. *Desvendando "A Pátria" de Pedro Bruno*. 22 nov. 2012.

Disponível em: <<http://museubenjaminconstant.blogspot.com/2012/11/desvendando-patria-de-pedro-bruno.html>>, acesso em 15 nov. 2019.