

**Mulheres Artistas:
narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte
contemporânea paraense.**

Sissa Aneleh Batista de Assis

**Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

**Mulheres Artistas:
narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte
contemporânea paraense.**

Sissa Aneleh Batista de Assis

**Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

Belém
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do Instituto de Ciências da Arte, Belém – PA

Assis, Sissa Aneleh Batista de

Mulheres Artistas: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense. / Sissa Aneleh Batista de Assis; Orientador Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza; Co-orientador Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa; Belém, 2012.

128 f.

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

1. Grupos Sociais – Mulheres Paraenses. 2. Mulheres Artistas – Status Social. 3. Gênero Feminino. 4. Arte Contemporânea. I.Título.

CDD. 22. Ed. 305.4298115

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor José Afonso Medeiros Souza e co-orientação do Professor Doutor Luizan Pinheiro da Costa.

Banca Examinadora:

.....
Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza
(orientador, presidente)

.....
Prof^a Dr^a Benedita Afonso Martins.
(membro titular)

.....
Prof. Dr. Fábio José Rodrigues da Costa.
(membro titular)

.....
Prof. Dr. Alexandre Silva dos Santos Filho.
(membro suplente)



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos sete (07) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e doze (2012), as dezesesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de Sissa Aneleh Batista de Assis, intitulada *Mulheres artistas: discursos, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense*, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, José Afonso Medeiros de Souza, Benedita Afonso Martins, da Universidade Federal do Pará e Fábio José Rodrigues da Costa, da Universidade Regional do Cariri. Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Afonso Medeiros de Souza, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação parcial da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Afonso Medeiros de Souza, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 07 de Fevereiro de 2012.

Prof. Dr. José Afonso Medeiros de Souza _____
 Profa. Dra. Benedita Afonso Martins _____
 Prof. Dr. Fábio José Rodrigues da Costa _____
 Sissa Aneleh Batista de Assis _____

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Resumo

Este trabalho analisa as obras de mulheres artistas plásticas e visuais da arte contemporânea paraense. Entretanto, cito nesta pesquisa a pintora modernista Antonieta Santos Feio por representar em sua obra a mulher paraense. Primeiramente, é apresentado um recorte histórico partindo da representação do feminino desde as estatuetas das Vênus Esteatopígicas da pré-história, das esculturas das Vênus da Idade Clássica às releituras contemporâneas. Uma introdução às condições sociais da mulher e as limitações impostas à sua profissionalização nas artes também serão expostas. Posteriormente apresento uma breve introdução com diferentes perspectivas sobre conceitos de gênero, identidade, identificação e movimentos sociais na contemporaneidade que contribuíram para liberações sociais, sexuais e intelectuais ao universo artístico. A pesquisa mostra o universo feminino nas artes, a expressão artística feminina, a interpretação da artista mulher sobre a mulher e a representação simbólica da mulher regional. As artistas escolhidas para compor esta pesquisa representam narrativas, estéticas e poéticas do feminino na arte contemporânea paraense.

Palavras-chave: História da Arte, Mulheres Artistas, Gênero, Feminino.

Abstract

This paper analyzes the works of women artists and contemporary plastic and visual art of Pará. However, I quote this search to Antonieta Santos Feio modernist painter to represent the woman of Pará. First, is presented starting from a historical representation of women from the statues of Venus Steatopygous of prehistoric sculptures of Venus from the Classical Era to contemporary reinterpretations. This work also traces the path of struggles and achievements for the professionalization of women in the arts to contemporary times. Later, a brief introduction to different perspectives on concepts of gender, identity, identification and social movements in contemporary releases that contributed to social, sexual and intellectual to the artistic universe. Research shows the female universe in the arts, women's artistic expression, the interpretation of the female artist about on women and the symbolic representation of the regional women. The artists chosen for this study are composed narratives, aesthetics and poetics of the feminine in contemporary art of Pará.

Keywords: History of Art, Women Artists, Genre, Feminine.

A pesquisa que resultou nesta dissertação foi financiada com bolsa de estudos concedida através do Programa de Fomento à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior) pelo financiamento, através de bolsa de pesquisa, do trabalho aqui registrado.

Da mesma forma agradeço ao Professor Doutor Afonso Medeiros, orientador desta pesquisa, pelos conselhos prestativos, questionamentos benéficos e pelo tempo a mim dedicado no decorrer deste processo. E também agradeço ao co-orientador desta pesquisa, Professor Doutor Luizan Pinheiro, pelas conversas instigantes e pelas dicas para compor o início desta pesquisa.

Agradeço, igualmente, a todos os outros professores do PPGARTES da UFPA pelas aulas fecundas e frutíferas com as quais nos presentearam durante o curso, especialmente a Bene Martins por ter iniciado a orientação desta pesquisa e ter dispendido toda a atenção necessária no período de sua orientação.

Aos professores Benedita Afonso Martins (UFPA) e Alexandre Silva dos Santos Filho (UFPA) pelas sugestões e orientações a respeito desta pesquisa durante o exame de qualificação e pela participação do professor Fábio José Rodrigues da Costa (URCA) na banca de defesa desta pesquisa.

Meus agradecimentos a todos os funcionários do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará que durante todo o período de realização do mestrado destinaram atenção, dedicação e presteza à segunda turma da qual fiz parte. Agradeço especialmente pelos incentivos e pela grande atenção que recebi de Wânia Oliveira Contente.

A todos os amigos de turma, pelas sugestões, conversas, dados, artistas, ajudas, debates e reflexões esclarecedoras e contributivas para esta pesquisa. Agradeço imensamente por lembrarem sempre com carinho do assunto e objetivos desta pesquisa.

E, especialmente, as artistas que se dispuseram a contribuir com este trabalho, dos quais não citarei os nomes aqui para evitar uma lista expansiva e por já estarem citados no corpo desta pesquisa, meus cordiais agradecimentos pelas informações prestadas e pelo tempo dedicado.

Ao meu irmão e artista Bruno de Assis

Que me fez desejar partir com a sua oração e o último sorriso de seus lábios. Na divina certeza de que existe vida após a vida.

Lista de Imagens

Figura 1 – Imagem da estatueta Vênus de Laussel	19
Figura 2 - Imagem da estatueta Vênus de Lespugue	20
Figura 3 - Imagem da estatueta Vênus de Hohle Fels	21
Figura 4 – Imagem da escultura Vênus de Médici	22
Figura 5 – Imagem da escultura Vênus de Cnido	22
Figura 6 – Imagem da escultura Vênus de Milo	22
Figura 7 – Imagem da pintura A Liberdade Guiando o Povo, 1830, Eugène Delacroix	23
Figura 8 – Imagem da pintura Santa Maria Madalena, 1580, Francisco de Venegas	27
Figura 9 – Imagem da escultura Vênus das Gavetas, 1964, Salvador Dalí	28
Figura 10 – Imagem da escultura Vênus restaurada, 1936, Man Ray	29
Figura 11 – Imagem da instalação Vênus dos Trapos, 1967 – 1974, Michelangelo Pistoletto	30
Figura 12 – Imagem da pintura Madalena Remitente, 1617 – 1620, Artemisia Gentileschi	33
Figura 13 – Imagem da pintura Suzana e os Velhos, 1610, Artemisia Gentileschi	35
Figura 14 – Imagem da pintura Suzana e os Anciões, 1620, Guido Reni	36
Figura 15 – Imagem da pintura Duas ninfas abraçadas, 1892, Berthe Morisot	39
Figura 16 – Imagem da pintura Mon portrait, 1929, Tamara de Lempicka	40
Figura 17 – Imagem da pintura O Hospital Henry Ford ou A Cama Voadora, 1932, Frida Khalo	41
Figura 18 – Imagem da pintura Mulher do Pará, 1927, Anita Malfatti	47
Figura 19 – Imagem da pintura Vendedora de Tacacá, 1937, Antonieta Santos Feio	66
Figura 20 – Imagem da pintura Vendedora de Cheiro, 1947, Antonieta Santos Feio	68
Figura 21 – Imagem da instalação Fuseau, 1992, Louise Bourgeois.....	71

Figura 22 – Imagem da xilogravura Razões do Corpo, 2011, Elieni Tenório	72
Figura 23 – Imagem da pintura Começando pelo pé, 1999, Elieni Tenório	74
Figura 24 – Imagem da pintura Ensaio, 1999, Elieni Tenório	74
Figura 25 – Fotografia Maria, tira a máscara que eu quero te ver, 1994, Walda Marques	79
Figuras 26 a 29 – Fotografias O Lago da Lua ou Yaci Uaruá – As Amazonas do rio mar, 2011, Elza Lima	82 - 84
Figura 30 – Fotografia Autorretrato grávida e mãe pós-mastectomia, 2005, Nailana Thiely	86
Figura 31 – Fotografia The Lesbian Project 14, 1997 – 1998, Nikki S. Lee	90
Figuras 32 e 33 – Fotografias Íntimos, 2011, Pamela Massoud	92
Figura 34 – Imagem da projeção Symbiosis, Pulsantes, 2011, Roberta Carvalho	97
Figura 35 – Imagem projeção Symbiosis, Ilha do Combú, 2011, Roberta Carvalho	98
Figura 36 – Imagem da projeção Symbiosis, (re) nascer, 2011, Roberta Carvalho	100
Figura 37 – Imagem do grafite Banho de Cheiro, 2011, Drika Chagas	103
Figura 38 – Imagem do grafite Cidade Labirinto, 2011, Drika Chagas	104
Figura 39 – Imagem do grafite Encomodo, 2010, Drika Chagas	105
Figuras 40 e 41 – Imagens da ação MMMM, 2006, Lúcia Gomes	109
Figuras 42 e 43 – Imagens da interferência 48H Ditadura Nunca Mais, 2001, Lúcia Gomes	110
Figuras 44 a 47 – Fotografias AQLFPC20HE1CD20D, 2010, Lúcia Gomes	112
Figura 48 – Tríptico fotográfico Quando todos calam, 2009, Berna Reale	114
Figuras 49 a 50 – Imagens da performance Carne e Terra, 2011, Berna Reale	116
Figura 51 – Imagem da instalação Anseios, 1999, Berna Reale	119

Sumário

Introdução	14
Capítulo 1. História de bolso: a roupa de pele da deusa Vênus	18
1.1. As Vênus da Idade Clássica	22
1.2. Do Símbolo da Beleza ao Objeto Alegórico	26
1.3. O Renascimento da Mulher Artista: Artemisia Gentileschi	33
1.4. A Mulher no Impressionismo: Berthe Morisot	38
1.5. Profissão: Mulher Artista	43
Capítulo 2. O Gênero-Ser	49
2.1. A Construção do Poder do Ser Feminino	51
2.2. Conhece-te a ti mesma: a identificação como identi.....	55
2.3. A Arte de Mulheres: imagem de si mesma na liberdade como expressão	57
Capítulo 3. Mulheres Artistas Paraenses: narrativas, poéticas, subversões e protestos	64
3.1. A mulher paraense de Antonieta Santos Feio	65
3.2. Nas entrelinhas do universo feminino de Elieni Tenório	69
3.3. A Fotografia Feminina	75
3.3.1. Entre Maria e Vênus: o nu feminino sob o olhar de Walda Marques	77
3.3.2. O feminino lendário amazônico nas fotografias de Elza Lima	81
3.3.3. A vida real na fotografia de Nailana Thiely	85
3.3.4. O feminino plural de Pamela Massoud	89
Capítulo 4. O Feminino no Espaço Público	95
4.1. A fusão entre arte e natureza de Roberta Carvalho	96
4.2. O traço feminino do grafite paraense de Drika Chagas	101
4.3. O lugar do protesto na cidade e no corpo	106
4.3.1. O protesto poético e político de Lúcia Gomes	107
4.3.2. O corpo do protesto de Berna Reale	113
Conclusões	120
Bibliografia	125

INTRODUÇÃO

A pesquisa *Mulheres Artistas: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense* de caráter crítico e interpretativo, é um estudo de cunho qualitativo que se insere numa análise transversal, estando na linha de pesquisa processos de criação, transmissão e recepção em artes e na linha de pesquisa arte contemporânea do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará. Fundamentando-se em uma análise de aspectos históricos, sociais, filosóficos e artísticos desses campos de processos de criação. Esta pesquisa sobre arte é um estudo de caso baseado na produção feita por mulheres artistas visuais e artistas plásticas na arte contemporânea paraense que atuam na cidade de Belém do Pará. Inicia-se por um breve relato sobre a história das artistas mulheres que buscaram a profissionalização no Ocidente no decorrer dos séculos, discorrendo sobre suas lutas, contribuições, conquistas artísticas, intelectuais e sociais que modificaram profundamente a arte feita por mulheres.

A metodologia utilizada envolve a pesquisa bibliográfica, teórica e o levantamento das obras das artistas que apresentam as principais características do foco deste trabalho, organizada por meio do levantamento bibliográfico sobre a história da arte, apresentação de grandes obras de mulheres artistas de reconhecimento internacional, breve discussão teórica sobre gênero, identidade e arte e, finalmente, a apresentação do grupo de artistas selecionadas para esta investigação. Será apresentado um grupo de mulheres artistas visuais e performáticas atuantes em Belém do Pará que têm o feminino inscrito em sua arte, no discurso temático de suas obras, em suas performances e ações. O objetivo deste trabalho está numa análise transversal que se baseia na História da Arte até a Arte Contemporânea do início do século XXI, expondo as principais características das práticas artísticas contemporâneas, narrativas e poéticas das artistas paraenses escolhidas para compor esta pesquisa. Contudo, a presente investigação apresenta as múltiplas identidades femininas, a construção da identidade artística, o diálogo do universo feminino com o universo artístico e os modos de representação simbólicos da mulher.

A arte das mulheres ou arte de gênero norteia este trabalho por possuir o intuito de descrever a interpretação feita do feminino pelas mulheres artistas. Esta mesma arte será considerada como autônoma, uma consciência e um imaginário do feminino construído pela mulher para si mesma ao revelar as experiências particulares e as características intrínsecas ao seu gênero. Ao pretender analisar a representação do feminino pelo olhar das artistas regionais, o campo de estudo propositalmente é o local por objetivar o desvelo e a interpretação da produção e práticas da arte paraense contemporânea. Um dos objetivos é apresentar parte da produção significativa da arte feminina paraense, portanto, realiza uma cartografia parcial dessa produção contribuindo com

novos dados e incentivando mais discussões sobre o feminino na arte de mulheres no Estado do Pará. O resultado futuro desejado é que esta produção seja reconhecida e incluída em mais aulas, pesquisas, livros, museus e exposições, de modo que a contribuição feminina para a história da arte seja aprofundada e completamente reconhecida e, assim, a arte produzida no Brasil e na América Latina seja considerada em sua inteireza, sem patriarcalismos e etnocentrismos subliminares.

A maior motivação desta investigação foi a frequente percepção da diminuta presença de artistas mulheres e da majoritária presença de artistas homens nos grandes espaços expositivos privados e públicos no Brasil que eu visitava para conhecer, contemplar e observar obras de arte, antes mesmo de eu pensar em iniciar uma carreira de pesquisadora de arte. Também pude perceber que em alguns espaços somente criações masculinas dominavam totalmente a exposição em pleno século XXI, sendo que muitos não importando a época em que viveram ou vivem geralmente representavam o corpo feminino desnudado, fato que me intrigava constantemente.

Durante esse tempo muitas perguntas surgiram em minha mente questionadora em estado de amadurecimento intelectual: Onde estão as outras mulheres artistas dos séculos passados? Elas não existiram – o que duvidei imediatamente - ou apenas figuravam como modelos dos artistas homens? Por que há mais representações do nu feito por homens do que por mulheres? Por que há mais representações de espaços públicos por artistas homens do que por mulheres? A mulher somente entrou na arte como artista a partir das mudanças sociais do início do século XX? A constituição e a construção da arte de mulheres se iniciaram na modernidade? Quais questões sociais e políticas interferiram nas escolhas temáticas da arte feita pelas mulheres? Todas essas questões nortearam de alguma maneira este trabalho durante a construção deste mosaico multifacetado.

O hiato da citação da participação profissional de mulheres artistas na história da arte permitiu que essa lacuna deixasse a história da experiência e expressão do universo feminino em uma obscuridade secular. Mesmo que a história tenha acumulado imagens, provas e documentos da participação artística das mulheres em diversas categorias, como nas artes plásticas, visuais, teatrais e musicais, muitas vozes continuam silenciadas. As perdas desse patrimônio da humanidade para a arte de qualquer gênero durante esses séculos foram inconsequentes, irreparáveis e inimagináveis, na medida em que não podemos mais ter acesso às obras que foram ocultadas e destruídas pelo desinteresse em catalogar e pesquisar a arte feita pelas mulheres. O resgate dessa história ocultada situa-se num movimento constante desde o final do século passado por pesquisadores que objetivaram revelar a verdadeira história da arte, sem ocultar história das mulheres artistas.

Nesta pesquisa proponho a reflexão a partir da minha observação e contribuição para mulheres e homens indistintamente. Há muitas formas de discurso do feminino na arte e não pretendo ser extremista nem superficial; entretanto, uma das formas é expressa peculiarmente pelas

mulheres artistas; a outra, que a história registrou como um discurso dominante e patriarcal é realizada por homens artistas. O caminho da história da arte foi escolhido como abre alas para o primeiro capítulo, *História de Bolso: A Roup de Pele da Deusa Vênus*, em que serão abordadas as descobertas das primeiras esculturas da Era Paleolítica com representações do corpo feminino chamadas de Vênus, seguindo por uma relação de apontamentos acerca das lendas, descobertas e leituras sobre o mito greco-romano da deusa Vênus, passando pelas esculturas greco-romanas às releituras contemporâneas do ideal de belo-feminino-mítico. Nos dois primeiros subcapítulos, *As Vênus da Idade Clássica* e *Do Símbolo da Beleza ao Objeto Alegórico* apresento as primeiras representações da deusa mítica e suas releituras contemporâneas, palmilhando o mito da deusa como ícone do símbolo de beleza feminina. Trechos das obras de alguns dos grandes filósofos são citados para expor a situação social da mulher como posicionamento histórico e filosófico na Idade Clássica.

Nos seguintes subcapítulos desta primeira parte da pesquisa, seguem pequenos relatos das principais representações pictóricas feitas pelas artistas mulheres que elegeram majoritariamente a representação do universo feminino em suas obras. Em *O Renascimento da Mulher Artista: Artemisia Gentileschi* apresento duas pinturas dessa artista italiana barroca, que supostamente pode ser considerada a primeira representante da arte de mulheres no Renascimento. Sua obra pictórica possui uma forte representação de temas relacionados às mulheres, como nas obras *Suzana e os Velhos* e *Madalena Remitente*; a primeira foi baseada em uma história religiosa representada por vários artistas da época com o mesmo tema da pintura, explicitando por meio de comparações a diferença de visões dos universos masculino e feminino ao revisitarem a mesma história bíblica; a segunda segue pela mesma interpretação da primeira obra. No subcapítulo seguinte *A Mulher no Impressionismo: Berthe Morisot* é apresentada a única mulher que participou ativamente do grupo dos artistas Impressionistas, como considerada por este movimento artístico. Esta artista foi escolhida por possuir as características da temática feminina e da forte presença de personagens mulheres em suas obras. No último subcapítulo *Profissão: Mulher Artista* perfaço um caminho introdutório sobre a profissionalização das mulheres para demonstrar a situação da mulher artista na sociedade.

No segundo capítulo, *O Gênero-Ser*, serão brevemente abordadas questões acerca de gênero e identidade feminina em uma delimitação psicológica, filosófica, social e analítica. No subcapítulo, *A Construção do Poder do Ser Feminino*, está presente a construção teórica dos conceitos de gênero e os diferentes embasamentos dados a ele. Consequente o subcapítulo, *Conhece-te a ti mesma: a identificação como identidade*, a identidade está para a identificação cultural, sexual e social em conceitos mais contemporâneos sobre a identidade feminina. E para finalizar este segundo capítulo,

A Arte de Mulheres: imagem de si mesma na liberdade como expressão, apresenta os movimentos sociais e feministas de libertação sexual, mental e artística, que mudaram o modo de ver, ser e estar no mundo do ponto de vista das mulheres. A partir deste momento, a arte das mulheres começa a ser descoberta e conceituada em diversos campos do conhecimento.

As artistas paraenses escolhidas para este trabalho serão as abordagens do terceiro capítulo, *Mulheres Artistas Paraenses: narrativas, poéticas, subversões e protestos* e do quarto capítulo, *O Feminino no Espaço Público*. A priori, o objetivo geral destes capítulos é realizar uma investigação acerca da arte produzida por mulheres e as influências recebidas pelas artistas plásticas e visuais paraenses. Expressando uma tentativa de preservação da memória cultural e artística local, no reconhecimento da existência do universo e do imaginário femininos regionais.

Ressalto a importância da coabitação neste trabalho dos pensamentos filosóficos de Michel Foucault (1926-1984) sobre poder e sexualidade, Simone de Beauvoir (1908-1986) com a situação histórica e social das mulheres, a análise psicanalítica de Judith Butler (1956) sobre subversão dos gêneros binários, as obras questionadoras das artistas revolucionárias que influenciaram a liberdade de expressão na arte feita por mulheres, o processo de estudos e críticas das teóricas feministas e breve citação dos movimentos artísticos que surgiram no Movimento Feminista, e que foram os precursores na defesa da liberdade de expressão artística e social da mulher. São pensadores, teóricas e feministas que motivaram a abertura de portas para novas percepções acerca da liberação intelectual feminina e masculina, quebra dos paradigmas artísticos e estigmas sociais seculares ainda presentes na sociedade.

Rer a história e reinterpretar a experiência a partir de um posicionamento político segundo a teórica feminista e importante representante da crítica feminista brasileira, Heloísa Buarque de Holanda, são tarefas das mulheres na atualidade. Aqueles pensamentos de libertação da opressão permanecem inconscientes porque vivemos no tempo da organicidade das ações e pensamentos adquiridos externamente sem sabermos que a vocação para a liberdade é inata. O resultado positivo de tudo isso está na alteração dos discursos dominantes e na mudança de percepção do olhar artístico feminino e masculino.

Creio que a relevância desta investigação se justifica ao mostrar as características peculiares do universo feminino exposto pelas próprias mulheres artistas em suas obras, que cabem nos limites deste trabalho, de modo a enriquecer o conhecimento acerca do tema da pesquisa e para que possa contribuir para o avanço de reflexões e de questionamentos sobre a importância da arte paraense feita por mulheres. O estudo pretende evidenciar o olhar da mulher por meio da expressão artística, dialogar com o universo feminino dentro do universo artístico, ressaltar a representação simbólica da mulher regional e contribuir para a preservação da memória dessas obras.

1. HISTÓRIA DE BOLSO: A ROUPA DE PELE DA DEUSA VÊNUS

Melhor do que a criatura, fez o criador a criação. A criatura é limitada. O tempo, o espaço, normas e costumes. Erros e acertos. A criação é ilimitada. Excede o tempo e o meio. Projeta-se no Cosmos.

Cora Coralina¹

Na historiografia da Arte, antes mesmo das representações artísticas greco-romanas, o corpo feminino já fora representado pelos primeiros artistas da história da humanidade, as mulheres e homens dos períodos paleolíticos e neolíticos da história pré-escrita. Assim, o primeiro olhar da representação sobre o corpo feminino de que temos conhecimento, deu-se nestas culturas. O hominídeo do paleolítico, em suas primeiras representações artísticas, expressava a relação do ser humano com a natureza que o cercava. Animais eram pintados nas paredes, cenas de caça, reunião de grupos humanos e até supostos rituais foram registrados, além de muitos símbolos ainda hoje não decifrados. A representação do corpo feminino está na origem da arte, no Paleolítico Superior, produzida pelas mãos de humanos.

A importância de esses fatos historicamente relatados e comprovados por cientistas e historiadores consagrados citados nesta pesquisa, suscita a possibilidade de que a gênese da representação do feminino possa ter surgido numa sociedade matriarcal. A partir do momento em que as descobertas foram reveladas para que o homem pudesse entender como tudo começou, de onde ele veio, para onde ele foi e até chegar à história contemporânea compõe este estudo para confirmar historicamente as citações, as premissas básicas, os dados, os fatos que se sucederão no decorrer deste estudo.

Historiadores supõem que algumas estátuas femininas ou algumas cenas de caça tiveram para o homem pré-histórico um significado mágico e ritualístico. Dentre as descobertas com figuras de mulheres executadas em pedras, marfim ou osso, encontramos as *Vênus Esteatopígicas*, que no sentido grego significa “Vênus das Nádegas Gordas”. A maioria das esculturas encontradas foi nominada pelos arqueólogos com o primeiro nome da deusa romana Vênus, seguido com o nome do local onde fora descoberta. Indubitavelmente o nome da deusa mítica é usado em homenagem ao arquétipo que representa o amor e a beleza pelo fato de não terem sido encontrados registros

¹ Considerações de Aninha. Cora Coralina. Disponível em: <http://www.prosapoesiaecia.xpg.com> Acessado: jan, 2012.

originais que as nomeassem. A escrita ainda demoraria milênios para surgir, mas o registro imagético já se fazia presente nas primeiras civilizações humanas. Tendo precedido a narrativa escrita, pode-se conjecturar que a imagem ajudou a constituir o próprio mito.

As Vênus das Nádegas Gordas mais conhecidas até o momento são: *Vênus de Willendörf* – a primeira encontrada, *Vênus de Tursac*, *Vênus de Menton*, *Vênus de Savigniano*, *Vênus de Dolni Vestonici*, *Vênus de Lespugue*, *Vênus de Brassempouy* e a recém-descoberta no sul da Alemanha, afirmada como a mais antiga de todas, a *Vênus de Hohle Fels*, datada de 35.000 a C, possuindo 6 cm e esculpida em marfim de mamute. As primeiras estatuetas representam provavelmente o pensamento simbólico sobre a fertilidade, talvez o primeiro culto à fertilidade expressado pelas mulheres artistas estudadas nesta pesquisa e que veremos no decorrer dos capítulos.

Pode-se reconhecer também como uma das primeiras imagens simbólicas do feminino, a *Vênus de Laussel* (Fig. 1), que expressa o corpo feminino em detalhes.

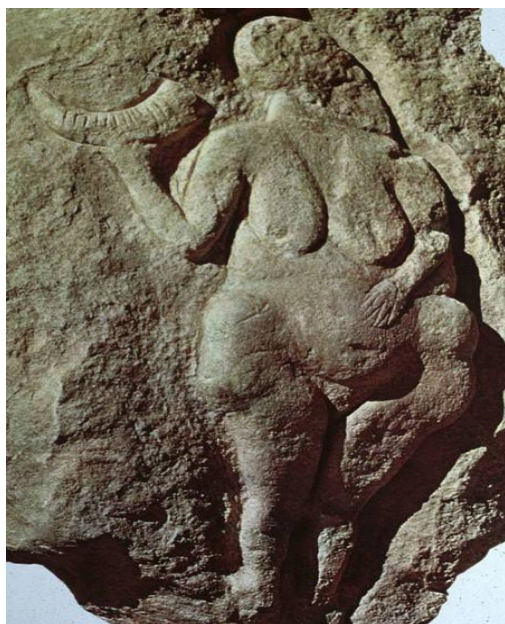


Figura 1. Vênus de Laussel, 27.000 – 18.000 a.C. Talhada em rocha. 40 cm.

Fonte: Musee d'Aquitaine.

Outra estátua paleolítica, encontrada na França, com datação de 20.000 a. C, representando o corpo nu de uma mulher, a *Vênus de Lespugue* (Fig. 2), também reafirma a escolha do corpo da mulher como o modelo de beleza privilegiado desde a mais remota antiguidade.



Figura 2: Vênus de Lespugue, 20.000 a. C.

Fonte: Museu do Homem de Lespugue, Paris.

Até agora a *Vênus de Hohle Fels* (Fig. 3), encontrada em setembro de 2008, remete-nos a uma história de trinta e cinco mil ou quarenta mil anos atrás, e cuja função ou significado permanecem obscuros. Muitas Vênus ainda mais antigas podem ser descobertas. Supõe-se que essas imagens poderiam ser usadas como objeto de decoração, objeto de culto, escambo ou adornos corporais usados pelas mulheres e homens cotidianamente ou em rituais com diversos objetivos – fertilidade, colheita, casamento, nascimento, divindade. Podemos levantar a hipótese de que por pertencerem a uma sociedade matriarcal, as estatuetas representariam uma homenagem a este tipo de sociedade organizada pelas mulheres. Entretanto, a escritora espanhola Rosa Montero (1951) questiona até mesmo a primeira hipótese de uma sociedade matriarcal como foi divulgado pelos historiadores.

Teorias têm sido cunhadas, nenhuma delas demonstraram suficientemente, que falam de uma primeira etapa de matriarcado da humanidade. De grandes deusas onipotentes, como a Deus Branca mediterrânea que descreve Robert Graves. Talvez não fosse uma etapa de matriarcado, mas simplesmente de igualdade social entre os sexos, com domínios específicos para uns e outros. A mulher paria e essa assombrosa capacidade devia fazê-la muito poderosa. As vênus da fertilidade que nos tem chegado desde a pré-história (como a de Willendorf: gorda, roliça, deliciosa) falam de esse poder, assim como as múltiplas figuras femininas posteriores, fortes deusas de pedra do neolítico. (Montero, 2008, p.12).

Com todo esse poder que as imagens femininas das Vênus nos passam, ainda nos restam algumas dúvidas sobre esse período, todas essas Vênus nos remetem às seguintes perguntas: O que

nos falta descobrir sobre a representação do universo feminino antes do surgimento do conceito do fazer artístico? Quem esculpiu essas estatuetas, uma mulher ou um homem? Qual era a verdadeira intenção dessas representações do feminino? Temos apenas suposições. De qualquer maneira, todas essas figuras, independentemente do local onde foram encontradas, enfatizam os seios, os quadris, o ventre e a vagina e, talvez por isso mesmo, foram relacionadas à fertilidade feminina. Entretanto, essas formas representativas também podem significar um ideal de beleza, uma espécie de proto-vênus.



Figura 3. Vênus de Hohle Fels. Foto: H. Jensen. © Universität Tübingen.

Fonte: <http://www.alphagalileo.org/ViewItem.aspx?ItemId=57684&CultureCode=en>

Nada pode comprovar se os primeiros artífices da humanidade teriam um sexo genético predestinado a desenvolver habilidades artísticas, como foram citadas em uma pluralidade de abordagens extremistas, políticas, anti-humanistas e racistas na interpretação da história da civilização letrada. Iniciando-se pelos filósofos gregos e romanos do Mundo Antigo – arautos da misoginia - e seguidas pelas interpretações dos filósofos e aficionados das ideologias discriminatórias que atravessaram toda a Idade Média e a Idade Moderna, nomeando-se um único sexo (o masculino) como herdeiro e transmissor da habilidade artística. A história da arte seguindo essa tradição desconsiderou as habilidades intelectuais, artísticas e sociais das mulheres até recentemente, como se tais habilidades fossem exclusivas do sexo masculino. O gênio artístico foi pré-determinado antes mesmo de ser desenvolvida a habilidade artística da humanidade para as artes nos berços das civilizações da cultura e sociedades ocidentais, como a egípcia, a judaica e, sobretudo, a helênica.

1.1. AS VÊNUS DA IDADE CLÁSSICA

O lugar da mulher mítica permaneceu no arquétipo feminino da deusa romana Vênus, considerada a deusa do amor, da beleza e da fertilidade. Vênus é a equivalente da deusa Afrodite na mitologia grega. Dentre as histórias míticas que permeiam o imaginário sobre o nascimento e a origem da deusa, uma delas diz que a deusa foi gerada pelo mar, a partir da castração de Urano; outra afirma que a deusa é filha de Júpiter e Dione; outra conhecida conta que a deusa surgiu da espuma do mar, saída de uma concha, que Vênus era esposa de Vulcano; entretanto, mantinha relações extraconjugais com Marte, o deus da guerra. O corpo de Vênus era o ideal da beleza feminina. Os romanos se consideravam descendentes de Vênus, já que Eneias, o fundador mítico da raça romana, era filho da imortal Vênus com o mortal Anquises.

Algumas das esculturas da Idade Clássica mais divulgadas pela história da arte e representantes do modelo feminino de beleza são: *Vênus de Médici* (Fig. 4) do século II a.C, *Vênus de Cnido* (Fig. 5), do século IV a. C (escultura romana de Prátixeles) e *Vênus de Milo* (Fig. 6) datada no século II a.C.



Figura 4: Vênus de Médici



Figura 5: Vênus de Cnido



Figura 6: Vênus de Milo

Dentre as estátuas, a *Vênus de Médici* ainda é fonte, objeto de estudo e imitação de vários artistas em diversas épocas como símbolo da beleza e da sedução e que por muitas vezes - num movimento constante da repetição da fórmula de sucesso – redundou numa estética única.

Como exemplo dessas imitações e releituras, a Arte Pompier academicista francesa da metade do século XIX, explorou demasiadamente as formas, os recorrentes temas e as representações clássicas do nu. Consideradas por alguns como a exaltação da técnica acadêmica e da forma pictórica; muitas vezes se revelou apenas como uma automatização da técnica vazia de conteúdo e ideias.

Partes ou todo o corpo escultórico das Vênus podem ser observados como modelo em diversas pinturas com temas até mesmo díspares diante do mito. Eugène Delacroix (1798-1863) usou o modelo do busto e a delicadeza do rosto da Vênus em seu quadro, *A Liberdade guiando o povo* (1830), com título e tema político que representava a luta pela liberdade na França. Nesta tela (Fig. 7) a inanimada Liberdade e a França são personificadas em uma mulher com os seios à mostra, vestida de camponesa, que carrega a bandeira da França em uma mão em movimento altivo; e em outra, um fuzil típico do exército. Luta, morte, liberdade, sedução, união entre plebeus e burgueses estão diluídos nas entrelinhas do tema ideológico da pintura.



Figura 7. Eugène Delacroix: *A Liberdade guiando o povo*, 1830. Óleo sobre tela. 260 x 325 cm.

Fonte: Museu do Louvre, Paris.

No decorrer da história da pintura e da escultura, o modelo e tema do mito romano e da figura feminina eram recorrentes em muitas obras. Vários tipos de performances pictóricas e escultóricas da deusa foram representados, como na pintura *Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli (1445-1510) do século 15, onde a deusa está representada numa atmosfera mítica, em pé e em cima de uma concha, imitando a posição da escultura original *Vênus de Médici*, em que ela

cobre parte dos seios e o sexo feminino com suas longas madeixas.

Em mais exemplos numa progressão histórica, cito também Diego Velázquez (1599-1660) que na pintura *Vênus no espelho* (1650), um querubim (Eros) segura um espelho para a deusa se admirar; ela se encontra posicionada de costas no quadro, com sua face refletida no espelho sabendo que está sendo admirada. Na obra de Alexandre Cabanel (1823-1889), *Nascimento de Vênus* (1893), ela está deitada em cima das ondas do mar, desta vez não cobrindo os seios e as partes íntimas erotizando ainda mais a deusa romana. O pintor simbolista Odilon Redon (1840-1916), intitulou um quadro feito em madeira de *Nascimento de Vênus* (1912), em que o rosto da deusa não aparece, o cenário é fluido e na obra permeia uma sensação metafísica numa forma onírica de representação. Os cenários escolhidos para a representação da deusa Vênus mudavam constantemente, mas a intenção de usar o nu feminino frequentemente como exaltação ao corpo feminino continuava o mesmo.

A condição de liberdade exaltada no mito feminino permaneceu distante da realidade da mulher nas sociedades greco-romanas. O que era permitido para as mulheres na vida real era ditado por filósofos, políticos e religiosos, e aceito pela sociedade patriarcal como verdade absoluta. Platão (428/427 - 348/347 a. C) mesmo com a tibia valorização da mulher em suas obras, em muitas passagens, como na obra *A República*, a condição feminina ainda continuava inferior à condição masculina, que mantinha na organização social as desigualdades dos sexos em questões sociais, políticas e artísticas.

Na obra de Platão, *As Leis*, a mulher volta ao lar e a sua vida restrita ao casamento monogâmico, diferentemente da liberdade sexual que os mitos propagavam nas relações poligâmicas permitidas aos deuses e deusas. Numa de suas passagens, Platão parece esquecer do seu ideal de igualdade entre os gêneros:

Dos homens nascidos, os que se revelaram pusilânimes ou durante a vida só praticaram injustiças, com toda a probabilidade foram transformados em mulheres na segunda geração. Por tal motivo, nessa época foi que os deuses construíram o desejo a conjunção carnal, modelando um ser animado em nós e outro nas mulheres. (Platão, 90e - 91a).

Considerando-se que a obra platônica é uma das mais influentes na história intelectual do ocidente, não seria difícil perceber o quanto a filosofia contribuiu para a propagação da suposta inferioridade da mulher perante o homem. Aristóteles (384 – 322 a. C) justifica e defende a escravidão humana como parte da escolha da natureza. Para ele, todos os escravos são destinados à condição inferior na sociedade, porque têm alma de escravo. A mulher também foi citada em seu livro *Política*, sendo que “o homem é o dono da vontade, e esta vontade no escravo inexistente; é

impotente na mulher e, na criança é imperfeita” (Política. I, 5).

As contribuições dos grandes pensadores para a construção da história e do pensamento humano foram de grande importância para a humanidade, não devendo, portanto, serem desprezados integralmente. Entretanto, seus equívocos devem ser citados para comprovar como uma ideia, tradução, pensamento, opinião, crítica influencia e constrói a crença de uma sociedade ultrapassando e sobrevivendo em releituras equivocadas por muitos séculos. A filósofa e escritora francesa Simone de Beauvoir (1908-1986) no livro seminal, *O Segundo Sexo I*, cita as ideias dos maiores pensadores e elucida a situação histórica da inferioridade da mulher mediante os pensamentos masculinos cristalizados sobre as mulheres.

“A fêmea é fêmea em virtude de certa *carência* de qualidades”, diz Aristóteles. “Devemos considerar o caráter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural”. E Sto. Tomás, depois dele, decreta que a mulher é um homem incompleto, um ser “ocasional”. É o que simboliza a história do *Gênesis* em que Eva aparece como extraída, segundo Bossuet, de um “osso supranumerário” de Adão. (Beauvoir, 1970, p. 10, aspas da autora).

Com liberdade de expressão, brinco com o raciocínio do mecanismo silogístico, partindo da primeira premissa que afirma as que seguem: “Todos os homens são mortais. Os filósofos são homens, logo são mortais”. A mortalidade deixou todos os homens na mesma condição igualitariamente inferior diante da morte. Nem o homem e nem a mulher são superiores, ao contrário são iguais nos sentidos da existência. A história da humanidade confirmou isso. A história da arte presenciou os momentos de libertação das ideias patriarcais quando as mulheres artistas entraram em cena para ali permanecerem.

1.2. DO SÍMBOLO DA BELEZA AO OBJETO ALEGÓRICO

Modelos pictóricos e esculturais das emblemáticas mulheres e mitos históricos, Virgem Maria, Maria Madalena e Vênus, exemplificaram a representação do feminino por três formas da Idade Média a Idade Moderna, da representação platônica clássica à contemporaneidade conceitual: a deificação de Maria sacrossanta e coberta, frequentemente colocada apenas como a mãe de Jesus; o erotismo romano da deusa sempre desnuda em várias releituras da obra original, a Vênus Mítica; a Madalena subjugada, sentenciada e mal interpretada como a prostituta de todas as prostitutas, em leituras claramente preconceituosas em relação aos escritos bíblicos, levadas a sério por vários séculos e consagradas pelas interpretações ficcionais de diversas sociedades patriarcais.

Muitos teólogos afirmam que em nenhuma passagem bíblica Madalena é citada como prostituta. Nem mesmo em uma das mais conhecidas associações feitas a Madalena, na famosa passagem da *Bíblia* (João 8, 3-12) que relata o episódio da mulher adúltera que será apedrejada, no qual Jesus ironicamente desafia os homens que ali estão a atirarem a primeira pedra se não tivessem qualquer pecado. Ninguém atirou, todos os que estavam ali eram mais pecadores que a mulher condenada à morte pela lei terrena e arbitrária dos homens. Entre esses três mitos que subsistem ainda hoje, a visão do feminino no ocidente foi constituída da seguinte maneira: a maternidade resignada de Maria; a beleza e a liberdade sexual de Vênus; e o arrependimento e a conseguinte dedicação de Madalena que vive entre a submissão mariana e a devassidão venusiana.

Ressalta-se que uma das representações mais honestas e respeitosas de Madalena, longe da imposição do cânone da beleza e do erotismo eurocentristas, foi a escultura exposta na obra *Via Sacra* (1796), encontrada no Santuário Nossa Senhora da Conceição, em Minas Gerais, autoria do escultor brasileiro Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), popularmente conhecido como Aleijadinho. Madalena foi representada como uma mulher mais próxima fisicamente ao povo da região, a fé religiosa está em cada parte de seu corpo humano e sacro.

Em contraponto, cito a pintura datada de 1580, intitulada *Santa Maria Madalena* (Fig. 8), do artista maneirista Francisco Venegas (1525-1594) – que realizou a obra em Portugal. A pintura tematicamente perde-se entre o sacro, o profano e o herético em uma releitura estigmatizada da imagem de Madalena como mulher prostituta e redimida. A ironia socrática dissimulada se fez presente nesta obra que desejou representar o boato bíblico, numa fusão anti-original, apenas alegórica e maneirista entre a representação bíblica da personagem com uma suposta referência ao modelo corporal da Vênus romana, como se pode conferir na imagem abaixo.



Figura 8. Francisco Venegas: *Santa Maria Madalena*, 1580. Óleo sobre tela.

Fonte: Igreja da Graça de Lisboa.

Faz-se necessário citar a opinião do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), que para este caso “todos os imitadores, todos os maneiristas apreendem a essência de realizações exemplares alheias pelo conceito; conceitos, contudo jamais podem dotar uma obra de vida interna” (Schopenhauer, 2001, § 49). Reafirmo a representação inferiorizada do feminino dos artistas com livre expressão em suas obras de arte, em contraposição aos contratados para retratos que se limitavam a exprimir contratualmente o que a cliente solicitou – esta em um desejo egocêntrico – para ser representada para admiração ao núcleo em que pertencia e que não estava sujeita a interpretações errôneas de sua imagem. No início da minha pesquisa foi demonstrada a representação da imagem da Vênus na história da arte, personificada pelas esculturas greco-romanas, como exemplo do modelo feminino perfeito e representado por séculos em diversas expressões artísticas.

Obras contemporâneas que representaram a Vênus, e que não mais se situam no erotismo estético, na beleza e no amor que representava a deusa romana, desmistificam os modelos canônicos arcaicos, destituem a forma perfeita, terminam por dessacralizar a figura mítica da deusa, tornando-a objeto alegórico e/ou simplório adorno em algumas obras. Nos movimentos vanguardistas cria-se uma nova proposta para a representação e contemplação do Belo: a beleza da provocação.

Salvador Dalí (1904-1989), artista espanhol surrealista multimídia, fez uma apropriação da *Vênus de Milo* produzindo sua versão da mulher mítica, a escultura *Vênus de Milo com Gavetas* (Fig. 9) em bronze pintado, realizada em 1936. O artista usou como modelo a *Vênus de Milo*, a mesma encontrada atualmente com os braços quebrados e perfeita para as figurações surrealistas provocadoras. Dalí colocou gavetas com pantufas na testa, nos seios, na barriga e no joelho da escultura, o que deixou a sua obra fiel ao experimentalismo e à exaltação do inconsciente na arte. A *Vênus das Gavetas* de Dalí deixou deformadas as partes mais sensuais da deusa, mas convida o observador a abrir com os olhos as gavetas da Vênus para descobrir se existe algo além da beleza exterior, que pode ser a beleza ou a feiura interior humana.



Figura 9. Salvador Dalí: *Vênus das Gavetas*, 1936. Escultura em bronze. 98.50 x 32.50 cm.

Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí.

Man Ray (1890-1976), artista americano dadaísta-surrealista, aprisiona com cordas o modelo sem cabeça da *Vênus de Milo* em sua escultura intitulada *Vênus restaurada* (Fig. 10), realizada em 1936. O subversivo, o sadomasoquismo e o experimental na arte desrespeitam o ideal de belo platônico. O estético desarmônico nessas obras é a beleza que provoca sentimentos emudecidos do inconsciente.



Figura 10. Man Ray: *Vênus restaurada*, 1937-1971.

Gesso e corda. 71 cm x 41 cm x 28 cm.

Fonte: Israel Museum, Jerusalem.

A Arte Povera² afirmava o valor interior dos materiais, uma forma de desafiar a estrutura, a ordem e a tradição. Os artistas do movimento não aceitavam as reflexões da *Pop Art*, movimento dominante na época, consideradas vazias sobre a produção de massa, exaltando o consumismo excessivo e o individualismo da sociedade – ícones da arte contemporânea. Representante deste ideal temático do movimento Povera, está a obra *Vênus dos Trapos* (1967-1974), do artista conceitual Michelangelo Pistoletto (Fig. 11), foi inspirada numa apropriação visivelmente percebida no modelo da *Vênus de Cnido*. Nesta escultura-instalação, o corpo da Vênus se encontra de costas, de frente para uma montanha de roupas coloridas, em um movimento onde parece que a deusa, que agora aparece como uma alegoria da dona de casa muito à vontade em suas vestes - irá carregar a montanha de roupas para algum tanque do museu ou está em dúvida sobre o que vestir.

² Arte pobre, na tradução do italiano.



Figura 11. Michelangelo Pistoletto: *Vênus dos Trapos*, 1967-1974. Mármore e tecidos. 2,12m x 3,40m x 1,10m.

Fonte: Tate Modern, Londres, Reino Unido.

Apesar da montanha de roupas ser explicada pela crítica como o detrito da sociedade moderna, a reflexão sobre a mensagem da obra em relação ao que significa detrito, passa longe do significado denotativo da palavra: restos de uma substância ou de um corpo qualquer desfeito ou deteriorado; escória, lixo. Nesta obra, o cuidado com a assepsia, simetria e composição da obra contrapõe-se ao contexto que deveria representar ou provocar sobre detrito. No livro *História da Feiura* de Umberto Eco (1932), o autor faz uma abordagem sobre o que é *Kitsch* na arte em releituras, apropriações e inserções de obras em limites tênues para alcançar o antiestético. Essa análise cai perfeitamente aqui como mais um trapo sujo no tanque de lavar roupas da *Vênus dos Trapos*.

Se o termo Kitsch tem um sentido, não é, portanto, por designar uma arte que tende por suscitar efeitos, pois em muitos casos, a arte também se propõe este objetivo, nem uma arte que utiliza estilemas surgidos em outro contexto, pois isso pode acontecer sem que se caia no mau gosto: Kitsch é a obra que, para justificar a sua função de estimuladora de efeitos, se pavoneia com os despojos de outras experiências e se vende como arte sem restrição (Eco, 2007, p. 404).

Um manual canônico do retrato da representação do feminino estabeleceu o uso deliberado do efeito programado dos sentimentos do observador e da aceitação das estéticas canonizadas definindo corpo, pele, formas, cores, cenários e movimentos da mulher inspirada no mito da Vênus, simulando um falso objetivo do nu artístico, diferente do uso do corpo como ideal de beleza e anatomia perfeitas, conceituado na Idade Clássica e destituído do objetivo principal da arte pelos

séculos seguintes. O filósofo Arthur Schopenhauer, ao elucidar seus conceitos sobre o mundo como vontade e representação na arte, define o que é artístico, o provocante negativo e o interessante estético quando os sentidos do observador são incitados ao desviá-los da mensagem principal.

(...) é oportuno assinalar aqui que o propriamente oposto ao sublime é algo que à primeira vista não é reconhecido como tal: o *provocante*. Entendo aqui por isto o que excita a vontade, ao lhe apresentar de modo imediato a satisfação, o consentimento. Originava-se o sentimento do sublime por tornar-se objeto da contemplação pura uma coisa desfavorável à vontade, contemplação mantida apenas pelo afastamento da vontade e pela elevação acima de seu interesse, o que perfaz justamente o engrandecimento, a exaltação da disposição; assim, ao contrário, o provocante arrasta o observador da sua contemplação pura, requerida para qualquer compreensão do belo, para baixo, provocando necessariamente sua vontade, mediante objetos que lhe agradem de modo imediato, o observador tornando-se, de sujeito puro do conhecimento, em sujeito carente e dependente da vontade. O denominarmos comumente tudo o que é belo de um modo agradável de provocante é um conceito demasiado amplo. (...) na natureza morta dos flamengos, quando estes se encaminham a representar objetos comestíveis, que em sua imitação perfeita necessariamente excitam apetite, que é uma excitação da vontade e que põem um fim a toda contemplação estética do objeto. (...) o propriamente provocante, estimula a vontade do observador destruindo assim a contemplação estética pura. (Schopenhauer, 2001, § 40).

Mais uma vez, o corrente truque da técnica da repetição do nu como forma de chamar a atenção inconscientemente do público para a obra é criticada categoricamente por Schopenhauer:

Na pintura histórica e na escultura o provocante consiste em figuras despidas, cuja posição, seminudez e modo de apresentação se dispõem a provocar no observador a lascívia, com que imediatamente se suprime a pura observação estética, contrapondo-se ao objetivo da arte. (Schopenhauer, 2001, § 40).

A discussão sobre arte e moralidade na representação do nu feminino pode levar a caminhos perniciosos e até interpretações errôneas sobre a diferença entre juízo de valor e o juízo de gosto. É preciso separar o campo ético voltado para o valor moral e o campo artístico dotado de valor independente da obra de arte. Porém, tudo tem seu limite. O desenvolvimento do desenho dos modelos dos corpos femininos e masculinos é necessário para desenvolver a habilidade pictórica de quem estuda artes plásticas. Entretanto, convém lembrar que intenção e ação podem ser demonstrados em uma obra de arte. A escolha do tema pelo artista é livre, a interpretação de quem contempla a obra também é livre e envolta, ao mesmo tempo, pelo mundo que o observador pertence. A obra é feita da espiritualidade do artista e este é dotado de sentidos morais, religiosos, imaginativos, sociais e políticos. Para cada obra é inerente à energia vital da época e a vida interior do artista.

Da mesma maneira, o que pode ser moral para mim, pode ser imoral para o outro; o que pode ser belo para mim, pode ser grotesco para todos os outros; o que pode ser para mim arte com características femininas feitas por mulheres, pode não ser reconhecido como tal por toda a história da arte. Se eu observar as noites estreladas pintadas por Van Gogh com um grupo de aficionados pelas impressões das pinceladas deixadas por ele, cada um vai contar um número diferente de estrelas que passeiam fora e dentro do quadro, cada um irá relatar um brilho distinto para os tons da noite reluzentes ou ocultados; alguns podem encontrar as pessoas que estão escondidas naquele quadro e admirando a mesma noite e confirmarem que algumas estrelas são azuis; outros vão afirmar que todas as estrelas são amarelas. Eu vou pensar que as minhas estrelas são amarelas com interiores azuis com as cores que pertencem à noite, antes do dia amanhecer.

1.3. O RENASCIMENTO DA MULHER ARTISTA: ARTEMISIA GENTILESCHI

Você encontrará a vitalidade de César na alma de uma mulher.

Artemisia Gentileschi, século XVII.

Nem todas as representações da figura mítica da Vênus como modelo do feminino foram feitas somente por homens artistas. Um conto bíblico sobre assédio sexual relatado na Bíblia (Daniel 13) foi retratado peculiarmente e com maestria técnica por uma mulher artista em 1610, quadro com o título sugestivo às personagens principais do conto: *Susana e os Velhos*. A pintora que interpretou esta história foi artista italiana barroca Artemisia Gentileschi (1593-1653), filha do pintor Orazio Gentileschi (1563-1639), amigo de Caravaggio (1571-1610). A artista trabalhou profissionalmente em Roma e Nápoles no século 17 e tornou-se a primeira mulher a entrar na Academia de Arte de Florença.

Gentileschi é considerada a primeira artista da época a pintar fatos históricos e temas religiosos, controvertendo uma época em que só era permitido para as mulheres artistas pintarem retratos, sendo proibidas de representarem nus artísticos – o que Artemisia não deixou de fazer, com perfeição estilística e o domínio do desenho da figura humana na obra que irei apresentar em seguida para análise. A mulher, tema frequente em suas obras, era representada como heroína em cenas com extrema profundidade dramática. Essa experiência autobiográfica que a pintora repassa

para a expressão pictórica de sua obra se aproxima do conceito de arte feminina e da interpretação do universo feminino feito por mulheres artistas, que será apresentado no decorrer desta pesquisa.

A artista interpretou as histórias bíblicas de Maria Madalena na pintura *Madalena Remitente* (Fig. 12) de 1617-1620 e de Suzana na pintura *Suzana e os Velhos* (Fig. 13) de 1610. Mulheres históricas eram frequentes em muitas de suas obras, repetindo a mesma temática religiosa e política, expressando suas experiências como mulher em uma sociedade patriarcal imperante, a mesma em que vivia e trabalhava. Além do quadro *Suzana e os Velhos*, outras pinturas de Artemisia são reconhecidas com o seu mesmo vigor expressivo sobre a situação da mulher na sociedade e uso frequente do contraste *chiaroscuro* propagado por Caravaggio, como em algumas de suas obras: *Judith e a sua Serva* (1613-1614), *Minerva* (1615), *Jael e Sisera* (1620), *Judith decapitando Holofernes* (1620) foi tema recorrente em muitas obras da artista; ainda Lucrecia e diversas pinturas retratando Maria Madalena não erotizada ou estereotipada de prostituta.



Figura 12. Artemisia Gentileschi: *Madalena Remitente*, 1617-1620. Óleo sobre tela. 1.46m x 1.08m.
Fonte: <http://www.artemisia-gentileschi.com/magdalen.html>

Na história bíblica relatada por Daniel, um crime é cometido por dois juizes da cidade de Babilônia, detentores do conhecimento da virtude das leis, conhecidos por sua moral e suposta benevolência sustentada pelo conhecimento que obtiveram por serem chefes de família e

conselheiros do povo. No relato, os juízes ficavam cotidianamente observando a vida de Suzana, e cobiçando a mulher casada com o afortunado Joaquim, conhecida por todos por sua beleza e religiosidade. Surge finalmente o momento mais oportuno para os juízes quando Suzana resolve se banhar no jardim de sua casa; à espreita, os poderosos e inescrupulosos homens a atacam e Suzana é ameaçada a se manter em serventia sexual a eles; caso houvesse recusa, ela seria acusada de adultério e condenada à morte como ordenava a lei da época. Suzana enfrenta os juízes e a humilhação que passaria diante da sociedade recusando-se a sofrer esse crime de abuso sexual, frequente entre as mulheres naquela sociedade e vai a julgamento por adultério.

Gentileschi optou por pintar o momento do banho de Suzana e o assédio dos juízes, demonstrando no rosto de sua imagem feminina a repulsa pelos agressores. Nesta pintura, a nudez de Suzana não é a aceitação do habitual desenho do nu feminino representado por homens como o interessante estético e provocativo, pois esta é uma das poucas pinturas em que a artista usou o nu. Na dimensão artística da obra, o nu é o opressor e provocador do assédio à mulher. Na contextualização das pinturas daquela época, a segregação sexual é patente nas artes, onde o corpo masculino está sempre coberto de roupas e geralmente as mulheres estão mais despidas ou sensualizadas. Na busca pelo direito à liberdade artística para mulheres em todas as suas expressões, a artista ao representar a nudez de Suzana nesta obra, também enfrentou a restrição acadêmica, social e sexista da representação do nu artístico permitida somente para os homens. Este foi o único nu que a artista pintou em toda a sua obra. A artista ainda coloca suas heroínas no centro da ação como protagonistas, dominando a cena e não sendo dominadas. O trabalho de Gentileschi rompe com as barreiras impostas para as mulheres aos temas limitados que elas eram permitidas representarem, apresenta uma nova posição social feminina e mais possibilidades representativas para o trabalho das pintoras daquela época. No Renascimento já podemos notar que as mulheres já estavam buscando uma paridade artística entre mulheres e homens.



Figura 13. Artemisia Gentileschi: *Suzana e os Velhos*, 1610. Óleo sobre tela. 1.70m x 1.21m.

Fonte: <http://www.artemisia-gentileschi.com/susanna.html>

Segundo o historiador de arte e pintor Julian Bell, que mostra esta obra de Gentileschi em seu livro *Uma nova história da arte*, afirma que os homens artistas daquela época viam no conto religioso um erotismo oportunista para novamente apresentar o nu sensual e supostamente despretensioso diante da distorção de interpretação real da história. Como posição comparativa desta afirmação de Julian Bell, abaixo segue a obra de Guido Reni, *Suzana e os Anciões* (Fig.14), datada em 1620, que representa os mesmos personagens e o momento do conto bíblico em que Gentileschi representou em seu quadro supracitado.



Figura 14. Guido Reni: *Suzana e os Anciões*, 1620. Óleo sobre tela. 116.6 x 150.5 cm

Fonte: Uffizi Gallery, Florence.

Podemos supor que os olhos infantis e dóceis dos anciões e os olhos surpresos da Suzana passaram longe da realidade interna daquelas almas representadas no eufemismo da ficção encenada no quadro de Reni. Gentileschi foi mais conspiradora e o movimento do corpo de seus personagens masculinos possui a maledicência da violência sexual que pode ocorrer; enquanto Reni dá um ar quase angelical aos seus personagens masculinos e uma tranquilidade injustificável para Suzana. A partir do momento em que os pintores e os escultores gregos afirmaram que para a pintura e a escultura terem o corpo, os gestos e os olhos perfeitos se deveria externar pelo olhar o que havia na alma daqueles personagens. A beleza espiritual, que exprime a alma por meio do olhar, que Sócrates descobriu em visita à casa do escultor Clíton, não nos deixa dúvidas que é pelos olhos que devemos começar ao contemplar uma obra de arte.

“E não é retratando – Sócrates para Clíton – acuradamente as várias partes do corpo nas diversas proporções, ou seja, abaixadas ou levantadas, contraídas ou alongadas, rígidas ou relaxadas, que fazes as tuas estátuas parecerem mais semelhantes a criaturas vivas e sedutoras?”. “E como!” “E a exata imitação daquilo que acontece aos corpos em movimento não produz um prazer agradável a quem contempla?” “É natural.” “Não se deve, portanto, retratar também os olhos ameaçadores dos combatentes, não se deve imitar os olhos dos vencedores, cheios de alegria?” “Sem dúvida.” “Logo, o escultor deve revelar através da forma exterior a atividade da alma”. (Sócrates apud Eco, 2010, p. 49, aspas do autor).

Todo artista tem uma livre disposição para a forma e consequentemente um livre impulso artístico. Faz-se necessário analisar o interior que se projeta e se exterioriza nos objetos artísticos, sejam eles em matéria, ideia, palavras, voz ou silêncio. Para o filósofo paraense Benedito Nunes (1929-2011), o impulso artístico se afirma quando temos uma relação de empatia e projeção dos sentimentos que se exteriorizam em uma representação de vitalidade, uma vida interior dinâmica atuando nos objetos. Neste caso, temos uma projeção sentimental, podendo ser chamada de empatia, conceito expresso para os fundamentos da experiência estética por Theodor Lipps (1851-1947). Neste caso, se há uma expressão humana sendo repassada para um objeto estético, há que se colocar nesta matéria uma vida para que ela possa ser percebida pela consciência. Como bem expressado por Lipps:

É o movimento interior a que se reduzem os sentimentos, pois que todos fazem parte da mesma corrente anímica, do mesmo fluxo de vitalidade que tende a crescer e a expandir-se. Projetar-se numa figura, ou numa forma, é sentir exteriormente a vitalidade a que nós pertence, e que se desloca para os objetos no ato em que os percebemos. (Lipps apud Nunes, 2010, p. 59).

Benedito Nunes reafirma a existência de uma tríade indissociável, a relação do homem, com o mundo, que resulta em uma criação artística, livre do seu fim e do seu destino. O contexto social deve ser inserido na análise de uma obra para revelar o sentido e objetivo daquela obra. As circunstâncias para Nunes criam os sentimentos dos artistas e a vida social, moral e religiosa se faz presente como elemento integrante para o artista sentir, formar e representar as suas ideias. As obras de arte são documentos históricos da passagem do tempo, das ideias e dos sentimentos humanos. A arte tem vida interior pulsante, e esta vida deve ser animada e alimentada pelo artista criador.

A imagem da mulher foi usada constantemente em um jogo de representações pictóricas, em idealizações figurativas positivas, negativas, neutras e contraditórias. São idealizações elaboradas no curso dos acontecimentos sociais misturadas ao jogo de hierarquias, intolerâncias, limitações, pressões, posições e preconceitos patriarcais. Na abordagem deste subcapítulo podemos observar uma figuração do feminino, na qual se relatam as criações e recriações artísticas masculinas que dialogam entre si mediante a um olhar canonizado em figurações pictóricas, plásticas, literárias e intelectuais circundadas pelo olhar masculino predominante na sociedade de cada época.

1.4. A MULHER NO IMPRESSIONISMO: BERTHE MORISOT

A mulher constantemente foi tema central em quadros, esculturas, gravuras e poemas de artistas de várias escolas ao redor do mundo. Citando apenas alguns pintores renomados e suas obras em diversas representações da imagem da mulher, temos Leonardo da Vinci com *Mona Lisa*, Botticelli com *O Nascimento de Vênus*, Picasso com *Les Femmes d'Alger (O Jogo)*, Modigliani com *Nu Reclinado*, Gauguin com *Mulheres Taitianas na Praia*, Toulouse-Lautrec com *No Salão da Rue Des Moulins* e Andy Warhol com *Marilyn Monroe*. Entre os artistas brasileiros, temos Ismael Nery, com o quadro *Figura*, Cândido Portinari com *Marias*, Di Cavalcanti com *Cinco Moças de Guaratinguetá*, entre outros, além das infinitas representações da deusa mítica Vênus, quase sempre despida e sensualizada pelo olhar masculino.

Antes de a mulher entrar definitivamente na cena artística para representar com liberdade sua própria interpretação sobre a mulher e o feminino, enfrentou muitas limitações; entretanto, a criatividade não deixou de aflorar. Representar temas com lugares públicos, cenas urbanas – parques, cafés, bordéis - e nus artísticos até o século XIX e início do século XX eram considerados inapropriados para “moças respeitáveis” da sociedade que almejavam a profissionalização artística. Os temas eram restringidos aos retratos, às paisagens e às naturezas mortas. A situação para os artistas homens era muito diferente, a liberdade temática que eles usufruíram era visível nas produções de obras desta época. Essa restrição durante muito tempo foi imposta à única mulher artista e ativa no grupo dos Impressionistas, Berthe Pauline Morisot (1841-1895). Mesmo Morisot pertencendo ao núcleo familiar do pintor impressionista Edouard Manet (1832-1883), pois era sua cunhada e ele mesmo a levou ao grupo dos impressionistas, as privações sociais e artísticas para todas as mulheres não deixaram de lhe atingir.

O início da carreira de Morisot se limitava às representações do cotidiano, da vida doméstica e de lugares privados, sempre representando mulheres e crianças como temas centrais em atividades peculiares ao universo feminino, tais como: amamentação, feminilidade, criação dos filhos, rotinas domésticas. Entretanto, manobras femininas foram criadas estilizando delicadamente a imposição secular e isso acontecia quando as mulheres artistas usavam a mesma permissão dada aos homens para a representação de temas mitológicos, mesmo com a presença do nu feminino, a relação amorosa, a sensualidade, o erotismo, a escolha livre de posições sociais das mulheres, mas agora com o olhar exclusivo das mulheres artistas.

A obra de Morisot, *Dois Ninfas Abraçadas* (Fig. 15), de 1892, inspirada na obra, *Apolo revela sua divindade à pastora* (1750), do pintor François Boucher (1703-1770), é um exemplo de manobra. Morisot escolheu representar a parte da história em que duas mulheres estão abraçadas

sensualmente, em uma cena e tema considerados subversivos e inapropriados para uma mulher artista na época. Subverter a ordem sem confrontos diretos com o poder instituído exigiu das artistas estratégias, caminhos, metáforas e escolhas que quebrassem essa falta de liberdade de ir e vir, ser e estar, construir e desconstruir.

As pinturas mitológicas eram interpretadas como uma encenação sexual da união do cosmos, contrária a ideia humana do pecado e da castidade. Sob o ponto de vista do historiador de arte Lucie-Smith, “no fundo, os Deuses pagãos não são mais que as forças da própria natureza, diferenciadas, alegorizadas e personificadas. Quando fazem amor entre si, toda a natureza corresponde.”³ (Lucie-Smith apud Senna, 2007, p. 142).



Figura 15. Berthe Morisot: *Duas ninfas abraçadas*, 1892. Óleo sobre a tela. 63.8 cm x 79.4 cm.

Fonte: LUCIE-SMITH, 1988.

Sob o ponto de vista social do final do século XIX, as obras de homens e mulheres foram testemunhas de contradições, não técnicas ou qualitativas, mas temáticas. Criaram o que a pesquisadora Ana Martínez-Collado chamou de “espaços da diferença”, aos quais, para as mulheres, eram limitados às representações de mulheres de classes superiores em ambientes privados, enquanto que homens representavam todas as classes sociais e espaços de convivência entre homens e mulheres que iam da casa de família da alta classe aos bordéis da classe mais baixa.

³ LUCIE-SMITH, Edward. *Ars Erótica*. Lisboa: Livros e Livros, 1988, p. 130.

O início do século XX anunciou mudanças na sociedade e na forma da representação artística das mulheres. Na Europa, podemos encontrar pintoras se autorretratando no início do século XX, como Tamara de Lempicka (1898-1980) - um dos maiores nomes da arte déco – que utilizava objetos, cenários e ações considerados exclusivos ao mundo masculino daquela época. Em seu autorretrato *Mon portrait* (Fig. 16), de 1929, a artista está dirigindo um carro, símbolo masculino e representando-se como a libertação da mulher moderna e independente. Em outra obra, *Andrômeda* (1927-1929), a artista representa uma mulher nua de olhar melancólico com os braços acorrentados, referência à condição social das mulheres da alta sociedade.



Figura 16. Tamara de Lempicka: *Mon portrait*, 1929. Óleo sobre painel de madeira. 35 x 27 cm.

Fonte: <http://www.delempicka.org/artwork/1927-1929.html>

Na América Latina, as obras da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), é uma inspiração realista nas palavras da artista quando ela está retratando a sua própria vida e surrealista aos nossos olhos ao nos depararmos com suas fases que tem a presença do onírico. São representações de vivências únicas, paradigmáticas e autobiográficas sobre a condição de ser mulher. Suas telas são visceralmente representadas com temas sobre aborto, infertilidade, sexualidade, sensibilidade amorosa e maternidade. Kahlo demonstrou sua vida particular em suas

obras desde as suas entranhas, rasgando a sua carne, expondo ao universo que a circundava e que a fazia viver entre a dor e o amor, o que podemos conferir em algumas de suas obras, como: *O Hospital Henry Ford ou A Cama Voadora* (1932), *Uns quantos golpes* (1935), *As Duas Fridas* (1939), *Retablo* (1943), *Moisés ou O Núcleo da Criação* (1945), e diversos autorretratos refletindo os seus sentimentos e o relacionamento com o pintor mexicano Diego Riviera.

No quadro *O Hospital Henry Ford ou A Cama Voadora* (Fig. 17), de 1932, a artista representa um dos abortos sofridos por ela⁴, neste caso, a artista abortou em 4 de julho de 1932, no hospital Henry Ford de Detroit, EUA. O quadro autobiográfico de Kahlo nos revela a decepção por sua incapacidade de engravidar, a solidão provocada pela estada no hospital e o seu isolamento do mundo em um cenário que está entre a frieza industrial e o espaço desértico.



Figura 17. Frida Kahlo: *O Hospital Henry Ford ou A Cama Voadora*, 1932. Óleo sobre metal. 77,5 cm x 96,5 cm.

Fonte: Coleção Fundação Dolores Olmedo, México.

⁴ Por conta de uma fratura grave na pelve sofrida por um acidente de ônibus na adolescência, Kahlo foi informada pelos médicos de que não poderia ter filhos de parto normal e era recomendável que evitasse engravidar.

A partir da análise comparativa das obras das mulheres dos séculos antecedentes, a marca de um passado patriarcal se faz presente e autenticado como herança para a História da arte cerceada por valores sexistas. Para entender as representações visuais feitas por mulheres e homens sobre o universo feminino, ou como representação simbólica ou alegórica da figura feminina, é de fundamental importância analisar tempo, espaço, contexto e texto os quais aquela obra e artista pertenceram.

Deve-se considerar que a obra e o artista configuram é um só pensamento, corpo, ação em uma única respiração. Analisar apenas a obra, negando a personalidade do artista, é distanciá-los ao ponto de tornar superficial o olhar sobre o significado da obra. É preciso ler entre as entrelinhas, mesmo escrita em linhas tortas, pois ali está a existência da obra, e logo perceberemos a manifestação da essência artística individualizada. Passado a exemplificação de obras dos séculos anteriores que limitaram a produção feminina por posicionamentos mais sociais do que artísticos, as mudanças no modo de representação do feminino serão observadas na apresentação das artistas que foram escolhidas para esta pesquisa nos próximos capítulos.

1.5. PROFISSÃO: MULHER ARTISTA

Devemos não somente nos defender, mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa.

Michel Foucault⁵

Refazer o caminho do olhar atual e retornar ao passado nos faz perceber que o tempo em que vivemos agora não emergiu há alguns segundos atrás. Vivemos o hoje que caminhou há milênios para chegar até aqui com as portas abertas. Muitas mulheres artistas usaram pseudônimos masculinos para exporem suas obras e, assim, fizeram-se presentes diante da dominação da narrativa, escrita e representação masculina na arte. Existiu um motivo, uma ordem, uma instituição de pensamento que fez com que a mulher artista não se firmasse no campo profissional ao mesmo tempo em que os homens puderam – as citações e relatos na história são evidentes.

No tocante ao âmbito histórico mundial, a presença masculina na história da arte exhibe-se no processo de predominância na produção de arte e profissionalização. Contudo, a dominação masculina tem uma explicação histórica e cultural que foi explicitado e será sempre resgatado no andamento destas elucidações desta pesquisa. A exclusão e ocultamento das mulheres artistas na história da arte por um mundo artístico dominado por homens revela-nos o difícil caminho percorrido pelas artistas mulheres para a sua profissionalização e aceitação na sociedade durante séculos. Mesmo com tamanha exclusão, as mulheres ainda se fizeram presentes diante da dominação da narrativa, da escrita e da representação masculina na arte.

Os estudos da historiografia da arte feminina expõem textos e críticas sobre as obras de arte feita por mulheres com a percepção explícita da sociedade sobre o mundo feminino. E revelaram que, em todas as práticas artísticas da época, o gênero era posto em primeira análise em detrimento da qualidade técnica da obra de arte. A partir desse posicionamento, os gostos e qualidades que predominavam eram particulares e cerceados pela posição sexista da sociedade.

Para confirmar as pesquisas historiográficas sobre a condição da mulher artista na sociedade, vale a pena lembrar a palestra realizada em 1918 e intitulada de *A mulher e a arte*, proferida por Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), educadora e escritora brasileira que alcançou sucesso no Brasil e no exterior. Lopes faz uma análise sociológica e cultural de seu tempo, revelando a história da mulher artista que foi renegada nos registros oficiais com perdas e danos irreparáveis para a

⁵ FOUCAULT, Michel. Sex, Power and the Politics of Identity. Revista The Advocate. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento Toronto, edição 400, agosto. 1982. (07/08/1982). p. 2. Disponível em: <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/sexo.pdf>

história da arte e da humanidade. A escritora ainda analisa o papel limitado das artistas na sociedade, não por falta de talento artístico, mas por falta de permissão para se profissionalizar artisticamente diante da sociedade e da academia. A autora apresenta suas mulheres artistas – especialmente do século XIX e antecedentes – em períodos da história da arte marcados por enormes dificuldades para a mulher que pretendia se consolidar no espaço artístico patriarcal.

A palestrante afirma a premissa de suas crenças na abertura da conferência, com os seguintes dizeres: “Por mais imperiosa que seja a vocação das mulheres na arte quando a professam ficam quase sempre em meio do caminho”⁶. Como escritora e educadora, Lopes acreditava que a educação para a mulher de seu tempo – uma negação secular – quebraria as imposições sociais e culturais que elas sofriam. Consequentemente, a libertação para a realização artística seria um caminho mais facilmente escolhido como opção profissional e posição social igualitária. A escritora argumenta ainda que, “Para uma mulher conseguir em arte metade do que consegue um homem, de igual talento e de igual vontade, tem que despende o décuplo do esforço”⁷. O resultado de todas essas barreiras societárias foi o impedimento de um rápido avanço da técnica artística e da profissionalização da mulher na área das artes.

O fator social impeditivo, numa perspectiva histórica, foi uma dificuldade relevante que muitas mulheres se dedicassem a uma vida artística voltada às belas artes, literatura e música. Um dado interessante da época está no fato de que algumas mulheres artistas, que enfrentaram a sociedade e as imposições a elas cobradas, optavam por utilizar pseudônimos masculinos para conquistarem o público e exporem suas obras, como George Sand (1804-1876) pseudônimo da romancista francesa Amandine Lucie Aurore Dupin. Muitas mulheres que se tornaram artista são citadas por Júlia Lopes, cuja carga de experiência de vida é modelo de sucesso, insucesso, resistência, luta, conquista e revolução. Nas palavras proferidas pela escritora neste trecho magistral e significativo, Lopes queria muito mais.

Tivesse eu poder e força evocativa para fazer deslizar diante dos vossos olhos sossegados a longuíssima procissão de mulheres artistas de todos os tempos! Iria buscá-las pela mão às lajes frias dos conventos, aos salões dourados dos palácios, ou às humildes cozinhas das aldeias, onde como a mulher de Thomas Carlyle⁷, fazia pão nas horas desertas e silenciosas da noite (...). (Lopes apud Campello, 2006, p. 6).

⁶ CAMPELLO, Eliane T. A. A mulher e a arte, na visão de Júlia Lopes de Almeida. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ELIANE%20TEREZINHA%20DO%20AMARAL%20CAMPELLO.pdf>. Acessado em: 08 jun de 2010.

⁷ Ibidem.

A historiadora de arte Griselda Pollock (1942) questionou a citação na história da arte de artistas mulheres na modernidade e nos espaços femininos do século XIX, segundo Ana Martínez-Collado.

Para Pollock o assunto não é que não tiveram mulheres artistas ou que estas foram poucas. Teria que se aproximar da história de uma perspectiva diferente. Era necessário encontrá-las, recuperar seus trabalhos, suas vidas esquecidas. Mas também e, sobretudo, teria que aceitar outra modernidade, reconhecendo esses ‘outros’ espaços modernos. A tarefa era desconstruir os mitos masculinos da modernidade. (Martínez-Collado, 2008, p. 50).

No Brasil, durante muito tempo as portas das escolas de artes e da educação superior muito antes se mantiveram fechadas às mulheres; galerias de arte reservaram uma sala para as “amadoras”, como eram chamadas as artistas mulheres que objetivavam a profissionalização; famílias consideravam uma desonra ter uma mulher da casa com uma profissão artística; muitas obras das artistas foram assinadas com pseudônimos masculinos para serem aceitas e para não terem suas identidades reveladas na sociedade. O resultado disso foi à recusa de muitas obras com qualidade artística superior as masculinas somente por serem de mulheres artistas.

A crítica de arte brasileira do século XIX e início do século XX, geralmente influenciada pela crítica europeia, tinha o juízo de gosto como premissa para análise da obra de arte feita por mulheres; portanto, o juízo de valor mais analítico e qualitativo era muitas vezes encoberto pelo engessamento mental que prevalecia na sociedade. Muitas obras com qualidade artística considerável foram recusadas em salões e exposições por serem feitas por mulheres. Os léxicos criados pelos críticos eram direcionados para o gênero sexual e surgiram termos específicos para julgar pejorativamente as artistas, que em artigos, exposições e conversas assim eram nominadas: amadoras, sensíveis, decorativas, femininas, artistas donas de casa. Logo, as suas obras eram chamadas com os mesmos termos pomenorizados, colocando a condição de ser mulher pré-definida como inferior para a crítica de arte. A grande maioria das obras quando participavam de exposições era exposta à parte do salão principal, provocando a não citação e catalogação dessa produção feminina. Consequentemente, isso prejudicou pesquisas e a própria construção da história da arte brasileira em sua plenitude.

Reafirmo novamente que a representação da mulher e suas figurações na arte mundial nas diversas linguagens artísticas são caracterizadas em conformidade com a trama social nas quais se insere em temáticas que podem ser naturalistas ou realistas, psicológicas ou sociais, impostas ou livres. A trama como uma teia se tece de acordo com as formas de sociabilidade e os jogos de forças sociais prevaletentes em cada época. Nesses casos, predominam as hierarquizações dominantes na

sociedade pautada em subalternidade de gêneros sexuais e permissões do patriarcado.

No Brasil não foi diferente, e no Estado do Pará as artistas mulheres também foram alvos dessa renitente exclusão. O caso da escultora paraense Julieta França⁸ é o grande exemplo do esquecimento de uma carreira promissora. A artista recebeu o primeiro prêmio Viagem ao Exterior concedido a uma mulher pelo Salão Nacional de Belas Artes em 1899, sendo a primeira artista brasileira a cursar as aulas de modelo vivo. Sua vida profissional e obras permaneceram por toda a sua existência impedidas de se desenvolverem por motivos políticos e sociais.

Pesquisas sobre mulheres artistas brasileiras e suas obras foram pouco exploradas e catalogadas no Brasil. Entretanto, nas últimas décadas esse quadro está mudando e o aumento de pesquisas é gradativo. Muitas pesquisas que se debruçaram sobre o tema, não deixam de afirmar que no passado os homens dominaram o campo das artes, estudos, produções, exposições, participações no mercado e reconhecimento do valor técnico sobre as suas obras de arte na produção brasileira. Ressaltam ainda o contexto histórico e social como o grande motivador deste domínio.

Entre as pintoras brasileiras que têm em sua obra o discurso do feminino, são representantes Rita Queiroz (1937) e Anita Malfatti (1889-1964). A artista plástica nortista Rita Queiroz mostra modelos de corpos femininos em seus quadros, que trazem inscritos uma condição feminina na região amazônica em que ela nasceu e vive atualmente. A artista usa a arte para falar de religião, natureza, sentimentos femininos, transformações físicas e os lugares das mulheres no contexto da floresta. A artista plástica paulista Anita Malfatti, em viagem por Belém na década 20 do século passado, observou uma mulher paraense em sua sacada com vestes típicas da região, que se abanava para se refrescar do calor da cidade, o que lhe chamou muita atenção pela personagem peculiar da ação. A cena ganhou, sete anos depois, características regionais em sua tela intitulada *Mulher do Pará (no balcão)* (Fig. 18), produzida em 1927 e participando do Salão de Outono em Paris. Uma obra que revela outro olhar sobre a mulher paraense, um olhar de fora.

⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. *An. mus. paul.* [online]. 2007, vol.15, n.1, pp. 249-278. ISSN 0101-4714. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142007000100007>.



Figura 18. Anita Malfatti: *Mulher do Pará (no balcão)*, 1927. Óleo sem tela. 80 x 65 cm. Coleção Jenner Augusto Silveira, Salvador.

Fonte: <http://obrasanitamalfatti.wordpress.com/>

Trabalhos relevantes de artistas mulheres no início do século XX, como da pintora Antonieta Santos Feio e da escultora Julieta França já citadas nesta pesquisa, e ainda, de muitas outras artistas paraenses abriram caminhos para as artistas paraenses posteriores se firmarem profissionalmente, sendo provas da qualidade artística e técnica das mulheres artistas que há muito tempo vem se consolidando, mesmo produzindo em uma sociedade patriarcal e com as conhecidas limitações impostas às representações artísticas femininas.

Reconhecer o universo da arte feminina é revelar em seu próprio gênero a sua peculiaridade artística. Para conhecê-lo sensivelmente, é preciso sair do invólucro das exposições, mostras, galerias e olhar para a condição social presente no contexto da obra. A procura das mulheres artistas pela observação, expressão e produção no campo imagético das artes visuais, para pensar a construção de subjetividades femininas, permitiu à arte feita por mulheres: a explicitação das múltiplas identidades do feminino; buscar um nome próprio, posicionamento e reconhecimento social para estas expressões; desconstrução do olhar masculino dominante nas artes; novas

releituras sobre uma ótica feita pelo olhar da mulher; a constituição de um modo de produção artística feito por mulheres artistas sobre o seu universo de vivência particular, experiências de deslocamento do olhar em obras posicionadas social e politicamente, desconstituindo o olhar pré-concebido e canonizado pelo circuito da arte, que resultou em reflexões sobre temas envoltos e pertencentes ao universo feminino e a provocação da quebra na inocência desse olhar.

Nestas primeiras partes da pesquisa, foram ressaltadas brevemente as questões culturais, artísticas e históricas que envolveram a situação da mulher na sociedade e sua falta de liberdade artística durante séculos. Portanto, conhecer a mulher em sua expressão artística requer, ainda, entender o universo feminino em sua psique e na construção de sua identidade psicológica. Outras abordagens farão parte desta investigação para complementar a pesquisa; outros campos de estudos que pesquisam a personalidade humana serão visitados. No segundo capítulo será apresentada uma introdução à construção da identidade feminina no contexto social, psicológico e filosófico. O objetivo desta abordagem multidisciplinar não será com o intuito de esgotar o assunto, mas se faz necessário conhecer a construção de outros olhares sobre a mulher que serão brevemente expostos no próximo capítulo.

2. O GÊNERO-SER

Iniciar o segundo capítulo com outro arquétipo feminino foi uma escolha deliberada e com a intenção de elucidar ainda mais a gênese investigativa deste trabalho. O arquétipo feminino faz parte da história da humanidade, muitas vezes é intuitivo e emocional. A validade da existência do mito e da psique feminina não será contestada aqui, mas servirá como ilustração de parte do universo feminino das artistas e de suas obras pesquisadas neste trabalho. Em busca da identidade feminina e para o entendimento do núcleo da psique feminina as ciências humanas se debruçaram sobre o mito das deusas gregas, da mãe-terra, da vida de Deméter, e de sua filha, Perséfone – comumente chamada de Core; o que nos remete à proximidade de uma relação particularmente feminina para entender a relação arquetípica de mãe e filha – a mais rica relação humana, a maternal – com a construção da psique feminina.

Mãe e filha são representadas e interligadas nos laços do parto e da eternidade, na intimidade da amamentação, no aspecto físico-biológico feminino semelhante, na realização junguiana da mãe na filha, na continuidade do ser mulher e da extensão de sua prole, na troca de experiências unicamente e estritamente femininas, na reciprocidade dos limites, poderes e intensidade do amor e do ódio entre elas. O mito desvela a essência do feminismo que é compartilhada pelas duas deusas em uma relação estilhaçada pela presença masculina dos deuses gregos: Zeus e Hades. Particularmente pela presença de Hades, o deus da morte e do mundo subterrâneo, que recebe a filha de Deméter como presente de casamento, presente de Zeus para Hades. Então, Hades rapta Perséfone para ser sua esposa e rainha dos mortos, deixando sua mãe Deméter na completa angústia da ausência. Deméter inicia uma busca desesperada por sua filha, durante esse tempo decide deixar o Olimpo em que viviam, renegando a sua função divina e assim tornando o solo infértil.

A psicóloga Zelita Seabra elucida a relação de mãe e filha sob a abordagem mitológica, incontestavelmente real e eterna:

(...) por que deusas? Não seria idealizar, falsear a relação? A questão nos remete à obra que empreende a defesa da validade do mito. Resumindo sua afirmação central: os mitos não são histórias falsas. Ao contrário, refletem a camada mais profunda e perene do psiquismo humano. Por que a história de duas deusas? Porque essa história é nossa antes de há [sic] termos conhecido. Porque entramos no mito toda vez que em nosso cotidiano nos deparamos com o eterno. (Seabra, 2010, online)

A procura por citar esse arquétipo como embasamento para a construção dos traços do psiquismo feminino é afirmada pela psicologia analítica da psicóloga Helen Luke, que afirma que

os mitos são histórias verdadeiras e explicitam o psiquismo humano. Por que o mito de Deméter, símbolo da fertilidade e fartura da terra e Perséfone, a juventude e a inocência, permanecem no imaginário da humanidade? Helen Luke (1904) interpreta esta permanência em uma passagem do seu livro chamado *Women – Earth and Spirit*: “(...) uma sementeira de experiência feminina para mulheres de todos os tempos e lugares”. (Seabra, 2010, online). A poetisa e feminista americana Adrienne Rich (1929) exalta essa peculiar intimidade, baseando-se em uma fundamentação biológica e poética: “Provavelmente não há nada na natureza humana com cargas mais ressonantes que o fluxo de energia entre dois corpos biologicamente semelhantes, um dos quais flutuou no líquido amniótico dentro do outro, um dos quais trabalhou para dar à luz ao outro”. (Rich, 1976, p. 226).

Seabra ainda relata sobre a vida das mulheres como sendo intrínseca à sua própria natureza feminina, “a vida das mulheres corre, escoa, desliza muito perto das coisas. Por isso, diz Eugénie Lemoine-Lucioni, cabe à mulher o fruir, o desfrutar, o gozar (...)”. (Seabra, 2010, online). A psicanalista Malvina Muszkat expõe o homem e a mulher à mesma situação, abrangendo o masculino e o feminino como um único ser, este ser plural é dimensionado nesta citação:

O princípio da reciprocidade (...) pressupõe a possibilidade de interação das várias dimensões, que representam a pluralidade do ser e, entre elas, as dimensões do masculino e do feminino. Ser homem e ser mulher são apenas duas modalidades de ser-no-mundo, sendo masculino e feminino princípios diferentes de manifestação desse Ser. (Muszkat, 1987, p. 51).

A ideia de que a biologia determina o papel cultural da mulher e do homem é a base de todos os preconceitos e discursos hegemônicos que contradizem as diferentes manifestações desse ser-no-mundo. A identidade feminina constitui-se como uma experiência, vivência e condição biológica exclusivamente feminina, eliminando o conceito patriarcal arcaico de a mulher ser um aspecto ou o lado contrário inferior e limitado do homem. Na qualidade da alteridade, ser-com-o-outro seria um equilíbrio desde que se compreendesse que homem e mulher possuem os mesmos elementos, no objetivo de se tornarem um ser completo, independentes e que se alimentam reciprocamente. Num discurso simbólico, o mito do ser andrógono de Platão que se dá na busca de sua metade – masculina ou feminina – para se tornar uma totalidade perfeita, exprime a ideia do ser humano assexuado, eliminando a superioridade de um único ser distinguido apenas pelo sexo. O direito da livre escolha do ser feminino ou masculino será brevemente exposto e debatido a seguir.

2.1. A CONSTRUÇÃO DO PODER DO SER FEMININO

Em 1935, Margarete Mead (1901-1978) foi considerada uma pensadora revolucionária para a época, afirmava que os conceitos de gênero eram precipuamente culturais e não biológicos, como os estudos dos primórdios sobre o tema afirmavam. Tais teorias influenciaram positivamente os estudos acadêmicos de pesquisadores das áreas da sociologia, psicologia, antropologia, história, economia, biologia, psicanálise, entre outras. Essa nova visão permitiu diferentes embasamentos para o conceito, ampliaram o conhecimento sobre o tema, diminuíram pensamentos reducionistas sobre o feminino, derrubaram o determinismo biológico sobre o sexo superior, enfatizaram e desmistificaram elementos culturais, sociais, políticos e econômicos que influenciaram as relações sociais, mudaram concepções e estereótipos acerca da mulher.

A posição de Aristóteles ao criar o sistema conceitual “naturalista” entre governantes e governados, que legitimou a diferença social e as desigualdades entre homens, mulheres, crianças e escravos, influenciou pensadores, filósofos, escritores e pesquisadores durante os séculos que se seguiram entre as “trevas” até o século das luzes. A psicanalista Maria Rita Kehl (1951) cita, a partir de seu ponto-de-vista, o único filósofo da Revolução Francesa, chamado Condorcet (1743-1794), que defendeu as mulheres diante da indiferença da concepção iluminista sobre a natureza feminina ser a maior prisão da mulher:

A Revolução Francesa teve em Condorcet o único filósofo de concepções feministas, que denunciou todas as formas de opressão sobre a mulher, considerando essencial simetria entre os sexos em relação a todos os aspectos da vida social, familiar ou política. Com exceção desta voz isolada, os revolucionários não mostravam qualquer entusiasmo pelas pretensões de suas contemporâneas. (Kehl, 1998, p. 66).

Não podemos negar que o embrião das ideias feministas não começou a se desenvolver exclusivamente no pensamento das Luzes e na Revolução Francesa (1789 – 1815), mas deste que existiu a escrita, existiu o protesto por uma melhor condição humana, alguns teóricos, pensadores, escritores famosos lançaram opiniões e pensamentos seminais; desconhecidos escritores/escritoras que usavam pseudônimos, principalmente quando revelavam o que era claro, e protestavam o que era necessário, para a situação social das mulheres e a falta de direitos que estas sofriam naqueles séculos. Entretanto, a ideia naturalista da diferenciação entre homens e mulheres da lógica aristotélica-iluminista, não considerava a vivência social de cada um, o local das experiências vividas e a consequente imposição do poder constituído em cada sociedade, e esta era a visão hegemônica.

A ideia de a natureza feminina ser descendente da natureza masculina continuou até o início do século XX a limitar a transcendência e a superação da mulher, mediante a imposição e crença de pertencimento da mulher ao homem. Alguns direitos adquiridos pelas mulheres na Revolução Francesa e revisados no código napoleônico somente saíram do papel no século XIX. O campo das possibilidades para a mulher se libertar e se autoconstruir e afirmar diante do Outro, consolidou-se em meados do século XX. Kehl resume o pensamento totalizante do Século das Luzes, que trouxe a iluminação para poucos e continuaram a privilegiar o poder patriarcal. Uma luz ofuscante para os homens e diminuta para as mulheres:

O pensamento das Luzes, que produziu indiretamente também o embrião de algumas ideias feministas na Europa ao afirmar a emancipação individual e recusar a ideia de um sujeito submetido a uma lógica divina, quando se refere às mulheres conserva ainda a crença numa natureza única para todas, universal, acima de todas as determinações terrenas. (Kehl, 1998, p. 65).

A partir dos pensamentos revolucionários da Revolução Francesa, as mulheres passaram a denunciar a condição de inferioridade em que eram mantidas. A psicóloga Maria Lúcia Rocha-Coutinho, em seus estudos sobre o discurso feminino nas ciências da linguagem, discorre sobre a ideia de que a diferença na fala do homem e da mulher não se deve a diferença natural do sexo biológico, mas aos papéis e práticas sociais vividos por eles secularmente, sendo impostos ou não pela sociedade da época em que atuavam. Rocha-Coutinho aponta em seus estudos que a identidade feminina é construída nas bases primordiais de um discurso social e não na condição de ser inerente ao feminino. Qualidades desta condição da identidade feminina tornaram-se imutáveis e generalizadas durante a história social da humanidade, segundo a qual a mulher foi considerada (e ainda) é em determinadas culturas ou segmentos sociais: frágil, abnegada, dócil, sensível, intuitiva, sentimentalista, apolítica. A determinação e a construção das identidades são moldadas nos discursos de cada época, onde existiam apenas diferenças, passam a preexistir às desigualdades, coexistindo as relações de poder.

Segundo Rocha-Coutinho, Max Weber distinguiu as diferenças entre poder e autoridade, “o poder é a probabilidade de um protagonista, num relacionamento social, estar em posição de realizar seu próprio desejo apesar da resistência, indiferente às bases nas quais essa probabilidade se apoia” (Weber apud Rocha-Coutinho, 1994, p. 20). Para Rocha-Coutinho, o poder seria o direito legítimo e a habilidade de agir sobre pessoas ou coisas. A autoridade seria a hierarquização de papéis dentro de um sistema de organização social. Para o filósofo Michel Foucault (1926-1984), não existe o poder como forma natural, mas sim relações de poder como práticas sociais construídas historicamente. Estas relações de poder já estariam firmadas sobre as ações e não diretamente sobre

o indivíduo, sendo permitidas pela sociedade previamente e, consensualmente, determinadas pela lei, pela prática social e status quo tradicional.

A passagem da vida privada da mulher na sociedade industrial – dona de casa, mãe e esposa que deveria viver somente em sua micro sociedade familiar – para a vida pública – espaço reservado exclusivamente aos homens – permitiu que a mulher ficasse à margem do mundo público, da interação política, social, cultural e da realização pessoal fora do âmbito familiar por muito tempo. Os mecanismos de desigualdades entre gêneros da sociedade feudal à moderna perpetuaram-se dentro dessa dicotomia entre o público e o privado. À mulher caberia o espaço restrito do lar, sob a vigilância da família e do marido, ao homem, o espaço do mundo do trabalho e de outros não recomendáveis às “frágeis” criaturas femininas.

Cito ainda Maria Rita Kehl, que em seu livro *Deslocamentos do Feminino* (1998), estuda as relações entre a mulher, a feminilidade e a posição feminina desmistificando e questionando esses conceitos com base na clínica psicanalítica freudiana. Portanto, genótipo aqui é meramente questão genética. Fenótipo, então, neste caso, pode ser destino ou escolha? Entre as duas opções todos sabem que destino e escolha geralmente é uma imposição da sociedade. Segundo Kehl, o discurso cultural determinista promulgou os pensamentos sobre a situação da mulher como sujeito naturalmente histérico a priori sob a ótica psicanalítica, filosófica e médica. Como podemos conferir nesta citação:

O que é específico da mulher, em sua posição tanto subjetiva quanto social, é a dificuldade que enfrenta em deixar de ser objeto de uma produção discursiva muito consistente, a partir da qual foi sendo estabelecida a verdade sobre sua “natureza”, sem que tivesse consciência de que aquela era a verdade do desejo de alguns homens – sujeitos dos discursos médicos e filosóficos que constituem a subjetividade da vida moderna – e não a verdade “da mulher” (Kehl, 1998, p. 15 a 16, aspas da autora).

Em seu discurso sobre a feminilidade, Kehl observou que esta não é o oposto complementar da masculinidade, a feminilidade é a masculinidade sem o órgão sexual masculino. A constituição ou conquista da feminilidade para as mulheres, em Freud, custa mais do que a da masculinidade para os homens. No capítulo sobre a sexuação e a subjetivação do sujeito, a psicanalista afirma que a sexualidade humana não é dada pelo sexo biológico, mas pelo atravessamento da cultura. A mulher freudiana se assemelha ao homem, como podemos conferir nesta passagem de Kehl transcrita a seguir:

O mistério da mulher, em Freud, não reside em sua alteridade absoluta, mas sim na sua extrema proximidade com o homem. É porque uma mulher é para um homem o seu semelhante, seu igual, seu irmão, que se constitui, em nome do “narcisismo das pequenas diferenças”, uma espécie de cegueira a seu respeito. A única diferença

fundamental entre um homem e uma mulher é que esta *também* é mulher. (Kehl, 1998, p. 239, aspas e itálico da autora).

Logicamente, se a mulher também é o homem, este também é a mulher. Entretanto, a situação da mulher foi pré-definida em tempos longínquos à teoria freudiana, pela conhecida história de Adão e Eva. O conto bíblico do nascimento de Eva das costelas de Adão exclui a mulher de ser um ser completo, original e único – mulher que também é o homem, além de ser mulher. Coloca a mesma numa condição inferior e sua individualidade é condicionada à existência do homem como o produtor da vida da mulher e de todos os seres humanos. Sem Adão, a mulher não existiria e muito menos a humanidade inteira. Vale lembrar a história da primeira mulher que Adão teve, Lilith, mulher individualizada, independente e desobediente. Por não obedecer a Adão, o destino de Lilith não poderia ter sido outro (para quem escreveu essa história), senão ser retirada do Paraíso e destinada às trevas por querer ser livre, original, decidida e não submissa. Sua substituta, Eva, era obediente e submissa, perfeita para o Paraíso na visão masculina e para representar o símbolo do pecado no mundo dos homens.

A história das diferenças entre o homem e a mulher, que estão entre o ser biológico e o ser social, ainda é discutida por movimentos sociais, teóricas feministas, pensadores e filósofos de diversas épocas. Como uma consequência bem-aventurada, o resultado desses pensamentos favoráveis à libertação total da situação limitada das mulheres, permitiu mudanças radicais no modo de convivência entre homens e mulheres, mudando essa ideia histórica de superioridade e liberdade somente para poucos. A questão da mulher mudou do estereotipo da genética para a busca pela identificação que será abordada a seguir.

2.2. CONHECE-TE A TI MESMA: A IDENTIFICAÇÃO COMO IDENTIDADE

Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência, sente-a como uma necessidade indefinida de se transcender.

Simone de Beauvoir⁹

O chamado de Simone de Beauvoir para que a mulher conheça mais de si mesma, implica na relação de descoberta da identificação como identidade. Beauvoir ainda afirma que não se nasce mulher, torna-se, sendo que certa situação construída ao longo do tempo, pode desfazer-se e criar uma nova situação. A filósofa invoca a ideia da mulher se ver como sujeito individual distinta do homem, de ela mesma se julgar como parte de um conjunto homogêneo de mulheres e não mais se referir a si própria como parte externa da situação compartilhada por todas. Para incentivar a mulher a pensar sobre si mesma, o começo estaria na fala afirmativa sobre ela mesma, como “Nós mulheres somos assim”, e não mais, “As mulheres são assim”. É sendo sujeito de sua ação que a mulher conquista a sua representação única, “(...) conhecemos mais intimamente do que os homens o mundo feminino, porque nele temos nossas raízes; apreendemos mais imediatamente o que significa para um ser humano o fato de pertencer ao sexo feminino” (Beauvoir, 1970, p. 21). Para Beauvoir, a alteridade somente existe porque Um se considera superior e essencial, nomeando o inferior a ele de Outro. Neste caso, a mulher seria este Outro do ponto de vista masculino na abordagem da tradição filosófica e social que Beauvoir explicita.

Nessa assertiva, Beauvoir levanta questões sobre a situação da mulher em sua época a partir de exemplos pontuados na história da humanidade e contextualiza-os na época em que ela vive. Para o futuro da mulher, Beauvoir adotou as perspectivas de Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty sobre o corpo – a imagem da mulher mais usada por todos os tempos na história da arte. A conclusão seria um corpo de mulher que ganha vida própria, não é mais um objeto apenas, é uma situação, é uma decisão, tornou-se dono de si mesmo. As artistas que tomaram consciência desse corpo que lhe pertence como propriedade particular, transformaram-no em sua tomada de posse do mundo e do esboço de seus projetos – incentivo dado pelos pensamentos de Beauvoir e por muitas teóricas feministas. O que poderíamos traduzir como uma ordem imperativa: Tome e domine o corpo que é seu, mulher!

⁹ BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo 1. Fatos e Mitos. 4º ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. p. 23.

É interessante citar pensamentos contemporâneos acerca da identidade, mas agora discutida como identificação pelo teórico jamaicano Stuart Hall (1932), citando seus questionamentos que salientaram a origem contraditória desta identidade em processo de identificação do homem pós-moderno:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência do momento do nascimento. Existe sempre algo de “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento (Hall, 2006, p. 38 a 39, aspas do autor).

Assim como o homem está em processo de identificação de seu eu feminino e masculino, a mulher também no processo de busca dos seus. Entretanto, neste trabalho o que prevalecerá é o eu feminino da mulher quando ela busca dentro de si ou em outra mulher o seu ser feminino e por ser artista representa naturalmente em suas obras esse processo que pode ser consciente ou inconsciente. O que pude perceber é que a mulher realiza três processos de convívio cultural na sociedade e, frequentemente, o primeiro é ser mulher biologicamente, o segundo é participar da vida social como mulher e o terceiro é compartilhar uma cumplicidade por presenciar o que é ser mulher. Esta investigação não pretende afirmar que os homens não possam expressar o feminino, muito menos que as mulheres não possam expressar o masculino. Acredito que ambos possam expressar múltiplas identidades-identificações por toda a vida. Mulher e homem são uma constante construção e desconstrução de um mosaico de si mesmo. Portanto, cada um carrega as experiências que lhe são próprias e permitidas a cada tempo de nascimento e morte do seu eu interior escolhido.

Teorizações de Foucault acerca da escrita pessoal, modo de subjetivação e reflexões revelou que, a escrita de si em seu modo de ver a si mesmo completa-se com a ação do outro, a relação de sinergia é necessário para se realizar essa troca. Entretanto, Beauvoir é categórica ao afirmar que “não há outra justificação da existência presente senão sua expansão para um futuro indefinidamente aberto” (Beauvoir, 1970, p. 23). A mulher, para Simone de Beauvoir, é a transcendência e a superação de si mesma. Judith Butler atualiza os pensamentos de Beauvoir e reforça a destituição de poder do sexo e gênero impostos como unicamente binários. O gênero, para Butler, mostra ser consequentemente performativo no interior de cada discurso, como podemos conferir nestas afirmações em que “não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias 'expressões' tidas como seus resultados” (Butler, 2010, p. 48, aspas da autora). Esses pensamentos lançados na sociedade

refletiram nas expressões artísticas femininas e que podemos conferir nas obras que serão apresentadas no decorrer deste trabalho.

Novamente mais questões surgiram sobre como essa arte feita por mulheres: Como se desenvolveu e se desenvolve a arte feminina? Quais pensamentos históricos influenciaram a vida e a obra dessas artistas? Quais foram as liberdades conquistadas e outros quereres desejados? Quais as técnicas e métodos que a mulher trabalha melhor? Como é a mulher artista do século XXI? Quais foram as aproximações e os distanciamentos do feminino nas obras das artistas paraenses? São estas questões que esta investigação pretende elucidar, não esgotando o assunto, obviamente, mas contribuindo para provocar futuros desdobramentos reflexivos e projeções de pensamentos sobre estes questionamentos.

2.3. A ARTE DE MULHERES: IMAGEM DE SI MESMA NA LIBERDADE COMO EXPRESSÃO

Durante os séculos de emancipação intelectual de arcaísmos, estereotipados e preconceituosos acerca do feminino, surgiram movimentos sociais que vieram como diluidores de poderes opressores não mais questionados e contribuíram para a mudança em todas as esferas da vida das mulheres e da sociedade que subsistia em torno dela. Diferentes contextos desta prática crítica de pensamento surgiram para a identificação de novas formas de pensamentos para diversificar a atuação feminina, concretizar os direitos civis e tornar a mulher mais uma protagonista da história. Uma conquista política, cultural e social das mulheres para as mulheres já se afirmava como um grande potencial expressivo para tempos vindouros. Um desses movimentos que abalaram as estruturas sociais foi o Movimento Feminista que questionou posições arcaizantes da mulher ainda presentes na sociedade.

Discutir sobre as contribuições do Movimento Feminista para a arte feita por mulheres, chamada pelas teóricas feministas de Arte Feminina e Arte Feminista – iniciado na década de 70 do século passado, exige a perspectiva da história de lutas das mulheres. Entretanto, as contribuições desses caminhos por vezes separados nas análises podem ser resumidas em apenas uma questão, pois todos os caminhos levaram a um só protesto: o direito das mulheres de se expressarem livremente em todos os setores de suas vidas. Os resultados foram vivenciados numa sinergia entre vida particular, familiar, social, profissional e atuação artística das mulheres – objeto desta investigação.

O Movimento Feminista deu o passo definitivo para a liberação artística, sexual e social das

mulheres no Ocidente. Os resultados dessa libertação feminista que se deu entre as décadas de 60 até 90 do século passado podem ser encontrados em diversas obras de mulheres artistas, onde se pode perceber novos discursos, estéticas diferenciadas, questionamentos temáticos e alusões constantes ao que é ser mulher. Nos anos de 1990, a influência dos pensamentos de igualdade e liberdade impregnados na sociedade nas décadas precedentes permitiu uma maior inserção para obras com temáticas feministas e femininas, sendo evidenciada pelo aumento da produção artística feminina com teor mais crítico.

A história da arte e seus parâmetros com os modos de representação do feminino, dentre suas vertentes, serviram de conteúdo para distinguir o momento dessa libertação estética e expressiva. Consequentemente, uma posição mais política, livre e explícita sobre a situação da mulher na sociedade foi tema de muitas obras como forma de protesto e libertação mental, físico e espiritual das artistas. Esse é um importante momento histórico de liberação feminina e que até hoje influencia, consciente ou inconscientemente, homens e mulheres artistas.

O Movimento dividiu-se em diversos cenários que atuaram nas esferas política, social e artística. Surgem a partir desses cenários e teorias sobre o feminismo com diversas vertentes, como o feminismo humanista, o marxista, o radical, o pós-estruturalista, o pós-moderno, o pós-feminismo ou teorizações com pontos de vista feministas; todas essas vertentes incitaram novas práticas políticas e sociais no Ocidente. Diferentes contextos desta prática de pensamento surgiram para a identificação de novas formas de pensamentos, diversidade de atuação feminina, concretização de direitos civis e busca para colocar a mulher no papel de protagonista. Num primeiro momento dissociações ao pensamento feminista e ao seu movimento aconteceram; mas um segundo momento do movimento profissionalizou-se em organizações sociais que foram a maior expressão do feminismo na virada do século XX. O feminismo permaneceu difuso na sociedade brasileira mediante a existência de múltiplas identidades. Entretanto, apesar de difuso, permaneceu no inconsciente coletivo feminino brasileiro.

Outro tipo de feminismo, situado na pós-modernidade, surgiu entre as décadas de 80 a 90 do século passado, ressaltando como proposta principal para a sua argumentação e conceituação, a palavra Outro – o outro pós-moderno. Na análise artística, isso se apreendeu como o resgate das experiências, significações e criações não representadas no contexto da arte modernista. Nesta crítica as mulheres brancas, as negras, as orientais e suas culturas são situadas e colocadas em foco para que o papel da mulher na arte fosse ainda mais discutido. Todas essas mudanças e influências citadas anteriormente permitiram um aumento da consciência e da dimensão sobre os processos sociais e culturais. Consequentemente, os Estudos de Gêneros – anteriormente chamados de Estudos de Mulher nos Estados Unidos e Europa – tornaram-se mais profundamente fundamentados

e menos reducionistas, desmistificando o discurso aristotélico da desigualdade de gêneros como natural, da diferença social e intelectual entre mulheres e homens, desde a antiguidade até a modernidade.

A imagem de si mesma, como liberdade de expressão, deu-se no início do século XX, momento em que a arte feita por mulheres anunciava mudanças originais em seu modo de representar as mulheres e a si mesma. A partir do fortalecimento da crítica feminista, emerge uma arte feita por mulheres, artistas que participavam do movimento, sendo denominada de Arte Feminista, iniciando-se nos anos de 1960 nos Estados Unidos ao serem lançadas as primeiras passeatas de protesto para a inserção de um maior número de artistas mulheres em museus, exposições, galerias, instituições culturais e coleções privadas e públicas.

O termo Arte Feminista foi cunhado pela historiadora de arte Griselda Pollock, que o denominou como um movimento estético-discursivo, não sendo homogêneo em estilos e pressupostos, mas de forte caráter politizado e polêmico. Um movimento que criticava a representação canonizada e estereotipada do feminino, manifestando-se numa crítica política e social contra o poder patriarcal. Um dos resultados foi a criação pelas artistas Judy Chicago e Mirian Schapiro do Programa de Arte Feminista no Instituto de Arte da Califórnia, objetivando a maior presença de mulheres no campo teórico dos meios acadêmicos e na produção de arte. Consequentemente, foi notada uma considerável conquista de poder crítico em todos os setores de vida das mulheres engajadas ou não aos ideais feministas. Há mais de cinquenta anos esses ideais continuam marcando presença no universo artístico e no imaginário coletivo feminino. Nas palavras assertivas de Pollock, a arte feminista teve um motivo para surgir como efeito de uma reação, como bem explicitado pela pesquisadora Ana Martínez-Collado sobre o conceito.

‘O que é arte feminista?’, pergunta-se Pollock. A arte feminista não é nem muito menos um movimento homogêneo, nem em seus pressupostos, nem em seu estilo. Tem uma profundidade comum de caráter político, devido a discriminação das mulheres no universo artístico. Uma discriminação que se virá favorecida pelos discursos dominantes. As artistas mulheres começaram a trabalhar, então, no marco do pós-modernismo crítico e na crítica da representação (Mary Kelly, Marie Hates), preocupavam-se por desmontar e questionar os estereótipos dos meios de massa sobre a produção da imagem da mulher e, portanto, de sua identidade. Por trás de seus trabalhos se manifestava uma potente teoria crítica social e, especialmente, uma crítica frente a ideologia dominante. (Martínez-Collado, 2010, p. 162, aspas da autora).

A Arte Feminina, que se explica neste trabalho como uma arte feita por mulheres sobre experiências prioritariamente femininas, próprias ou de outras mulheres. Abordando temas sobre maternidade, sentimentos femininos, questionamentos acerca da diferença entre os gêneros, uma

nova construção e representação de identidades femininas, a situação da mulher na sociedade, protestos, posições políticas e sociais, modos peculiares de representar o corpo feminino, questionamentos sobre sexualidade feminina e preferência por representar mulheres em suas obras como tema central com visões feministas ou não. Considerada uma arte de conteúdo com posição às vezes mais política, sem ligações estritas com movimentos estéticos, mas visivelmente inspirada por eles; outras vezes, despreocupada, livre ou explícita sobre a situação da mulher na sociedade e suas experiências particulares.

Entrementes, a arte com temática feminina, feita por homens e por mulheres, geralmente representa temas erotizados, submete a sexualidade feminina como objeto erótico, sublima a imagem da mulher na representação das mulheres das histórias religiosas e míticas, afirma modos canonizados de representação da mulher, e possui constantemente a presença do nu feminino estereotipado, reduzindo o feminino ao corpo à sexualidade; por vezes, não possui posições políticas, protestos e questionamentos sobre a posição da mulher e sua representação na sociedade.

Não obstante, algumas artistas afirmam trabalhar diretamente com os pensamentos feministas e mesmo fazer parte de tal movimento; outras afirmam que trabalham com a arte feminina livre de associações com algum movimento e muitas desconhecem a arte feminista, seu desenvolvimento e contribuições para a história da arte. No entanto, com todos os pensamentos e dados históricos lançados do decorrer da apresentação desta pesquisa, leva-nos a crer que há uma influência positiva dos discursos, temáticas e poéticas da arte feminista, mesmo que eles estejam ocultos, absortos ou superficialmente declarados na arte feita pelas mulheres.

Esses exemplos de arte feita por mulheres em formas de protestos e questionamentos resultaram em uma maior liberdade mental, físico e espiritual das artistas. Esse início da liberação da expressão artística das mulheres foi um importante momento artístico e histórico da história da arte, que até hoje influencia consciente ou inconscientemente homens e mulheres artistas. Portanto, algumas vezes citarei Artes Femininas, porque essas fronteiras entre os termos femininos e feministas se diluem ou se concretizam, encontrando-se ou se ocultando constantemente.

O novo contexto social pode ser conferido na produção artística das mulheres, em uma consciente busca por novas formas de produção, uso de materiais alusivos ao universo feminino, temáticas voltadas às experiências femininas e diferentes representações técnicas. As artistas do campo da visualidade passaram a construir suas subjetividades e revelar múltiplas identidades buscaram um nome próprio para o feminino, lançaram novas releituras de temas canônicos e a autobiografia se tornou ícone da liberdade de expressão. Foram atitudes que resultaram em rupturas e estilhaçamentos sobre temas engessados considerados peculiares do universo feminino. Outra leitura real ou imaginária do feminino foi realizada pelas mulheres modificando as teorias,

idealizações e discursos falocêntricos e sociais arcaicos. As artistas Yoko Ono, Orlan, Jenny Saville, Judy Chicago, Miriam Schapiro, Ana Mendieta, Paula Pasta e Paula Rêgo podem ser consideradas algumas das representantes desse novo contexto.

Os reflexos dessas mudanças consolidadas chegaram ao Brasil anos depois e a mulher artista brasileira se fez mais presente no mundo artístico, conquistando seu espaço e marcando a arte brasileira com formas mais livres e contemporâneas de olhar e representar o outro, apenas para citar algumas importantes artistas desse contexto, temos Fernanda Magalhães, Ana Miguel, Márcia X., Rosângela Rennó, Rosana Paulino, Nazareth Pacheco, Cristina Salgado e da artista e feminista Joseli Carvalho. O discurso feminino/feminista permaneceu difuso na sociedade brasileira, mas apesar de difuso, impregnou o inconsciente coletivo feminino brasileiro e algumas teóricas posicionaram o Brasil na discussão mundial.

A escritora e teórica feminista Heloísa Buarque de Holanda (1939), em trabalho de curadoria intitulado *Manobras Radicais*, realizado em 2006, fez um levantamento das artistas brasileiras mulheres, no qual evidenciou uma forte presença da feminilidade, do feminismo e da diversidade de linguagens na arte contemporânea brasileira. A exposição reuniu artistas brasileiras de todos os Estados da federação – incluindo o Pará - que por meio de sua arte expressaram opiniões sobre diversas situações da mulher na sociedade, levantando discussões acerca de gênero e identidade e afirmando o poder crítico conquistado pelas mulheres no século XX. São tarefas das mulheres na atualidade relerem a história e reinterpretar a experiência a partir de um posicionamento político, afirma Heloísa Buarque de Holanda. A importância dessas obras de arte feita por mulheres nos permite a possibilidade de compreender como se estruturam certos modos de ver, agir, sentir, construir e pensar da mulher. Os melhores resultados da construção da nova sociedade feminina mais livre estão na fala, na expressão, no corpo, no movimento, nas ações, na arte e na vida das mulheres, e por que não dizer, na vida dos homens também.

Por que não saímos do subconsciente para novas revoluções? São pensamentos e ideais que permaneceram na subconsciência, porque vivemos no tempo da falta de organicidade das ações diante de pensamentos estagnados adquiridos apenas externamente sem muitos saberem que a vocação para a liberdade mental é inata. As mudanças de percepção do olhar feminino e sua expressão artística provocaram uma alteração nos discursos dominantes, consequentemente, todos os campos de atuação humana, como a arte, sofreram mudanças profundas no modo de conduzir e construir temas, discursos, estéticas, polêmicas e políticas. Lanço mão das conclusões de Stuart Hall que em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, expressa as impressões de quem percebeu de fora esse movimento do feminismo das mulheres, de quem não pertence ao gênero feminino, mas que reconhece as conquistas feministas e seus impactos positivos na sociedade.

(...) o feminismo teve também uma relação mais direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico. (...) Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social (...). Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação. (Hall, 2006, p. 45).

Ao partir da definição da cultura e de suas expressões como um campo de significados produzidos por distintos grupos sociais que lutam por posições de domínio, influência e poder diante da sociedade, podemos incluir a história da arte e a inegável exclusão das mulheres artísticas em suas narrativas como um dos mecanismos de imposição cultural do grupo dominante. No centro da cultura está a permanente luta impositiva de identidades culturais e sociais dos grupos dominantes e dos grupos dominados que agora reivindicam o seu lugar e espaço. Este trabalho também expressa o que os Estudos Culturais consideram em suas questões analíticas sobre cultura, poder, significado e identidade, termos que estão frequentemente na sociedade em contínuo fluxo de intercâmbio interno e externo. Ao possuir em muitas vezes o mesmo objeto de estudo, os Estudos Culturais e a pesquisa em arte estão no campo da interdisciplinaridade, em trânsito contínuo.

O pesquisador e curador Moacir dos Anjos (1963) em seu livro *Local/global: arte em trânsito* provoca reflexões acerca do trânsito constante de identidades que vivemos no mundo pós-moderno e diluído entre tantas expressões humanas.

Identidades culturais não são construções atemporais dotada de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizam, desde e para sempre, um local entre outros quaisquer; são, antes, como propõe Arjun Appadurai expressão humana (discursiva e performativa) por meio dos quais são estabelecidas e continuamente reelaboradas diferenças entre os grupos diversos. (Anjos, 2005, p. 12).

As pesquisas dos Estudos Culturais e o objetivo desta investigação voltada para as mulheres artistas coincidem positivamente ao debaterem e questionarem a reescritura da história das mulheres nas artes, incitando uma nova tradução do feminino, criticando as representações históricas, unívocas e canonizadas da imagem da mulher nas artes, propondo novos pontos de vista sobre o gênero feminino e suas expressões performativas físicas e sociais, provocando uma desconstrução da negativa alteridade binária ao validar as experiências das mulheres do ponto de vista delas próprias.

Podemos ressaltar as igualdades entre a crítica feminista e os estudos sobre as mulheres que em alguns momentos se unem em uma força unívoca, mesmo que a primeira se dedique às questões da produção artística, literária e distintos campos de saberes, realizada exclusivamente por mulheres

e suas implicações políticas e sociais; enquanto que a segunda se dedica aos estudos de natureza cultural sobre a condição da mulher na sociedade. É inquestionável que as críticas e pensamentos nascidos entre essas duas vertentes analíticas são direcionados para todas as mulheres e contribui para o desenvolvimento das mesmas. O que pode ser concluído é que as duas convivem no mesmo lugar ao se depararem com perspectivas, metas e objetivos equivalentes. Nos capítulos seguintes as artistas paraenses serão apresentadas e servirão de exemplos de formas de expressão do feminino na arte paraense, portanto, na arte brasileira.

3. MULHERES ARTISTAS PARAENSES: NARRATIVAS, POÉTICAS, SUBVERSÕES E PROTESTOS

A escolha das artistas paraenses para esta pesquisa teve a pretensão de mostrar as obras que expressam pontos de vistas da mulher sobre os conceitos de feminidade, constitutivo do carácter de ser mulher, o feminismo como expressão social, política e ética sobre a posição da mulher na sociedade e a feminilidade como algumas das características próprias da mulher. Porém, as obras como reflexo da experiência de vida feminina serão as protagonistas desta pesquisa. Para a crítica Shoshana Felman existe uma diferença espiritual, no sentido de personalidade interna da mulher, pois “a feminilidade, como verdadeira alteridade, é intuitiva porque não é o oposto de masculinidade e feminilidade” (Felman apud Martínez-Collado, 2010, p. 19). O caminho da intuição e da sensibilidade para as escolhas e tomadas de posicionamentos também foram assumidos neste trabalho.

O fluxo de imagens visuais, artísticas e expressivas do universo feminino de culturas globalizadas, ao qual estamos submetidos pelo excesso de informação disponível num piscar de olhos vivos ou virtuais. Poderia resultar no ofuscamento ou diluição total da cultura regional. Entre perdas e ganhos, ressalto o ganho da produção das artistas pesquisadas que se revela pela tentativa de localizar o regional e identificar traços identitários autônomos e autênticos da cultura paraense frente a essa transculturação recorrente a que estamos submersos. Vivemos uma transfusão intensa de códigos culturais hegemônicos e essas estratégias de posicionamento identitários são vitais como mecanismos de intercâmbio saudável para identificação e preservação cultural. Sendo estratégias conscientes ou não, programadas ou casuais, ainda promovem a diversidade de discursos vindos de todos os estratos sociais, artísticos e políticos.

Podemos até entrever um desejo oculto não mais ingênuo de se contrapor às normas dos centros hegemônicos que ditam regras e estéticas. Positivamente, não vemos apenas tentativas de mimetismo reprodutivo, mas uma autêntica tradução seguida por uma incorporação de elementos simbólicos autênticos. Dentro de tudo o que esses termos comportam, essa é mais uma manobra feminina de expor sua maneira de pertencimento local ou global em formas de expressões artísticas.

A leitura do universo feminino feito pelas mulheres, e não por teorias, idealizações e discursos falocêntricos ou sociais, norteará os próximos capítulos que seguirão apresentando a arte feita por mulheres, representando-as e ao seu universo. No contexto artístico internacional, algumas das principais mulheres artistas que representaram em suas obras o universo feminino,

exemplificarão a contextualização da arte das mulheres ou arte feminina desenvolvida na Europa e nos Estados Unidos.

Quanto ao Pará, nos próximos capítulos esta investigação seguirá apresentando as artistas escolhidas para este trabalho, as quais vivem um momento histórico de concretização da liberdade expressiva da mulher e de sua total presença na arte contemporânea, mesmo convivendo entre contradições e tradições, rupturas e ligações, destruições e resgates, feminismos e feministas, trans-femininos e pós-feminismos, belo e grotesco, sensível e insensível na produção criativa da arte contemporânea. Nesse paradoxo existencial ainda podemos encontrar obras realmente sensíveis, profundas, honestas e que dão conta da alma humana. Em busca das dimensões da estética do feminino no Norte do País, serão expostas e analisadas obras que procuram traduzir a mulher paraense, o olhar das próprias artistas sobre o seu gênero, biografia, memória, vida social, opção sexual, relação com o seu próprio corpo, sua cidade e com a sociedade que vive sob a marca e o contexto amazônico.

3.1. A MULHER PARAENSE DE ANTONIETA SANTOS FEIO

A pintora Antonieta Santos Feio (1897-1980) é uma das grandes artistas do modernismo paraense. Estudou desenho e pintura na Escola de Belas Artes de Florença, na Itália, especializando-se em retratos. A artista foi professora de desenho e pintura no Instituto de Educação do Pará e participou de diversas exposições pelo Brasil. Inseriu-se no debate sobre a construção e representação de identidades para a nação brasileira da década de 1940. A mulher tipicamente paraense e o seu universo regional foram eternizadas na série de telas da pintora: *Vendedora de Tacacá*¹⁰ (1937), *Vendedora de Cheiro*¹¹ (1947) e *Mendiga* (1951) preservadas no Acervo do Museu de Arte de Belém / MABE.

Antonieta Santos foi escolhida para este capítulo por suas obras que representam o olhar da mulher artista sobre o feminino. Entretanto, a pintora não foi a única mulher atuante profissionalmente na capital paraense, e ressalta-se a presença de outras mulheres artistas que surgiram no mesmo período de uma efervescência artística das Belas Artes em Belém. A partir da década de 1940, surgiram Salões Oficiais para expor e avaliar obras que eram produzidas na cidade. Nesse período, muitas mulheres destacaram-se pela forte presença de obras de práticas artísticas

¹⁰ Alimento muito popular no estado do Pará. O tacacá é uma iguaria da região amazônica brasileira, consiste em um caldo extraído da mandioca, servido quente em cuia com acompanhamentos típicos da região.

¹¹ O cheiro consiste em uma combinação de cascas, paus aromáticos, raízes e diversos ingredientes que são encontrados na região amazônica. São popularmente usados para perfumar banhos, roupas, gavetas, bolsas, baús e guarda-roupas.

diversas com qualidade técnica e criatividade, sendo reconhecidas por críticos e premiadas pelos salões, dentre elas estão: Dahlia Déa, Carmen Sousa, Maria de Lourdes Acatauassú Nunes, Graciema Cruzeiro, Irene Azevedo, Alba Maranhão e Maria de Nazaré Figueiredo.

Duas telas foram escolhidas para esta pesquisa, a *Vendedora de Tacacá* (Fig. 19), onde a artista apresenta uma mulher paraense mestiça e vendedora de comida típica da região; a segunda tela também traz uma mulher que trabalha nas ruas, a *Vendedora de Cheiro* (Fig. 20), mulher negra e comerciante, representa um importante momento histórico de mudança na arte em relação à representação dos negros nas pinturas da época. São mulheres populares, trabalhadoras, tipos atemporais de vendedoras que transitam na região Norte desde o século XIX e encontradas ainda hoje nas cidades paraenses.



Figura 19. Antonieta Santos Feio: *Vendedora de Tacacá*, 1937. Óleo/tela, 94,6 x 118,2 cm 95/1.1/0065.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém, MABE, Pará.

O cenário desta cena foi montado para representar o ambiente de ação da vendedora de tacacá, Num dia qualquer de trabalho, em cima de uma mesa improvisada estão os objetos regionais típicos que foram cuidadosamente divididos na disposição do quadro, como as cuias nas quais se servem o alimento, as panelas enroladas em panos que preservam a temperatura do caldo e da goma, o cesto de palha no chão que armazena o camarão, a garrafa de barro acima da mesa que deve conter água e a bacia de barro com água que limpa as cuias depois de servir o tacacá. A vendedora harmonicamente vestida de branco (a mesma cor da toalha e panos da mesa) chama a atenção pelo olhar fixo para o observador do quadro e pela luz que emana de toda a cena.

A importância desta obra para esta pesquisa refere-se ao fato de contradizer a sociedade da época em suas arcaicas afirmativas sobre a submissão feminina e a confinamento obrigatória da mulher ao ambiente doméstico – ordens tanto rogadas na época. A artista nos traz à tona os aspectos regionais particulares do cotidiano mediante as questões sociais, históricas, mestiçagem na Amazônia, aspectos políticos, culturais e econômicos da região. As mulheres retratadas por Antonieta estão presentes ainda hoje na sociedade paraense, o que revela a importância histórica dessas obras para a preservação da memória feminina regional. A *Vendedora de Tacacá* representa a mulher paraense conquistando o seu espaço profissional na sociedade, mas é importante assinalar que esse espaço social ainda estava confinado a funções então consideradas femininas – neste caso, a culinária.



Figura 20. Antonieta Santos Feio: *Vendedora de cheiro*, 1947. Óleo/tela, 105,6 x 74,3 cm, 95/1.1/0067.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém, MABE, Pará.

A representação de uma mulher negra simples aparência de escrava, diferente de muitos quadros do início do século que mantinham a imagem do negro escravo, indica mudanças na sociedade paraense que vivia tempos de alforria limitada na arte que buscava a sua identidade nacional incentivada pelo movimento do modernista a partir de 1920. As roupas da vendedora de cheiro são claras e novas, os adereços que ela usa em seu cabelo, orelhas e braço indica uma preocupação com a imagem, na mão direita segura firme um cesto de palha com cheiros embalados em papel que podem representar sua única fonte de renda; o cenário de madeira envelhecida e mal pintada atrás da modelo nos remete a condição de pobreza a que muitos descendentes de negros foram relegados.

O fato de a vendedora ter sido representada como uma mulher que trabalha fora de casa, também indica mudanças na situação da imagem das negras agora independentes financeiramente,

não mais destinadas somente ao trabalho doméstico não remunerado. O cordão em seu pescoço representa a fé vivenciada pelo sincretismo religioso entre duas religiões, a católica que é representada pela imagem da crucificação de Jesus, pendurado junto com a imagem da figa que está ligada ao misticismo e às crenças africanas trazidas pelos escravos negros para o Brasil. A mistura cultural e a miscigenação brasileira são evidentes nesta tela, configurando o que para a época era considerado como a identidade nacional. Entretanto, o grande destaque desta obra é a valorização da mulher negra honestamente representada pela pintora. Tanto nesta obra, quanto na anterior, Antonieta Feio quebra com os típicos paradigmas da representação da mulher burguesa e da sensualidade estereotipada de certo gênero da pintura.

3.2. NAS ENTRELINHAS DO UNIVERSO FEMININO DE ELIENI TENÓRIO

A figura da mulher se faz presente porque minha arte é um espelho de mim mesma¹².

Elieni Tenório

A artista plástica Elieni Tenório (1954) há vinte anos tem em sua produção artística de pinturas, gravuras, desenhos e instalações inspiradas no universo feminino, de sua infância à vida adulta, desenvolvendo pesquisas em busca de suportes e técnicas diversas para aprimorar a sua prática plástica e expressar o universo feminino com elementos que o compõe, constrói e desconstrói. Em suportes diversos encontram-se o seu tecer e o descosturar em suas formas, linhas, fendas, curvas, leveza, força, abstração, concretude, fluidez, arquitetura, superfície e plenitude das figurações femininas. Tenório é a artista paraense que mais explora o feminino como primordial inspiração e perfaz o caminho das representações da poética feminina buscada neste trabalho.

Uma das maiores inspirações de Tenório veio da convivência na infância com a mãe costureira, por isso a constante presença de linhas, traços e curvas da plasticidade da arte do coser na contínua produção da artista. A inspiração no vestuário feminino (algumas vezes no masculino) de corte e costura permitiu a criação de instalações, pinturas, desenhos e deste exercício poético surgiram obras como a pintura *Atêlie de Costura* (1997); os desenhos de *Fase Entrelinhas* (2006); flores e debruns feitos em crochê na série *Vestida de Obsessão* (2007); no vídeo em que experimenta o peculiar vestuário de arte no manequim em *Panoplia do Corpo* (2009); linhas, agulhas e moldes como protagonistas em *Arquitetura do ser* (2007); nos objetos, vestuários,

¹² NOGUEIRA, Arthur. Espelhos de Si. Revista Leal Moreira. Belém, edição 27, dezembro. 2010 (02/12/2010).

bordados, roupas de peles, na colagem de costura de linhas, tecidos, retalhos de panos e manequins de plástico da instalação *Sobre a Pele* (2008); *Obsessão* (2008) revela pedaços das vestes íntimas femininas de outros séculos em nanquim; em *Razões do Corpo* (2010) vemos as curvas femininas traçadas por linhas e moldes de costura; *Múltiplos* (2011) traz calcogravuras e xilogravuras entre traçados de costura, agulhas e mulheres sob os velados olhares masculinos. A lista de obras de Tenório com a temática feminina é vasta, pois produz febrilmente a cada ano.

Costurar foi tradicionalmente uma atividade associada às mulheres donas-de-casa, com habilidades passadas de mãe para filhas e era considerada outra fonte de renda para as famílias ou mesmo a principal em tempos de desemprego ou ausência do “chefe” da família. Com o intuito de reivindicar a expressão artística genuinamente feminina, muitas artistas utilizaram o tema da costura e seu tecer em vários trabalhos com o objetivo de valorizar essa profissão inicialmente feminina, como a artista plástica alemã Rosemarie Trockel (1952) e a artista plástica francesa Louise Bourgeois (1911-2010), a qual confessa que sua infância foi encantada pelo poder mágico das mulheres que costuravam em sua casa. Algumas obras dessas artistas são parecidas com a temática feminina muito utilizada por Tenório e a seguir serão citados como exemplos comparativos.

Louise Bourgeois utilizou a industrialização da costura com suas agulhas, bobinas e grandes formatos para construir as esculturas *Fuseau* (Fig. 21) de 1992 e *Sutures* de 1993, rememorando essa atividade de costurar que muitas mulheres realizavam em casa, fundida com a industrialização associada ao domínio masculino. Rosemarie Trockel com as obras *Balablava* (1986) e *Study for Wool Design* (1987) utilizou o universo simbólico feminino com materiais considerados artisticamente inferiores como o tricô e a lã, mas teceu quadros, tricotou imagens e esculturas, rompeu com o suporte tradicional da tela ao incluir suas costuras naquele espaço e criou o seu próprio suporte com diversos tipos de tecidos - em sua visão a tela era um espaço de domínio masculino.



Figura 21. Louise Bourgeois: *Fuseau*, 1992. Instalação.

Fonte: Martínez-Collado, 2008.

Bourgeois que viveu nos Estados Unidos, Trockel na Europa e Tenório no Brasil, entre outras, são exemplos de mulheres artistas que objetivaram um diálogo entre o universo feminino e o masculino misturando elementos e materiais simbólicos que eram dados como exclusivamente de um gênero ou de outro e geraram novas referências para o fazer artístico. A costura para essas artistas não foi mais vista como uma atividade doméstica e caseira que entretinham as mães e as meninas da casa. Portanto, usaram a atividade da costura como inspiração de sua produção artística. Foram atitudes femininas realizadas a partir do contexto da arte em 1980 que permitiram que as mulheres artistas criassem uma identidade originada de seu próprio gênero, para se firmarem no mundo artístico ainda dominado pela presença masculina nas últimas décadas do recente século passado.

Diante de tantas obras de Tenório que versam sobre o universo feminino, as que provocaram a minha imediata atenção foi a série de gravuras *Razões do Corpo*¹³ (Fig. 22), nas quais, numa primeira observação, visualizei o aspecto orgânico da anatomia feminina em todos os desenhos. Em um dos desenhos da série que será apresentado a seguir, o aparelho reprodutor humano está

¹³ Prêmio Secult (Secretaria de Cultura do Pará), 2010.

representado como se fosse uma espécie de raios-X de sua parte interna, abrigado pelo quadril da mulher modelado por desenhos de agulhas, ligações em ondulações de rendas, caminhos de linhas que ligam órgãos e sugestivos moldes do recorte dos tecidos para preparar uma peça de roupa. Aliado aos conhecimentos de corte e costura que a artista possui e de seu próprio sistema sexual reprodutor, ela construiu artisticamente o sistema reprodutor feminino com seus dutos, aberturas, caminhos, útero, ovários, trompas e a vulva do osso púbico ao períneo.

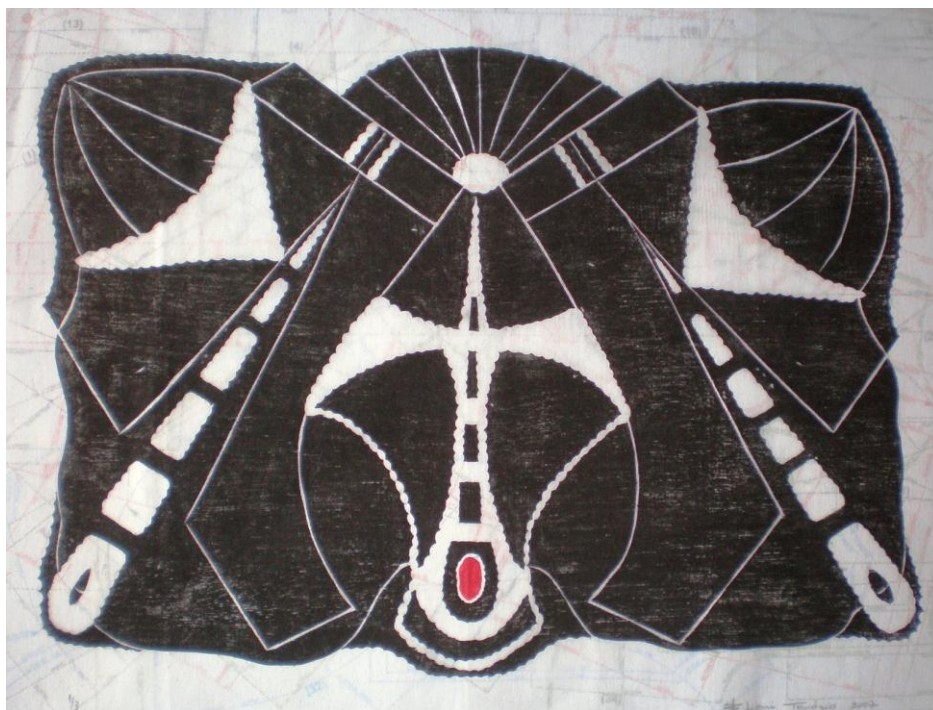


Figura 22. Elieni Tenório: *Razões do Corpo*, 2011. 1,0 x 0,75 cm. Gravura (Xilogravura).
Exposição 15º Biennale Internationale de la Gravure de Sarcelles. França.
Fonte: <http://elienitenorioretrospectiva.blogspot.com>

Na opinião do professor de arte Hadriel Guedes sobre a obra de Elieni Tenório, “indiscutivelmente o trabalho dela são linhas femininas, que não são linhas grosseiras, não são linhas totalmente retas tem as sinuosidades das linhas das curvas femininas” (Guedes apud Mercês, 2009, p. 56). Para Tenório sua arte “é um processo de construção/desconstrução que tem como referencial a roupa enquanto segunda pele. O produto do meu trabalho não tem compromisso com o utilitário, transcende a indumentária, revela fantasias e transita entre a tênue fronteira que separa o sensual e o erótico”¹⁴. O curador de arte Paulo Herkenhoff (1949) aprofunda precisamente a descrição das obras de Tenório inspiradas na costura.

¹⁴ Fonte: <http://elienitenorioartplast.blogspot.com/2009/05/minha-trajetoria-artistica.html>

Depois de cortar e modelar, a pintura de Elieni Tenório é a segunda pele. Essa roupa, mais que cobrir ou velar, revela sentidos do corpo. O molde, com suas linhas e pontilhados, ajusta imagem e desejo. A roupa seria uma espécie de arquitetura do ser. (Paulo pud Lima, 2010, p.41).

As obras de Tenório são a vida interior e a vida exterior de qualquer mulher ou de si mesma. A artista é categórica ao afirmar que seu estilo é ser ela própria, mulher, mãe e amante. “Hoje minhas obras carregam retalhos de minhas cortinas, do forro de meus sofás e de mim mesma”, nas palavras de Tenório. Nas observações da curadora Janice Lima,

A princípio, vale-se dos moldes como suportes. As linhas do molde, instrumento de trabalho das costureiras, ora se cruzam ora seguem paralelas, um labirinto para os olhos leigos, não obstante, um mapa do corpo que será vestido para a costureira e uma cartografia da alma feminina para a artista. (Lima, 2009, p. 46).

Em busca da alma feminina, Tenório também se tornou uma narradora do cotidiano das mulheres dos subúrbios da cidade. Suas obras representam os relacionamentos entre casais, mulheres solteiras, família, noivas e amantes. Ela transita entre a organicidade do corte e costura e suas curvas femininas às cores, matizes e simbologia inerentes ao universo feminino, como os vestidos sensuais ou a incerteza do vestido branco de noiva, entre as poses de suas personagens ora sedutoras ora descontraídas, provocando a atenção do olhar *voyeur* pueril para o vermelho sangue da cor do batom nos lábios de suas personagens, desvelando a busca do prazer pela sedução feminina.

Para o artista paraense Jorge Eiró “ela se distingue pela autenticidade de seu repertório de ‘cronista’, mas, (sic) com alma feminina” (Eiró apud Silveira, 2002, p. 5, aspas do autor). Em suas obras esse dia-a-dia é colorido e vivo nas representações da mulher suburbana nas pinturas de *Suburbano Coração* (1998); em *Espelhos da Alma* (1999) a vida familiar e amorosa é representada; o órgão sexual da mulher está entre desenhos com meia fina feminina em *Volúpia* (2009-2010); *Coberta de Razões* (2011) traz desejos, razões e sentimentos femininos. Sobre as buscas artísticas de Tenório, ela afirma que “continuo lidando com a delicadeza do universo feminino, da paixão, do encontro e desencontro. Há diferentes processos refletidos. Tem a mulher, o travesti, e mesmo a figura masculina, que também mostra seu lado sensível”¹⁵. Esse encontro da mulher que busca a companhia de um homem sensível e o relacionamento ideal para ela está na representado nas telas *Começando pelo pé* e *Ensaio*, ambas de 1999. (Fig. 23 e 24, respectivamente).

¹⁵ Fonte: <http://elienitenorioartplast.blogspot.com/2009/05/minha-trajetoria-artistica.html>

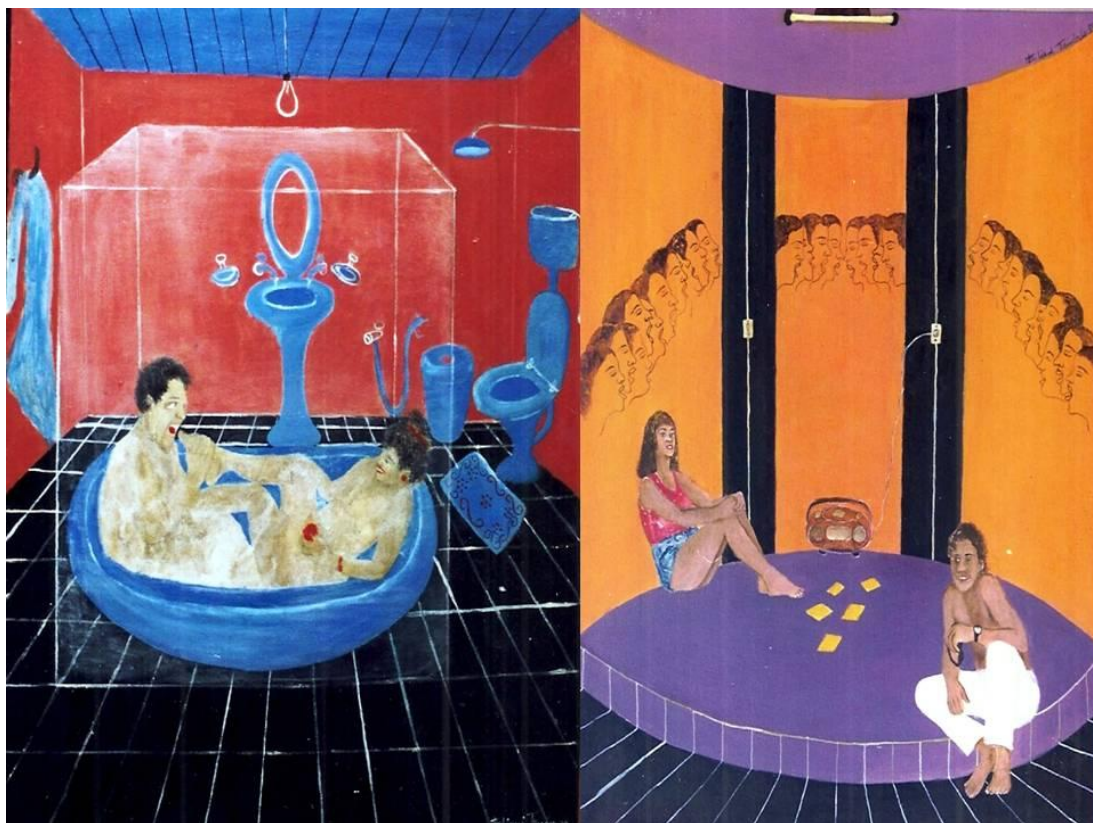


Figura 23 à direita: Elieni Tenório: *Começando pelo Pé*, 1999. Acrílica sobre tela, 1m x 60 cm.
Fonte: Arquivo da artista.

Figura 24 à esquerda: Elieni Tenório: *Ensaio*, 1999. Acrílica sobre tela, 1m x 60 cm.
Fonte: Arquivo da artista.

Os dois quadros são exemplos de duas harmonias: a das cores e a do relacionamento ideal de amor e amizade entre mulher e homem. A vida feminina nas pinturas da artista possui espaço privado em equilíbrio e ritmo constante em traços seguros - todos os quadros possuem a força das cores. Na pintura *Começando pelo pé* (1999) o casal é alegre, o cenário de um banheiro representa intimidade constante, o casal brinca como crianças protegidas por uma redoma em uma intimidade pouco vista e vivida entre casais, o vermelho é grave e enérgico, o azul é intenso acima do equilíbrio estático que esta cor propicia quando em tons claros.

Na pintura *Ensaio* (1999) o casal ouve música e no chão o desenho amarelo lembra o formato de cartas; escutar música possivelmente é um hábito prazeroso em momentos de lazer entre o casal; o título possivelmente faz uma referência ao ensaio para ser feliz; a ilusão provocada com as cartas ao chão nos remete ao jogo (da sedução talvez), a cor laranja remete à plenitude como os cânticos felizes representados pelo coro que envolve a parede do quadro; os lilases (que para alguns místicos significam a evolução do espírito) estão na concretude do chão e do teto, provocando-nos a

sensação de leveza e a interpretação para um provável desenvolvimento de amor e amizade entre o homem e a mulher do quadro, um desejo profundo de todas as almas que amam verdadeiramente.

Tenório compõe esta investigação por toda a plenitude feminina e poética de sua produção artística, comprovando que a mulher tem um universo que lhe é próprio, perfazendo suas experiências interiores e se expressando de maneira peculiar. Tenório vive duas vidas, a primeira por ser mulher e a segunda por ser artista e se expressar em uma arte genuinamente feminina. Outras artistas serão apresentadas no decorrer dos capítulos por também expressam uma força feminina em suas obras, umas com mais poder questionador sobre o seu gênero, outras são puras biografias de ser mulher e algumas são inconscientemente influenciadas pela essência do feminino que lhe contém a alma. Dentre tantas expressões artísticas da arte feita pelas mulheres, nenhuma artista deixou de estar presente na arte feminina, ou mesmo receber influências de sua própria gênese na cumplicidade de ser mulher.

3.3. A FOTOGRAFIA FEMININA

Quando o teórico belga Philippe Dubois (1952), que em seu livro *O ato fotográfico e outros ensaios*, denominou o ato fotográfico em imagem-ato constituído de um ato-icônico receptivo e contemplativo, localizou todo o sentido da fotografia na ontologia do sujeito em processo. Este sujeito em processo constituído de ser feminino e masculino resulta em seres ambivalentes. Entretanto, sob o meu ponto de vista analítico, necessito separar o sujeito feminino deste composto para poder apresentá-lo aqui, como subjetividade feminina em processo.

Não optei apenas pela escolha das artistas por possuírem a trivialidade da técnica mecânica expressa por ação, reação e resultado; mas por buscar a transcendência da técnica ao intuir, sentir e se tornar mensagem. O filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser (1920-1991) expressou as etapas da ação fotográfica que atravessa a intuição até a mensagem final.

A intenção do fotógrafo é esta: 1. codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. servir-se do aparelho para tanto; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. fixar tais imagens para sempre. Resumindo: a intenção é a de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros (Flusser, 2002, p. 41).

Ao buscar a essência de uma filosofia para a linguagem fotográfica, Flusser ainda desejou explicar o sentido da fotografia por meio das imagens técnicas que aparentemente são mais fáceis de serem interpretadas. Sendo assim, tenta descobrir as características de tais imagens em que “o

caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens” (Flusser, 2002, p. 5). O filósofo nos incita a encontrar essa janela aberta para descobrirmos onde cada imagem pode nos levar e escolher ir andando ou levitando. Quase sempre escolhemos o caminho mais leve, mais prazeroso. Portanto, acredito que todas as imagens, tanto técnicas quanto artísticas, são janelas que podem ser exploradas.

Neste capítulo as imagens artísticas serão prioridade, dotadas de simbologia e abertas a múltiplas interpretações, associações e releituras intuitivas, numa análise particularizada, intuitiva e subjetiva do grupo de artistas que trabalham com a fotografia, não pretendendo ser exaustiva, nem mesmo para a arte contemporânea paraense. Portanto, as análises não são uma cartografia de toda a produção da arte de mulheres paraenses, muito menos uma afirmação universal que tem o objetivo oculto de ser excludente. Essas análises pertencem ao universo de abordagem técnica, científica e poética a qual pretendo compor este trabalho. São obras escolhidas como pequenos pedaços do real, do imaginário e do desejo pelo olhar artístico da mulher. Todas as escolhas de imagens tem um teor de subjetividade, sendo do fotógrafo ou do espectador, como Jacques Amount (1942) elucidou.

A “foto do fotógrafo” implica encenação significativa que tem de ser decodificada pelo espectador de modo cognitivo; mas a foto do espectador acrescenta a essa primeira relação uma relação plenamente subjetiva, em que cada espectador se investirá de forma singular ao apropriar-se de certos elementos da foto que serão, para ele, como pedaços destacados do real. (Amount, 1993, p. 130, aspas do autor).

As obras fotográficas que irão compor esta parte do trabalho expõem experiências, sentimentos e pensamentos femininos. As artistas escolhidas são exemplos de tipos poéticos e discursivos da práxis artística realizada na arte contemporânea paraense. Primeiramente, a fotografia de Walda Marques questiona os cânones estéticos da representação do corpo feminino em um nu artístico. Em seguida, conferimos na série fotográfica da artista Elza Lima à interpretação da mulher artista sobre as lendas femininas que permeiam o imaginário coletivo da região amazônica e do imaginário universal. O autorretrato fotográfico da artista Nailana Thiely e de sua mãe revela a ligação arquetípica entre filha e mãe que compartilham a experiência carnal de um corpo feminino e vivenciam experiências de nascimento, vida e morte do corpo. Finalizando, a obra de Pamela Massoud traz experiências sensuais femininas que são expandidas para uma pluralidade sexual da mulher. A seguir, uma obra de cada artista será analisada, referindo-se a temas diversos, assim como suas abordagens serão particularizadas.

3.3.1. ENTRE MARIA E VÊNUS: O NU FEMININO SOB O OLHAR DE WALDA MARQUES

Eu, que entendo o corpo.
E suas cruéis exigências.
Sempre conheci o corpo.
O seu vórtice estonteante.
O corpo grave.

Clarice Lispector¹⁶.

A fotógrafa Walda Marques (1962) construiu sua carreira profissionalmente como retratista e como artista visual. Mas como artista optou por representar o universo feminino, criando personagens fantásticas, oníricas, reais e mágicas. Essas personagens femininas estão continuamente presentes no conjunto de sua obra fotográfica, como a versão feminina mascarada de São Sebastião em *A História de Bernadete* (1997); na fotonovela que conta a trágica história da noiva Dolores, em *O Homem do Hotel Central* (1998); na beleza feminina de *Samaritana* (1998) e no mito grego das ninfas *Oreíades* (2000); nas mulheres negras de diferentes idades na série *O passar do tempo* (2010); dentre muitas outras obras que revelam o olhar da artista acerca do universo feminino. A obra fotográfica da artista escolhida para compor a análise desta pesquisa é pertencente à série da exposição individual *Maria, tira a máscara que eu quero te ver* (Fig. 25), realizada em 1994. São fotografias de nu artístico que representam mulheres com máscaras de carnaval.

As qualidades do nu artístico exigem o conhecimento do conjunto de preceitos que a técnica fotográfica oferece, como abordagem, composição, pose, expressão, foco, enquadramento, equipamento ideal, luz, figurino e - o que eu considero o mais importante – sensibilidade. O conhecimento técnico aliado à sensibilidade pode superar a vulgarização estética de mau gosto, meramente pornográfica, infame e que veicula estereótipos. Para além da técnica fotográfica, esta obra foi escolhida para compor esta investigação pela abordagem temática, pelo nu feminino feito por uma mulher artista e por tudo o que a fotografia nos permite ver por meio dela. “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nos vemos (sic)” (Barthes, 2008, p. 14). Na leitura da obra, a busca está em perceber o quê “está nas entrelinhas, assim como o fazemos em relação aos textos” (Kossoy, 2001, p. 122). Portanto, é necessário ir além do significado aparente para que elementos implícitos na imagem sejam revelados nas análises e interpretações.

Segundo a pesquisa de Lúcio Martins acerca do nu feminino no Brasil, o país também incorporou o padrão de beleza artística e midiática e criou os seus próprios estereótipos:

¹⁶ LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 7.

Podemos afirmar que a produção de fotografias de nu no Brasil é condicionada à representação de um determinado e específico modelo de beleza e conforme um estereótipo do que representa o feminino para a cultura brasileira, nos moldes do que foi chamado a convenção do nu fotográfico. Apesar da força com que a convenção é defendida pelos editores e pela maioria dos fotógrafos, uma tímida resistência aos seus preceitos é verificada na produção de alguns poucos fotógrafos. Ao utilizar elementos que são o oposto daqueles determinados pela convenção, esses fotógrafos se destacam pelo questionamento de valores culturais e de padrões de beleza que se afirmam como os únicos passíveis de representação. (Camargo Filho, 20 p. 137 a 136).

Walda Marques é uma dessas fotógrafas que se opõem ao padrão de beleza vigente nacional e internacionalmente, e mais ainda, destacar ao mostrar uma expressão totalmente pessoal sobre o feminino. Em sua obra fotográfica a artista não deixa de questionar valores da beleza feminina na mídia, sobretudo imposto pela moda, muitas vezes artificialmente construídos por silicones e edição de imagem e, em muitas ocasiões invadindo e contaminando o meio artístico. Para os olhares mais sensíveis e críticos a diferença entre imagens vazias e imagens dotadas de conteúdo pode ser rapidamente notada. As de conteúdo verdadeiro vão de encontro a um universo de imagens compulsoriamente consumistas, usurpadoras da vida do outro, deturpadoras da realidade, testemunhas infiéis, dotadas de uma falsa luz ética. Se não é possível roubar a alma de alguém fotografado, como se acreditava na época do surgimento da fotografia, podemos ver outro tipo de roubo cotidiano na falta de bom senso e sensibilidade no universo das imagens que nos rodeiam.



Figura 25. Walda Marques: *Maria, tira a máscara que eu quero te ver*, 1994. 55,6 x 36,8 cm (59,0 x 46,3 cm). Fotografia em gelatina / prata tonalizada.

Fonte: <http://www.colecaopirellimaspa.art.br/autores/189/obra/676>

Analisando tecnicamente esta fotografia de Marques, estamos diante de um nu artístico autêntico, original e de qualidade. Ao optar pelo preto e branco, fundo neutro, o rosto da modelo encoberto, opõe-se ao apelo erótico; a intenção não é a atração puramente sexual do nu feminino - tão pejorativamente usado - mas o prazer de contemplação do belo. Sabemos que esse culto à única beleza feminina possível, que somente era dotada da energia da juventude, da imagem do corpo sensual, de cor da pele branca criou discriminações e humilhou mulheres consideradas longe desses padrões em diversas épocas na sociedade.

O belo foi idealizado ao último grau desde os tempos dos gregos; entretanto, o belo que busco aqui é aquele que quebra esses paradigmas repetitivos sobre o corpo da mulher e nos apresenta fenótipos femininos possíveis e bem-vindos para serem também contemplados. Na acepção do filósofo Jean-Paul Sartre (1905-1980) sobre a obra de arte “a beleza é um valor que só

poderia ser aplicado ao imaginário que comporta a nadificação do mundo em sua estrutura essencial” (Sartre, 1996, p. 251). Séculos antes de Sartre, o filósofo David Hume (1711-1776) já havia transmutado esse sentido do belo ao definir a beleza como algo intrínseco à alma do contemplador.

A Beleza não é uma qualidade das próprias coisas; existe apenas no espírito que as contempla e cada um percebe uma Beleza diversa. Pode até acontecer de uma pessoa encontrar deformidade onde uma outra vê apenas Beleza; e cada um deveria satisfazer com seu sentimento sem pretender regular dos outros. Procurar estabelecer uma beleza real, ou uma deformidade real, é uma busca tão infrutífera como procurar estabelecer o que é realmente doce ou amargo. (Hume apud Eco, 2010, p. 247).

A fotografia *Maria, tira a máscara que eu quero te ver* é bela por guardar um relicário de significados e questionamentos em sua construção sobre o corpo feminino, que está distante da idealização da beleza de consumo universalizada, da hegemonia do corpo midiaticizado, do nu artístico inautêntico, do objeto de voyeurismo masculino, do padrão de beleza construído e imposto culturalmente em uma sociedade de olhar masculino. A modelo da foto está centralizada no enquadramento como objeto principal, com uma luz direta em seu corpo que é comum, semelhante ao de muitas mulheres, tem sua beleza própria, apresenta uma idade madura e é perfeitamente acessível ao olhar feminino e masculino.

Os elementos simbólicos usados, como o tecido que cobre o rosto, o título da obra, a referência ao carnaval, a cicatriz acima do púbis de uma cesariana que a modelo possui, o corpo de formas redondas estão entrelaçados para emanarem a sua mensagem. A interpretação iconológica é constituída pelo nome “Maria”, que nos remete à simbologia maternal cristã da pureza e da virgindade, mas que também é o nome de muitas mulheres; o rosto coberto pelo tecido lembra as mulheres que são obrigadas a cobri-lo em certas culturas para se tornarem respeitadas pela sociedade; foi dada pela própria artista a ligação das máscaras com o carnaval, o que pode ser traduzida por sua própria etimologia da palavra carnaval (originária do latim *carne vale*, que significa “adeus à carne”), portanto, neste caso, no sentido corrente do termo se deu a importância à parte material do corpo da mulher em detrimento de sua alma, personalidade e identidade escondida pela máscara; a visível cicatriz representa o parto e a experiência da maternidade, experiência exclusivamente feminina, e ainda podemos comparar o corpo da modelo com as formas físicas arredondadas das esculturas gregas da deusa Vênus, a qual foi modelo de beleza da arte por séculos, mas longe do padrão quase esquelético das modelos atuais no circuito da moda.

Os rostos cobertos das mulheres na série fotografia de *Maria, tira a máscara que eu quero te ver* de Walda Marques lembre os quadros do surrealista René Magritte (1898-1967), que deixava a

maioria de suas personagens com os rostos cobertos ou manchados ou mesmo sem cabeça, aprisionando-os em uma identidade volátil, misteriosa e enigmática por todo o sempre. As mulheres das fotografias de Marques não precisam tirar o tecido-véu que lhes cobre o rosto e a identidade e, portanto, nelas podemos ver que todas as Marias, as deusas, as musas, as mulheres de nosso cotidiano fugidio estão ali cobertas e reveladas em uma única mulher.

3.3.2. O FEMININO LENDÁRIO AMAZÔNICO NAS FOTOGRAFIAS DE ELZA LIMA

A fotógrafa Elza Lima (1952) representa a Amazônia em seus trabalhos desde o início de sua carreira em 1984. O onírico, o metafísico e o mistério do homem amazônida¹⁷ fazem parte do olhar que a artista nos revela sobre a região envolta por florestas, lendas e mitos seculares. Em 1996, Elza Lima viaja pelo rio Trombetas para fotografar quilombolas localizados na Amazônia brasileira. Anos depois ela percorre o mesmo caminho de Cuminá trilhado por Ottilie Coudreau – a primeira mulher que fotografou a Amazônia cem anos antes. Desde 2003, a artista foi em busca dos mistérios do local, onde provavelmente surgiu a lenda das Icamiabas¹⁸ das Amazonas¹⁹ e que em 2010 originou a série fotográfica que foi escolhida para ser analisada a seguir.

A série fotográfica inspirada na lenda amazônica das Icamiabas ou Amazonas, intitulada de *O Lago da Lua ou Yaci Uaruá – As Amazonas do rio mar* (Fig. 26, 27, 28 e 29) apresenta-nos as mulheres do século XXI que vivem no Baixo Amazonas²⁰, cercadas pelo rio Nhamundá, “(...) o mais belo curso d’água de toda a região”²¹ em que o pássaro Acauã dos contos de Inglês de Souza revelou os seus mistérios e encantos amazônicos. Esta série é um exemplo de uma das funções de preservação da cultura como forma de preservação da memória coletiva e modos de vida das mulheres ribeirinhas na Amazônia, tanto no campo histórico quanto no simbólico.

As imagens mostram como vivem atualmente as mulheres da região, que na obra se tornam protagonistas e herdeiras desta lenda amazônica e, conseqüentemente, podemos reconhecer e redescobrir outras mulheres traduzidas pelo olhar da artista, numa poética feminina do imaginário

¹⁷ Termo usado pelo geógrafo-filósofo Eidorfe Moreira, que propõe uma junção da Amazônia com o homem que habita na região de floresta. MOREIRA, Eidorfe. Obras reunidas de Eidorfe Moreira. Belém: CEJUP, 1989.

¹⁸ Nome de origem indígena que significa “mulheres sem marido” e que deu nome a lenda sobre uma tribo indígena brasileira que somente habitavam mulheres guerreiras em 1542.

¹⁹ Amazonas foi o nome dado pelos europeus às mulheres guerreiras e míticas que habitavam a Ásia Menor na Antiguidade.

²⁰ Região em que surgiu a lenda e conhecido por acolher o Espelho da Lua, onde provavelmente aconteceu o encontro dos exploradores europeus Gaspar Carvajal e Francisco Orellanas com as lendárias guerreiras amazônidas em 1542.

²¹ SOUZA, Inglês de. Acauã. In: _____. Contos amazônicos. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 1. [1893].

amazônida entre paisagens culturais, simbólicas e geográficas. Na série fotográfica podemos ver que “a natureza feminina veste-se com a natureza circundante”²². Entre o real e o imaginário, a plasticidade das imagens, a estética e o cenário realista exaltam o universo das mulheres reais comparadas com as lendárias mulheres indígenas. Nas palavras perfeitas de Paes Loureiro, é quando “o imaginário permite a existência do estético. Provoca o devaneio do olhar”²³.



²² FERNANDES, Paulo Chaves. Icamiba de si mesma. In: *O Lago da Lua ou Yaci Uaruá – As Amazonas do rio mar*. 2011, s/p. (Catálogo).

²³ LOUREIRO, Paes. O feitiço de Pentessiléia – Conori no Lago da Lua. In: Catálogo da Exposição *O Lago da Lua ou Yaci Uaruá – As Amazonas do rio mar*, 2011 s/p. (Catálogo).





Figuras 26, 27, 28 e 29. Elza Lima: *O Lago da Lua ou Yaci Uaruá – As Amazonas do rio mar*, 2011. Fotografias Digitais.

Fonte: <http://www.elzalima.com.br/>

As fotografias das mulheres que moram no Baixo Amazonas nos permite vivenciar a lenda (no sentido de força e orgulho de sua condição) por meio das imagens de pessoas reais, o comum que escapa ao cotidiano, o que foi imaginado por séculos pelo caboclo, pelo viajante, pelo citadino e pelo literato. As imagens nos levam a um mergulho na magia amazônica que pode ser vivenciada sob o sol da linha do equador ou em qualquer lugar do mundo onde se faça presente a imaginação sem limites do contemplador. Persuadidos pelo desejo de transpor o ficcional, desejamos que aquelas mulheres também se tornem lendas vivas, por possuírem peculiar beleza regional e por representarem a condição feminina com traços amazônicos. Como bem poetizado por Paulo Chaves, as Icamíabas de Elza Lima são:

Afirmção constante de feminilidade, os símbolos, signos, metáforas e metonímias remetem à fertilidade, à coragem, à natureza mais primitiva, aos desejos de todas as intensidades, aos prazeres mais selvagens e, ao mesmo tempo, à delicadeza despida de códigos da ‘civilização’, ao conluio com as energias que emanam da terra e das águas, enfim, com o tempo imemorial, tão bem representado pela luz mágica que banha as reminiscências da mais velha das Amazonas. (Fernandes, 2011, s/n, aspas do autor).

Em relação ao tema amazônico escolhido pela artista, a escritora norte-americana Susan Sontag (1933-2004) afirma que “uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo de ganhar controle sobre ele” (Sontag, 2004, p. 172). São como extensão ou personificação da lenda

que Lima nos apresenta essas mulheres reais numa forma de nos aproximar desse passado arquetípico distante e de visualizarmos imagetivamente nossas fantasias acerca da história das guerreiras índias. Boris Kossoy foi preciso ao exprimir que “a representação fotográfica não corresponde necessariamente à verdade histórica, apenas ao registro expressivo das aparências” (Kossoy, 2009, p. 38). Não era o objetivo de Elza Lima reproduzir fielmente a lenda, mas provocar releituras arquetípicas numa atmosfera natural das aparências de seu objeto.

3.3.3. A VIDA REAL NA FOTOGRAFIA DE NAILANA THIELY

Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser.

Philippe Dubois²⁴

Se a fotografia desde o início do século XIX é considerada por muitos a mimese mais perfeita da realidade, a obra da fotógrafa Nailana Thiely (1981) é apresentada de maneira coerente com esta afirmativa. Como meio documental e de registro, a artista utiliza a fotografia como dispositivo para expressar a sua biografia imagética, seu repertório imagético e seus vestígios existenciais. A fotografia como dispositivo documental também exerce uma função de preservação da história, além de provocar a empatia pelas experiências humanas. Promove um efeito, porque emana da vida e, assim, cumpre a sua função de identificação. Por intermédio de um objeto estético, a fotografia estabelece a relação que se faz presente entre a obra e os muitos diálogos que ela pode induzir, tal como salientou o esteta francês Nicolas Bourriaud (1965).

A arte, por ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais, ocupa um lugar singular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que a diferencia dos outros produtos das atividades humanas: essa qualidade é sua (relativa) transparência social. Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marchel Duchamp chamava de “coeficiente de arte” – e que é um processo temporal, que se dá aqui e agora. (Bourriaud, 2009, p. 57, aspas do autor).

A obra fotográfica que será apresentada a seguir vai além da mera ocupação no espaço por possuir uma singular transparência social, como salientado por Bourriaud. Segundo o pesquisador

²⁴ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. 5º ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2001, p. 15.

brasileiro Boris Kossoy (1941), a fotografia do real é um testemunho visual das aparências, sendo que “uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível” (Kossoy, 2001, p. 107).

Para a escritora norte-americana Susan Sontag (2004, p. 26) “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade da outra pessoa (ou coisa)”. Para mim, apenas o ato de observar uma foto é também se tornar mais uma testemunha da mortalidade e da instabilidade do outro por meio da trama fotográfica.

A obra fotográfica escolhida para análise foi *Autorretrato grávida e mãe pós-mastectomia* (Fig. 30) por ser uma imagem que serve de testemunho da experiência de ser mulher, uma prova da existência real e reconhecimento da condição física comum a todas as mulheres. Nela conferimos uma performance perfeita da realidade sem intuito ilusionista; ao contrário, é marcante, experimentada e imortalizada. Trata-se de um representante do real no momento de revelar o desnudar de três vidas, da mãe, da filha e da neta para tornarem-se apenas um único ser impregnado da mesma essência: a continuidade física de ser mulher.



Figura 30. Nailana Thiely: *Autorretrato grávida e mãe pós-mastectomia*, 2005. Fotografia Digital.
Fonte: Acervo Fundação Rômulo Maiorana.

A sensação passada pela imagem é da ligação carnal e espiritual de corpos reais que estavam lá presentes no momento da fotografia: mãe, filha e neta ligadas por um único cordão umbilical. Consequentemente esse mesmo cordão se ramifica e toca o observador, ligando-o a imagem, pois é

bem verdade que “uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado” (Barthes, 2008, p. 91).

A fotografia de Thiely, bem-aventurada, estilhaça qualquer discussão dicotômica entre realidade interna e realidade montada. A denúncia do falso efeito do real a que estamos submetidos nas fotos que consumimos cotidianamente, é patente no trabalho da artista. Aqui, não podemos fugir da verdade expressa pela fotografia sem montagem, sem retoques, encenação e manipulação tão comuns às imagens midiáticas. A fotografia como traço de um real também foi expressa por Dubois entre dois universos aparentemente distintos, mas pertencentes à mesma valorização, como podemos conferir neste trecho:

Os dois grandes tipos de concepções que passamos em revista até aqui – a foto como espelho do mundo e a foto como operação de codificação das aparências – têm como denominador comum a consideração da imagem fotográfica como portadora de um *valor absoluto*, ou pelo menos *geral*, seja por semelhança, seja por convenção. (Dubois, 2001, p. 45, *itálicos do autor*).

Por semelhança a obra tem um valor absoluto ao revelar a experiência vivida no mundo da artista, pois segundo Susan Sontag (2004, p. 15) “as fotos são de fato experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva”. E a manifestação a respeito do mundo, o que nos é permitido perceber é apenas parte dele, limitado ao que vemos na fotografia, ao reconhecermos e identificarmos em que parte do nosso próprio universo esse mundo externo está ou não, pois as “imagens fotografadas não parecem manifestação a respeito do mundo, mas sim pedaços dele” (Sontag, 2004, p. 14).

A fidedignidade realista da imagem da artista grávida revela a micro história de várias vidas, representando parte de sua vida e a de um novo ser que ela gera, enquanto na imagem a mãe se revela na morte de parte de seu corpo provocada pelo câncer de mama. A imagem não poupa a ninguém a verdade absoluta de seu valor, não impediu que pudéssemos ser invadidos pelo mundo da artista para lembrarmos que existe um mundo de experiências exclusivamente femininas, sem edição digital de imagens para camuflar imperfeições, sem necessidade de estereótipos para sobreviver a si mesma, sem sedução sexual para alimentar o fetichismo do olhar. A nudez da fotografia se torna atrativa e cruel ao mesmo tempo, deixando-nos em um estado de torpor, concomitante ao anúncio que ela nos traz: um prelúdio sobre nascimento, vida, morte e permanência. Aproprio-me das palavras de Bourriaud para complementar essa ideais:

Cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim, por diante, até o infinito (Bourriaud, 2009, p. 31).

Regresso novamente ao mito grego de Deméter e Perséfone para levá-lo à fotografia de Thiely e envolvê-la de aura, raios solares, halo, numa sociedade onde nada mais permanece, tudo se desmancha no ar. Aproximo a obra fotográfica de uma relação particularmente feminina para elucidar a relação arquetípica de mãe e filha – a mais rica relação humana, a maternal – com a construção da psique feminina. Mãe e filha são representadas e interligadas nos laços do parto e da permanência, na intimidade da amamentação, no aspecto físico-biológico feminino semelhante, na realização junguiana da mãe na filha, na continuidade do ser mulher e da extensão de sua prole, na troca de experiências única e estritamente femininas, na reciprocidade dos limites, poderes e intensidade do amor e da competição entre elas.

A foto da mãe da artista ainda nos remete a um longínquo passado em que surgiu a lenda amazônica Icamíabas. A lenda conta que as índias guerreiras para proteger a tribo formada somente por mulheres, tiravam o seio direito para melhor manejar e encaixar o arco e a flecha ao seu corpo. O sacrifício de parte do corpo na mutilação das guerreiras garantia maior destreza no uso dos instrumentos de luta, proteção à vida das mulheres e crianças da tribo, à floresta e suas riquezas. A mutilação da mãe da artista nos afirma a luta contra o câncer de mama ao qual mulheres estão sujeitas e que lutam como guerreiras contra as adversidades do corpo feminino. A mulher, neste caso, representa a transcendência e a superação de si mesma.

A obra fotográfica de Nailana Thiely revela a essência maternal feminina que é compartilhada pelas semideusas fotografadas, mesmo não sendo imortais, intocáveis, inatingíveis, improváveis por ainda estarem no mundo real, mas presenteadas pela eternidade do momento fotográfico. Estão, como todos nós, na temerosa condição de venturosos mortais, que vivem no limiar do abismo entre a mortalidade da realidade humana e a imortalidade ofertada pelos deuses contemporâneos aos homens.

3.3.4. O FEMININO PLURAL DE PAMELA MASSOUD

A liberdade não é oferecida, tem que ser conquistada.

Meret Oppenheim²⁵

A nova geração de artistas contemporâneas paraenses nos revelou a artista visual Pamela Massoud (1987). A artista usa o seu próprio corpo como modelo em uma série de obras com temática bierótica²⁶ e homoerótica transcendente ao desejo sexual feminino heterossexual. Sua arte incita questionamentos sobre a sua própria existência social, expressando subversão de gênero e uma sexualidade feminina plural. O homoerotismo feminino enquanto protesto, seria a energia plena feminina; como estética, apresenta uma qualidade transgressora, subversiva e vanguardista.

Tais características foram exibidas na Arte Feminina das décadas de 1970 a 1990, que explicitaram temáticas homossexuais, investigações acerca da variedade subjetiva dos indivíduos, autobiografias, corpo, experiências, sexualidade e identidade. Como representantes destas décadas encontram-se fotografias das comunidades gays e de relacionamentos homoafetivos da artista americana Nan Goldin, realizada em 1953 e da artista coreana Nikki S. Lee (1970) com a série fotográfica *The Lesbian Project 14* (Fig. 31) realizada entre 1997 e 1998.

Nas fotografias de Nikki um estereótipo de relacionamento homossexual feminino é mostrado em uma série de fotografias da intimidade do casal formado pela própria artista e pela artista americana Cindy Sherman (1954). Nikki somente subverte a norma ao colocar um casal lésbico formado por uma coreana e uma americana. Entretanto, Massoud coloca em sua obra formas femininas sensuais, sem identidades, sem binarismos que reforçam ainda mais os estereótipos sexuais e, ainda, quebra com o binarismo (homem e mulher) comumente copiado da normatividade heterossexual e reforçado por Nikki nesta série.

²⁵ Artista alemã surrealista (1913-1985).

²⁶ Neologismo verificado na junção entre as palavras bissexual e erotismo. Neste caso, seria o erotismo bissexual.



Figura 31. Nikki S. Lee: *The Lesbian Project 14*, 1997-98. Fotografia digital.

Fonte: <http://thecreatorsproject.com/pt-br/videos/nikki-s-lee/media/projects-the-lesbian-project>

As teorizações do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) acerca da escrita pessoal, como já foi citado neste trabalho e pertence a estes trabalhos, revela a escrita de si como seu modo de ver a si mesmo, pois o homem é a reprodução de suas práticas discursivas. Segundo a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), há na expressão da sexualidade uma procura do ser existencial, que quer ter liberdade e ser liberto. Beauvoir ainda declara a subversão do erotismo “porque há no erotismo uma revolta do instante contra o tempo, do individual contra o universal” (Beauvoir, 1970, p. 79).

A obra de Massoud coexiste com as teorias foucaultianas e com os questionamentos acerca do gênero e da identidade de Judith Butler, filósofa estadunidense, que vai mais longe que Beauvoir ao reforçar a destituição de poder do sexo e gênero tidos como unicamente binários. O gênero, para Butler, mostra ser consequentemente performativo no interior de cada discurso e que “não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias 'expressões' tidas como seus resultados” (Butler, 2010, p. 48, aspas da autora).

Como forma estratégica para descaracterizar corpos construídos e engessados culturalmente, Butler propõe sua teoria performativa de atos de gênero “que rompem as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua resignificação subversiva e sua proliferação além da

estrutura binária” (Butler, 2010, p. 11). Neste caso, a obra de Massoud dá ao seu modo um novo significado à estrutura binária, ou melhor, expande para além dos limites que o poder social e intelectual constituído definiu como unicamente dual. A artista nos faz pensar sobre as possibilidades de um paralelismo inteligível - sem conflito – de uma coexistência, coabitação e coevolução do feminino em dimensões plurais.

A partir da categórica afirmação de Beauvoir de que não nascemos mulher, mas nos tornamos, podemos, então, crer que sua essência precede a existência do conceito “ser mulher”. Logo, o substantivo comum “mulher” pode ser deslocado a qualquer momento. Segundo Butler.

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações. (Butler, 2010, p. 59).

Massoud vai da antologia binária à sexualidade autônoma; em suas obras a sexualidade feminina, enquanto totalidade expressiva, não é mais pecado e nem deve ser oculta. O discurso não se limita mais ao poder de expressão do sexo ditado socialmente, mas nas diversas formas livres de expressá-lo. Não-censura, não-pudor, não-repressão, não-imposição, não-gênero, mas o trans-gênero está na produção da artista. A sexualidade feminina autêntica das obras da artista expressa o que Foucault (1999, p. 104) exaltou no corpo da mulher, como um ser saturado de sexualidade.

Para representar as múltiplas experiências sexuais do gênero feminino e sua subjetividade em outras dimensões, a artista usou seu próprio corpo na série de fotografias performáticas de nu artístico, intitulada de *Íntimos*²⁷ (Fig. 32 e 33). Obra que fez parte da exposição coletiva *Anima*, realizada em 2011 na cidade de Belém e com o intuito de revelar a alma feminina da cidade pelo olhar das mulheres artistas paraenses. Nesta série a artista representa a possibilidade de relacionamento bissexual e homossexual que uma mulher pode ter.

²⁷ Apenas duas fotografias da série estão sendo mostradas.



Figuras 32 e 33. Pamela Massoud: *Íntimos*, 2011. Fotografia Digital. Galeria Theodoro Braga.
Fonte: Arquivo da artista.

Os corpos aqui são uma situação, como já elucidado por Simone de Beauvoir (1970, p. 54). Sendo o seu próprio instrumento ativo e cultural para a interpretação de si mesmo, o corpo não mais se limita aos signos e seus significantes culturais dominantes. Indo além, Butler afirma “Mas o ‘corpo’ é em si mesmo uma construção, assim como é miríade de corpos que constituem o domínio dos sujeitos com marcas de gênero” (Butler, 2010, p. 27, aspas da autora). O resultado seria uma nova marca de gênero em um feminino desconstruído e consumido por seu próprio devir, destituindo de poder as identidades históricas e gerando outras possibilidades de identificação. E é nessa nova construção de gênero que se torna concomitantemente “o produto e o processo tanto da representação quanto da auto-representação”²⁸. A partir daí surgem corpos desvelados dentre tantos velados.

O corpo ainda é um território desconhecido, e especificamente o corpo da mulher ainda sofre com as feridas dos estigmas que ele historicamente carrega e que luta para se libertar. O curador e teórico argentino Jorge Glusberg (1932) explicita o discurso do corpo que na arte deve ser transgressor.

²⁸ Op. Cit. LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 217.

Muitas imagens são oferecidas a um público que vive de ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa. (Glusberg, 2008, p. 57).

É com o feminismo contemporâneo que finalmente saem do ocultismo a sexualidade feminina autônoma, dissociada da masculina. Deu-se um nome próprio para cada escolha e identificação da sexualidade da mulher em todas as suas dimensões, estilizando o conceito da sociedade androcêntrica ao limitar a sexualidade da mulher, e ainda, associando-a como sendo unicamente derivada da masculina e dependente dela. Ao partir da representação cultural massificada para a representação particularizada, Massoud realiza a travessia do sistema simbólico totalizador para o sistema simbólico individual da subjetividade perceptiva e própria da mulher. Sexualidade e anatomia é textualidade nas obras de Massoud.

Se para o psicanalista Sigmund Freud (1853-1930) a anatomia do corpo humano era o destino, para o individualismo da geração niilista dos nossos tempos a prótese tecnológica, o silicone como um novo órgão humano, o culto ao egocentrismo, a supremacia da personalidade narcisista, a ilimitada exposição da intimidade, a insensibilidade diante da pseudo-imagem perfeita do ser, a androginia da nova geração, a mimetização dominando a antiestética, a beleza mormente fabricada, as experiências multi-sexuais-virtuais estão como escolha e posição do indivíduo salvaguardado ou fundido sem contestações à grande massa do corpo social. O livre-arbitrário ora prevalece como libertação, ora é subtraído por alguma mercadoria. “É que Narciso acha feio o que não é espelho”, como já cantou Caetano Veloso²⁹.

Os pesquisadores da arte da fotografia são unânimes quando se deparam com os parcos limites entre a realidade e a ficção nesta arte, Kossoy exalta que “a representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível (...)” (Kossoy, 2009, p. 43). Para Dubois (2001, p. 43) “é no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade”. Na filosofia de Sartre tudo o que reproduzimos externamente já estava dentro de nós, pois “a imagem estava na consciência e que o objeto da imagem estava na imagem. Fazíamos da consciência um lugar povoado de pequenos simulacros, e esses simulacros eram as imagens” (1996, p. 17). Como salientou Roland Barthes (1915-1980) sobre a percepção que temos da fotografia e de seu significado.

²⁹ Música Sampa.

Com efeito, uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (o que sucede com qualquer outra imagem, carregada à partida e por estatuto do modo como o objeto é simulado); perceber o significante fotográfico não é impossível (os profissionais conseguem-no), mas requer um segundo acto de saber ou de reflexão. (Barthes, 2008, p. 13).

Quando o fotógrafo ou quando o artista opta pela expressão fotográfica como dispositivo para sua obra, eles vão além desse significante da fotografia, provocam os seus sentimentos para que se tornem eternos em seu observador. O humano tem a necessidade da magia dentro de si para viver a experiência extrafísica tão necessária nesses tempos de realidade tediosa. Para além do materialismo da fotografia, lanço mais um pensamento de Flusser por acreditar como ele que “como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo” (Flusser, 2002, p. 15). Para uma provocação filosófica sobre o ato da imaginação, ele ainda é um ato mágico, “é um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse” (Sartre, 1996, p. 165). Quando o fotógrafo busca a excelência de sua arte, ele também age como um mágico, tira da cartola uma máquina fotográfica e usa todos os seus truques para tornar realidade os seus mundos e desejos interiores.

4. O FEMININO NO ESPAÇO PÚBLICO

A arte pública brasileira surgiu a partir dos reflexos e das mudanças nos campos artísticos que se iniciaram nos grandes centros de arte internacional e que deram início a uma arte que estivesse mais presente no espaço público. Entretanto, essa influência foi limitada, pois o Brasil moldou ao cenário urbano a sua estética, suas tradições e suas manifestações culturais para tornar esse cenário mais acessível, identificável e mais próximo ao público que lhe pertence. Entretanto, dentro da arte pública está a arte urbana, sendo assim, discorrer sobre arte urbana sem a presença do espaço público e, por vezes, a presença dessa arte no espaço privado, limitaria a dimensão de suas intervenções e ações.

As obras deste capítulo são referências da arte urbana feminina paraense e que estão presentes alternadamente nesses dois espaços de convivência humana: o público e o privado. A sua representação social nesses processos de estetização na contemporaneidade será levada em conta como um modificador do espaço público diante da experiência estética feminina provocada pela obra artística. Segundo a pesquisadora Vera Pallamin,

E a arte pública, a arte que se faz no espaço público, o gesto, a intervenção, o evento, a instalação, o espetáculo, a apresentação, a arquitetura – que é, enquanto arte, pública por excelência –, tudo isso exerce sobre o social preexistente um impacto, em que talvez a hegemonia seja confirmada ou desafiada, mas, mais importante que isso, em que algo do novo desse social passa a ter existência. Pode-se também dizer, portanto, que no impacto é o social que impacta. (Pallamin, 2000, p. 10).

Com o intuito de apresentar as mulheres artistas e suas formas plásticas e vivas do feminino apresentadas em ações do espaço público³⁰, as subseções seguintes apresentarão obras com estéticas, discursos, temáticas e protestos poéticos contemporâneos sobre a presença humana na sociedade e suas práticas artísticas na contemporaneidade. Para esta análise, quatro artistas foram escolhidas por suas intervenções e ações artísticas em Belém em espaços públicos e/ou privados: Roberta Carvalho, Drika Chagas, Lúcia Gomes e Berna Reale.

A artista visual Roberta Carvalho e a grafiteira Drika Chagas são representantes da nova geração que começou a atuar na capital do Pará a partir do século XXI, utilizando as novas expressões técnicas artísticas da arte do grafite e as experiências visuais inovadoras com o uso da tecnologia em produções visuais contemporâneas. As artistas plásticas e performáticas atuantes há mais tempo no Pará, Lúcia Gomes e Berna Reale, representarão o lugar do protesto público na

³⁰ Algumas artistas terão citações e imagens de suas obras realizadas em espaço de exposição privado, mas que também poderiam ser realizadas em espaços públicos.

cidade em performances, intervenções e ações. Lúcia Gomes representa com suas ações e interferências um protesto contra a violência direcionada para as mulheres em diversas épocas no Brasil e no Pará. O corpo de Berna Reale como suporte em suas performances viscerais representará uma poética feminina do protesto e de um clamor a favor da vida e, ainda, uma homenagem ao corpo da mulher será apresentada em uma das suas obras.

As obras dessas artistas são analisadas por seus valores estéticos, pela potência feminina subjetiva apresentada na expressão poética de cada obra, na interação que elas permitem entre comunidade, público e obra de arte, na ativação do direito do cidadão ao acesso direto à arte urbana e aos merecidos benefícios da arte pública. Ademais, é o olhar da mulher artista paraense sobre o meio urbano, cultural e societário em que ele atua, trabalha e recebe inspirações para suas produções artísticas.

4.1. A FUSÃO ENTRE ARTE E NATUREZA DE ROBERTA CARVALHO

A minha motivação é a natureza olhar para a gente. Agora, entro numa fase em que uso as populações da floresta. É uma forma de ocupar a paisagem com gente da Amazônia. Fazer a Amazônia olhar para o mundo.

Roberta Carvalho³¹

O projeto *Symbiosis* da artista visual Roberta Carvalho (1980) consiste em projeções videográficas e fotográficas de rostos humanos mapeados em copas de árvores. Há cinco anos a artista mantém o projeto em centros urbanos, praças, lugares turísticos, espaços abertos de festivais de arte, entre outros lugares arborizados que foram e são alvos do projeto. O rosto feminino é predominante nas projeções, podemos ver o rosto da artista (Fig. 34) em uma das projeções realizadas em Belém, no primeiro semestre de 2011. Em outro exemplo que será apresentado em seguida, conferimos o rosto de uma mulher com traços característicos da miscigenação na região amazônica (Fig. 35). O motivo deste projeto-obra fazer parte desta pesquisa é o uso de novas práticas artísticas na arte paraense, o que promove uma diversificação na produção artística da cidade.

Symbiosis possivelmente nos transmite uma nova forma de relação do homem

³¹ GIUSTI, Dominik. Se os artistas não vão a Rio-São Paulo... Edição Especial - Revista BRAVO! Pará. À Belle Époque é hoje. São Paulo, edição 172, dezembro. 2011 (21/12/2011).

contemporâneo amazônida e das novas práticas artísticas ligadas ao meio ambiente. Se o objetivo era que a natureza nos olhasse nas palavras de Carvalho, a recíproca é mais provocativa ainda (e verdadeira também), pois passamos a olhar mais para a natureza e a imaginá-la como outra forma de vida humana enraizada na Terra Mãe, o que permite dar uma provisória vida humana para a natureza ao provocar uma simbiose no campo visual humano. Nasce dessa gestação um ser híbrido virtual dividido (como os centauros gregos), metade ser vivo na provocativa ilusão da luz do projetor, metade tronco de árvore na primeira realidade que a natureza nos transmite.



Figura 34. Roberta Carvalho: *Symbiosis, Pulsantes*, 16/03/2011. Projeção externa. Ação para o II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia.

Fonte: <http://robertacarvalho.carbonmade.com/projects/2772434#3>

Neste viés de interação semiótica local, Carvalho posiciona *Symbiosis* na esfera da estética relacional que envolve o local da ação, o público e o meio ambiente como suporte. O teórico francês Nicolas Bourriaud (1965) ao analisar a estética relacional, as formas e o olhar do outro nessa interação mutualística, encontrou uma interdependência da obra que nos olha ao mesmo tempo em que a olhamos.

Se, como escreve Serge Daney, ‘toda forma é um rosto que nos olha’, o que se torna uma forma quando está mergulhada nessa dimensão do diálogo? O que é uma forma essencialmente relacional? Parece-nos interessante discutir essa questão tomando a definição de Daney como ponto de referência, justamente por causa de sua ambivalência: já que as formas nos olham, como devemos olhá-las? (Bourriaud, 2009, p. 29, aspas do autor).

Quando a artista deslocou a característica citadina da arte urbana de suas projeções do projeto *Symbiosis* no final de 2011 (Fig. 35), para outro lugar não acostumado com o diálogo com a arte, a Ilha do Combú³², a artista abriu dimensões maiores para as interpretações de sua obra. Portanto, interferiu no cotidiano da comunidade ribeirinha³³, inferiu uma nova memória ao lugar, permitiu uma interferência ao comum da região, levou a obra para mais um espaço possível de interação entre arte, tecnologia, natureza e comunidade. O momento da estética relacional é a permissão da expansão dos diálogos e da interação social, indo além de centros urbanos, espaços privados e herméticos, lugares delimitados e claustrofóbicos, para chegarmos ao que se pode chamar de uma Arte Relacional Expandida.



Figura 35. Roberta Carvalho: *Symbiosis*, Ilha do Combú, 2011. Projeção externa.

Fonte: Arquivo da artista.

Esse tipo de arte requer a não acomodação na confortável inércia, mas nos atrai ela pulsão natural, expulsando a arte para fora do ambiente cerceado e institucional alienante e elitista para o ambiente livre e acessível a todos, ligado à gênese da proposta da arte relacional. Toda arte deve ser impulsada para descobrir outros universos, transbordar seus limites fronteiriços, criar novas possibilidades de existência.

³² Localizada ao sul da cidade de Belém, na foz do Rio Guamá, possui uma área de 15 km², detém característica paisagístico-ambiental e humano amazônico. Na ilha as ruas são formadas pelo Rio Guamá e trafegadas por barcos pequenos usados nas atividades dos moradores locais.

³³ Nome dado às comunidades amazônicas que vivem nas margens dos rios.

É na mudança do cotidiano do lugar que a arte urbana possui o seu maior potencial e se faz percebida. Do contrário, é apenas com um passo a mais que o público ignora a sua presença transitória ou permanente naquele espaço invadido, caso a obra se perca na imensa desorganização do urbano esquizo com seus símbolos esmaecidos, desestetização da cidade, sujeitos apáticos e hipnotizados, sons atonais, músicas irritadiças revelando tons desconhecidos, propagandas atônitas, anacronismos dos costumes sociais, composição de cenários estéticos que não se pertencem e se chocam sem piedade. Para Pallamin:

A arte urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política. (Pallamin, 2000, p. 24).

Symbiosis nos transmite uma nova forma de relação do artista contemporâneo amazônida e das novas práticas artísticas interferindo sem danos ao meio urbano, provocando uma interação ambiental e uma intervenção harmônica entre arte, tecnologia e natureza. É notória neste trabalho a relação de grande parte das artistas com a natureza da região em que elas vivem e atuam. A potência expressiva que as une são forças femininas, mulher e natureza, tal como pode ser conferido em muitas obras que foram apresentadas aqui e que foram produzidas na cidade, no interior do Estado ou do outro lado do rio que envolve a capital.

O nascimento humano também é representado na ação *Symbiosis, (re)nascer* (Fig. 36) realizada em Belém do Pará, em 2011. Porém, nessa intervenção quem gera um ser humano é o útero de uma árvore, protegendo-o com seus galhos, penachos e nutrindo-o com sua própria vida, enquanto o ser vivo estiver ali, o que nos remete ao estado de primeira infância, ao suspeitar em um sem-número de alegrias, que a Mãe-Natureza possa ser a verdadeira mãe da humanidade.



Figura 36. Roberta Carvalho: *Symbiosis, (re) nascer*, 16/03/2011. Projeção externa. Ação para o II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia.

Fonte: <http://robertacarvalho.carbonmade.com/projects/2772434#4>

O uso das novas tecnologias pelas mulheres artistas permitiu o aprimoramento das poéticas contemporâneas sob o olhar feminino. Na proposta artística de Carvalho, arte e natureza se fundem e promovem uma humanização da natureza ou uma naturalização do humano, da arte e da tecnologia ou o infinito de associações jogadas ao vento como sementes. Caberá ao observador traduzir a mensagem transitória da obra, que dura no intervalo de um estado de coisas a outro, o que não é novidade depois da preposição de Marcel Duchamp³⁴ (1887-1968) sobre o observador: é ele quem faz a obra, logo, o observador tem total poder ao ser instituído como criador da criatura.

No momento dos entreatos, invoco a voz feminina do mito grego do amor entre mãe e filha em repetidos coros lyricamente agradáveis. Se a intenção da artista era se distanciar da representação do feminino, a sua essência feminina aproximou-a naturalmente da mãe-natureza, representada pela árvore personificada com olhos, boca, nariz e gestos humanos. Nasce desse entrebeijar-se, dessa ligação entre mortais, o que não pode ser indissociável, mãe e filha, arte e natureza, projeção e árvore, luz artificial e cor natural, luz e sombra, sensação e forma, com a pena de ser decretada a morte da ideia.

³⁴ Artista francês multifuncional. Precursor da arte conceitual e da ideia de ready made (objetos usados no cotidiano) como objeto de arte.

4.2. O TRAÇO FEMININO DO GRAFITE PARAENSE DE DRIKA CHAGAS

Para além da orelha existe um som, à extremidade do olhar um aspecto, às pontas dos dedos um objeto - é para lá que eu vou. À ponta do lápis o traço. Onde expira um pensamento está uma ideia (...).

Clarice Lispector³⁵

A primeira manifestação de desenhos nas cavernas pré-históricas pode ser considerada o início da arte do grafite, nascendo dos rabiscos - o mais antigo registro gráfico do homem – e evoluindo para os desenhos elaborados nas paredes das ruas dos centros urbanos das sociedades contemporâneas. Partiu da década de 60 o início do grafite subversivo e político das manifestações periféricas urbanas de grupos étnicos nova-iorquinos; usado nos muros como ferramenta da contracultura pelos estudantes em Maio de 68 em Paris; permanecendo na história em milhares de registros no muro de Berlim, que foi totalmente grafitado na década de 80 e culminando na prática poética urbana nas ruas do novo milênio. “Desde a pré-história, o homem come, fala, dança e grafita”, disse uma vez o primeiro grafiteiro brasileiro Maurício Villaça. (Villaça apud Gitahy, 1999, p. 11).

A artista plástica Drika Chagas (1980) apresenta seus grafites em novas formas estilísticas e potencialidades expressivas do feminino, tendo os seus desenhos registrados nas ruas, galerias, espaços privados e inusitados da cidade de Belém. Afirmando a crescente presença feminina na arte do grafite. Com liberdade analítica para afirmar isso, o grafite feminino está se disseminando pelo Brasil com estilizações peculiares do universo feminino produzido pelo olhar das artistas dessa arte, como as bonecas de olhos grandes, traços finos e cores fortes grafitadas há 15 anos pela artista plástica e grafiteira Nina Pandolfo (1977). Diante do ambiente da arte do grafite majoritariamente masculino, a presença das mulheres desenvolveu outros olhares. Uma das conquistas da arte urbana do grafite foi a criação de uma galeria de rua aberta a todos, como afirmou Celso Gitahy (1968), artista plástico e grafiteiro:

O graffiti veio para democratizar a arte, na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica. Todos os segmentos sociais podem vir a ser lidos pelos artistas do graffiti, assim como seus símbolos espalhados pela cidade podem ser lido por todos. (Gitahy, 1999, p. 13).

³⁵ LISPECTOR, Clarice. É prá lá que eu vou. In: MONTEIRO, Teresa (Org.). Clarice na Cabeceira. Rio de Janeiro: ROCCO, 2009. p. 143.

Nas expressões plásticas das peças de Chagas podemos observar influências temáticas dos grafites da década de 1980, como as obras de um dos precursores do movimento, o artista americano Jean-Michel Basquiat (1960-1990), que se apropriava de ícones e símbolos regionais de diversas culturas para representá-los em seus desenhos. Segundo a concepção de Nestor Canclini (2003, p. 338) “o grafite é um meio sincrético e transcultural”, o que nos faz perceber que ele é um modo de ‘assumir as novas relações entre o privado e o público, entre vida cotidiana e a política’ (Canclini, 2003, p. 339). Portanto, Chagas se mantém no lugar a que pertence a sua cultura, abrindo diálogos com as comunidades urbanas locais, recriando a cena cultural da cidade e reafirmando que ‘Grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais e políticas, monumentos: linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade’ (Canclini, 2003, p. 301). Para Gitahy o grafite é dinâmico, interativo e se expande indefinidamente:

O grafite dialoga com a cidade, na busca não da permanência, enquanto significado de arte consagrada de uma época, mas de expansão, da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa. As cidades não são só o suporte, mas os tons das tintas e os movimentos todos do surpreendente imaginário humano. “O que está dentro fica, o que está fora se expande” (grupos 3nós3). (Gitahy 1999, p. 74, aspas do autor).

Chagas apresenta uma arte posicionada no pós-grafite com técnicas e estéticas mais refinadas; o uso de estênceis é predominante e a escolha temática é relacionada em grande parte ao universo regional em que ela vive. Entretanto, mais influências podem ser notadas nos trabalhos da artista, como o muralismo contemporâneo, a pop art, os grafites em lugares inusitados e inesperados das obras do artista inglês Banksy (1974); e, ainda, na inspiração visivelmente declarada pelas cores e personagens nacionalizados dos artistas brasileiros Os Gêmeos, Gustavo e Otávio (1975), realizando uma *collage* do grafite primitivo de rua a objetos do cotidiano destinados a serem *ready-mades* – madeira, cadeira, porta - além de transpassar os limites das paredes das galerias e muros das ruas da cidade de Belém. Essa fusão de linguagens é aceitável, segundo Canclini, porque o grafite é uma linguagem constitucionalmente híbrida, como uma escritura territorial pertencente à cidade, expressando o estilo, pensamentos e modos de ser de seu produtor (Canclini, 2003).

Em suas peças é predominante desenhos de personagens femininos, como a mulher amazônica urbana e a popular com símbolos e cores vigorosas da cultura paraense. As ilustrações caligráficas são representantes de uma cultura estética, feminina e social, voltada para a expressão feminina na Amazônia. Sob meu ponto de vista, uma das representantes da mulher paraense e da cultura popular da região Norte em expressão contemporânea é o grafite *Banho de Cheiro* (Fig. 37), da intervenção de rua *Ver-o-risco* realizada no dia 27 de março de 2011 - dia nacional do grafite.



Figura 37. Drika Chagas: *Banho de Cheiro*, 2011. Grafite de rua.

Fonte: <http://drikachagas.com.br/atelie/>

Chagas trouxe o olhar sobre a mulher amazônica que vive na região Norte do Brasil. As personagens femininas caricaturadas da artista se conjugam em harmonia com novas formas do feminino dadas para as imagens da cultura paraense. A procissão religiosa Círio de Nazaré (atualmente considerada por muitos estudiosos a maior procissão religiosa do Brasil e maior evento religioso do mundo) foi uma das referências locais usadas pela artista na exposição *Cidade Labirinto*, realizada em Belém, em 2011. Uma das personagens da exposição foi inspirada em sua avó (Fig. 38), que é devota da Virgem Maria de Nazaré homenageada na procissão.

A identidade religiosa do povo paraense está na personagem estilizada e vestida com um manto - que lembra a veste usada pela imagem da Virgem de Nazaré – que representa a fé religiosa da cultura regional do Pará mais reconhecida mundialmente. É uma mulher de características sacrossantas e com um ar imaculado que nos faz imaginar que o Pará tem uma alma feminina em todos os outubros em que a procissão se realiza anualmente desde 1793.



Figura 38. Drika Chagas: *Cidade Labirinto*, 2011. Instalação Centro Cultural Sesc Boulevard.
Fonte: Arquivo da artista.

Nos desenhos da artista visualizamos um grafite pictórico, unindo equilibradamente *collage*, *ready-mades* (heranças das artes plásticas) e algumas vezes seus desenhos estão em lugares inabituais do grafite da primeira geração de rua. Podemos também conferir a mulher urbana moderna de umas das várias figuras femininas da artista (Fig. 39), apresentada na exposição *Encomodo* - a primeira exposição individual da artista realizada em um bar da capital paraense, Taberna São Jorge, em 2010.



Figura 39. Drika Chagas: *Encomodo*, 2010. Grafite parede. Instalação Bar São Jorge.

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/drikachagas>

Considero um trabalho de grafite em linguagem expandida, tridimensional, que em parte se materializa em objetos verídicos fora da parede grafitada, enquanto a outra pertence unicamente à mulher plasmada em sensualidade, criada para dominar a parede e quem a observa. A plenitude da forma plástica é iluminada por uma luz direta como um quadro em uma exposição.

As contribuições do trabalho de Chagas para a construção da arte do grafite no Estado do Pará vão muito além das fronteiras territoriais. Seus desenhos permitem um novo percurso do olhar numa estética mais sensível e feminina para esta expressão artística. A artista contribui com maestria para compor a diversidade de um grafite de marca brasileira com traços originários das múltiplas culturas do país. Da mesma atitude dos grafiteiros Os Gêmeos que abriram as portas da percepção para que o grafite brasileiro fosse reconhecido em qualquer lugar do mundo ao traduzirem para o amarelo-manga, azul céu-aberto e verde de todas as tonalidades das cores da natureza brasileira, deixando a marca do país num tipo de arte cuja gênese é norte-americana e europeia. É o grafite brasileiro encontrando o seu lugar original entre traços, cores e cenários locais.

Roberta Carvalho e Drika Chagas concretizam o que os filósofos contemporâneos preanunciavam para a arte, como Jean-Paul Sartre relata a nossa possibilidade humana de ver “rostos entre as chamas, manchas nos muros, rochedos com forma humana” (Sartre, 1996, p. 29). As ideias estão na atmosfera à espera de um lugar para pousar, qualquer comparação com a imaginação sartriana supracitada não será mera coincidência na analogia entre as manchas dos grafites nos muros e as árvores com forma humana.

4.3. O LUGAR DO PROTESTO NA CIDADE E NO CORPO

Onde te localizas em teu corpo?³⁶

Kiki Smith³⁷

O início de mais uma das instigantes rupturas na História da arte no século XX se apresentou com a Arte Conceitual, já anunciando suas premissas desde os meados da década de 1950 com as vanguardas modernistas norte-americanas e europeias, e logo, concretizando internacionalmente suas idealizações a partir do final da década de 1960. Era o anúncio de que novas práticas artísticas estavam por vir para mudar e abalar as estruturas canonizadas. E o abalo se iniciara pelo novo modo de usar o corpo do artista.

Uma das estratégias da Arte Conceitual para se tornar viva e ainda subversiva, com o seu conceitualismo frente à arte sacralizada, foi o frenesi da criação de práticas artísticas em manifestações que se apoiavam na *live art* e sua arte de ruptura. Segundo Renato Cohen (2011, p. 38) “A live art é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida”. E essa busca de aproximar a arte da vida provocou o surgimento de gêneros artísticos independentes, provocando, desafiando, rompendo com a arte tradicionalmente institucionalizada.

No período das décadas de 1960 a 1980 a ruptura se deu com proposições inusitadas na criação de práticas experimentalistas, como *happenings*³⁸, performances, intervenções, situações e ações que se espalharam rapidamente pelas cidades. Consequentemente, surgem novas poéticas contemporâneas que deram cores energizantes, desmaterialização do objeto artístico e uma disritmia para a arte abalando o que seriam ideias e conceitos. Desse período, constam as performances de caráter feminista nos trabalhos de Carole Scheemann (1939) com *Eye Body* (1963) e Yoko Ono (1933) com *Cut Piece* (1964). A arte foi instigada a ser e ter outra razão para existir.

Na América Latina e no Brasil essas novas práticas artísticas contemporâneas foram recebidas com vigor político e motivaram questionamentos acerca da situação do homem na sociedade, tendo o seu apogeu brasileiro na década de 1980. Segundo a crítica de arte Cristina Freire.

³⁶ Op. Cit. SMITH, Kiki. The Hague. Amsterdam: Dda. Publishers, 1990, p. 22. Apud MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. Tendências. Perspectivas Feministas na arte atual. 2ª Ed. Murcia: Ad Hoc, 2008. p. 240.

³⁷ Artista plástica alemã (1954), feminista, vive e trabalha em Nova York. Sua produção exalta questões políticas, relação do homem com a natureza, questiona as representações eróticas de mulheres pelo olhar masculino e explora a anatomia e a simbologia femininas.

³⁸ Acontecimento, ocorrência, evento.

Nota-se um acento político na produção brasileira e latino-americana, em que a Arte Conceitual se distingue pela contextualização e ativismo de conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade da Arte Conceitual na Europa e nos Estados Unidos. Não por acaso, o período de maior relevância para a Arte Conceitual coincide com as ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu. (Freire, 2006, p. 10).

Para esta subseção foram escolhidas duas artistas performáticas que protestam a favor da vida com a sua arte, Lúcia Gomes e Berna Reale. Na assertiva de Gregory Battcock (apud Cohen, 2011, p. 16) “Antes de o homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte”. São artistas que por possuírem vigor político e social, resgatam os primórdios das propostas subversivas da arte da performance e suas variações, ao proporem um olhar político-poético para as aflições sociais em que vivemos, provocando por meio de sua arte um impacto no estado anestesiado e cúmplice que vive atualmente a sociedade. São artistas que mantêm a radicalidade, a transgressão, o protesto, a subversão, o choque de sentidos e a liberdade, elementos tão necessários para manter a arte iluminada por energia vital.

4.3.1. O PROTESTO POÉTICO E POLÍTICO DE LÚCIA GOMES

É preciso estar atento e forte. Não temos tempo de temer a morte. Atenção para as janelas no alto. Atenção ao pisar o asfalto, o mangue. Atenção para o sangue sobre o chão. Atenção.

Divino Maravilhoso, música de Caetano Veloso.

A vivacidade política, estética e poética da artista plástica e performática Lúcia Gomes (1966), tem sido constante em sua trajetória. Gomes se faz presente neste estudo pela força temática apresentada em seus trabalhos, que revelam experiências comuns às mulheres reais ou lendárias. O universo feminino das obras de Gomes está ora posicionado firmemente em questões sociais e engajadas politicamente que nos remetem aos protestos da arte feminista, outrora, crível e sensível quando refletiam a carga emocional, crítica, ética e moral de questões como: violência contra mulheres e crianças, valores humanos e degradação, feminilidade, identidade e gênero. Gomes expressa em sua arte os lugares em que há violências contra minorias e exploração humana, como na intervenção chamada *BUUUU*, realizada em 2006, na cidade Belém, no dia internacional de combate à exploração sexual infanto-juvenil. Tais questionamentos foram muito explorados na

década de 1970 e 1980 pelas artistas mulheres, mas atualmente pouco se é produzido pela nova geração de artistas que apareceram no início de nosso século.

O meio ambiente rural e urbano também são temas constantes de suas obras, assim como as suas deserções, dicotomias e atonalidades do meio social. Posicionada na esfera da arte e estética relacional, algumas de suas práticas artísticas são expostas e vividas em lugares de convívio social, num momento determinado, diante de uma não disponibilidade da obra após seu acontecimento, incitando uma troca de experiência humana na hora da ação de existência temporal da obra como em sua ação-intervenção que será analisada a seguir. A violência contra a mulher é outro tema muito explorado em ações e intervenções da artista impregnada de política e essência feminina.

O texto *Lúcia Gomes e o livre pensar* de Orlando Maneschy ressalta as peculiaridades e a identidade da artista na tríade inseparável em que a artista mistura conceito, estética e política, como em sua ligada aos elementos simbólicos femininos e ao protesto artístico, *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda* (Fig. 40 e 41), uma ação-intervenção em homenagem à missionária americana Dorothy Stang³⁹, realizada no Dia Internacional da Mulher (oito de maio) em 2006, data ideal para se levantar política e artisticamente questões milenares referentes à situação das mulheres na sociedade. Sobre a obra, Maneschy ressalta que foi um “chamado de alerta sobre a violência contra a mulher, sobre o assassinato no campo, sobre as diversas agressões imputadas à vida”. (Maneschy, 2006, p. 169).

³⁹ Assassinada em 2005 no Estado do Pará. Dorothy Stang lutava no campo contra questões de exploração humana, fundiária e ecológica.

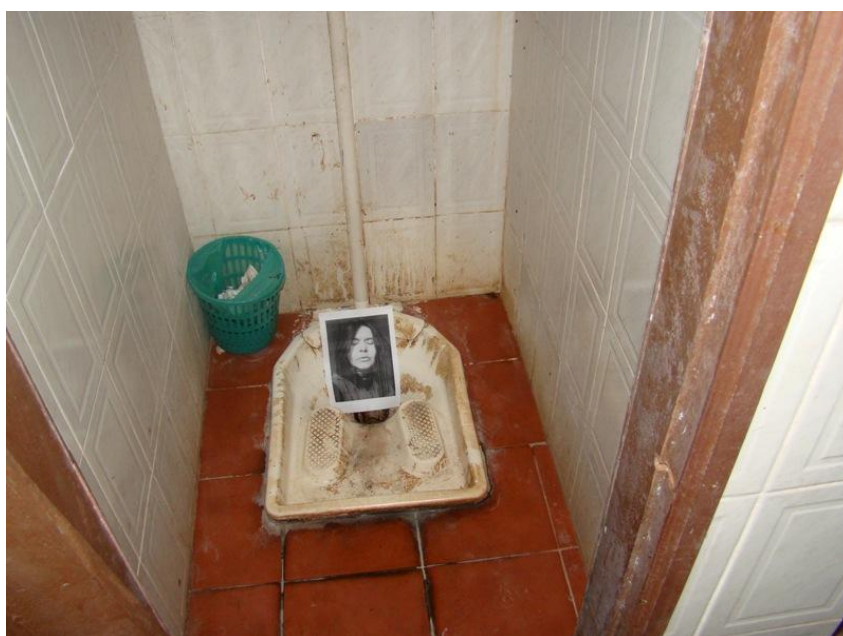


Figuras 40 e 41. Lúcia Gomes: *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda*, 2006. Ação na rua.

Fonte: <http://luciagomeszinggeler.blogspot.com/>

Os crimes (diretos ou indiretos) cometidos contra tantas mulheres durante as décadas de ditadura militar no Brasil foram lembrados pela interferência *1964DITADURA1985* (Fig. 42 e 43), que faz parte do projeto *aBRa*⁴⁰, sendo realizada em banheiros públicos do Estado do Pará, primeiramente no projeto *48H Ditadura Nunca Mais* (31/03 a 01/04 de 2001) e posteriormente, no Museu Casa das Onze Janelas e banheiros públicos em Belém (08 de março de 2008). A interferência era constituída por fotos da artista que eram deixadas nesses lugares e que nos leva a crer que é uma referência às mulheres que sofreram e se mantiveram desconhecidas pela sociedade no período da ditadura; assim como toda a sociedade brasileira desconhece a quantidade e quais foram todas as mulheres que foram assassinadas, presas e sofreram com os abusos atrozes da ditadura militar e que até agora não foram punidos pela justiça.

⁴⁰ Projeto artístico que fortalece os pedidos para abrir os arquivos da ditadura militar brasileira (iniciada em 1964), que revelam estupros, prisões ilegais, torturas psicológicas e mutiladoras, assassinatos, censuras e diversas imputações ao direito democrático do povo brasileiro.



Figuras 42 e 43. Lúcia Gomes: *48H Ditadura Nunca Mais*, 2001. Interferência em locais de tortura em Quatipuru.

Fonte: <http://48hditaduranuncamais.blogspot.com/2009/04/1964ditadura1985-belempa-nas-48h-em-02.html>

Em 2010, o Pará viveu outra barbárie em mais uma caso extremo de violência contra a mulher, em que uma adolescente chamada L. foi presa com 20 homens adultos em uma cela durante 20 dias, caso que era de conhecimento da autoridade policial local e que a mesma não explicou o crime que a adolescente supostamente cometeu para ser presa. Durante esses dias, a adolescente passou fome, foi torturada, sofreu abusos sexuais, morais e cívicos. O caso teve repercussão nacional e logo foi esquecido, como de praxe. Por lutar a favor da vida e contra as injustiças sociais, Gomes realizou mais um protesto poético na obra que será abordada a seguir, deixando mais evidente o caminho que a artista perfaz em suas produções artísticas com inquietações e protestos contra a violência humana na vida das mulheres.

A artista vivia naquele ano de 2010 na Suíça e realizou uma performance com 24 fotografias direcionadas para a fotografia, intitulada de *AQLFPC20HE1CD20D* (Fig. 44 a 47) e exposta virtualmente em seu blog⁴¹ em 2010. O nome da obra revela o crime cometido nas iniciais de cada palavra: Ano em Que a adolescente L. Foi Presa Com 20 Homens Em 1 Cela Durante 20 Dias. A artista não relatou em sua obra o que aconteceu com a adolescente, mas o título da obra não poderia ser mais claro e alusivo ao acontecimento. A artista usa a arte de contestação da performance como forma de protesto político e poético ao chamar a atenção para os crimes contra todas as mulheres. Crimes que por horas, dias, anos e décadas ainda esquecemos, até descrermos e chegarmos a omitir que tais agressões à vida não cessaram na sociedade que mente sobre a sua própria evolução. O obscurantismo ainda se faz silenciosamente presente entre nós.

⁴¹ <http://luciagomeszinggeler.blogspot.com/2010/12/3aqlfpc20he1cd20d.html>



Figura 44 a 47. Lúcia Gomes: *AQLFPC20HE1CD20D*, 2010. Fotografias digitais.

Fonte: <http://luciagomeszinggeler.blogspot.com/2010/12/3aqlfpc20he1cd20d.html>

Uma das funções da arte urbana é expor os conflitos sociais da cidade, pois para Vera Pallamin (2000, p.15) “A arte urbana é enfocada enquanto um modo de construção social dos espaços públicos, uma via de produção simbólica da cidade, expondo suas conflitantes relações sociais”. Completando a interpretação dos conflitos da cidade urbana citada por Pallamin, desdobro essa cidade urbana para além de seus limites, o que deve ser incluída é a intercessão entre urbano/rural e os conflitos rurais ignorados no interior do Estado. No entanto, Gomes enfoca os conflitos e injustiças rurais e os faz ecoar no centro urbano. E incomoda a imparcialidade e a frieza urbana.

Ainda nesse contexto, a arte de Lúcia Gomes se torna fecunda e ganha mais desdobramentos interpretativos para a arte urbana, levando-nos a movimentar estados dormentes sobre a situação das mulheres na vida urbana e rural, pois acredito que o artista é “antes de mais nada (sic) um relator do seu tempo. Um relator privilegiado, que tem a condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo, mas não conseguem materializar em discurso ou obra” (Cohen, 2011, p. 87).

4.3.2. O CORPO DO PROTESTO DE BERNA REALE

Para mim, a escultura é o corpo.
Meu corpo é minha escultura.

Louise Bourgeois⁴²

A artista plástica e performática Berna Reale (1965) possui obras com forte teor de protesto social, característico das performances da década de 1980 na proposta de ruptura, choque e subversão das tradições canônicas da arte. O corpo-invólucro-carne da artista está frequentemente presente em suas obras desde que a artista decidiu se expressar por meio da arte da performance. Na representação artística, esse corpo está destituído de sensualidade, por não ser este o seu objetivo. Portanto, suas obras se farão presentes nesta pesquisa por estarem na contra mão do uso sensual do corpo da mulher e aqui ele se chamará protesto. Portanto, um corpo re-significado e contrário aos estereótipos corporais repetidos veementemente por certa tradição artística e pela mídia.

Alguns dos maiores exemplos de libertação artística da mulher no século passado foram: a livre escolha temática, o uso de seu próprio corpo e a conquista da liberdade de ir e vir, desnudando-o ao seu bem-querer. O corpo como um mundo à parte de um todo, tornou-se um manifesto feminino, transformando-se na principal mensagem dessa libertação de regras convencionais de comportamentos sociais impostos às mulheres. “Se o corpo não é uma *coisa*, é uma situação (...) é a nossa tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos”, como presumiu Simone de Beauvoir (1970, p. 54, *itálico da autora*).

Nessa tomada de posse do mundo, a artista realizou a foto-performance, *Quando todos calam* (Fig. 48), no complexo do Ver-o-peso⁴³ localizado na cidade de Belém em 2009. A obra foi orientada para constituir um tríptico fotográfico, resultando em uma sequência em três tempos de uma mesma cena. Deitada nua em cima de uma mesa branca de toalha rendada, com sua barriga coberta por vísceras de animais, sob o olhar sagaz e voraz de urubus que se aproximavam atraídos pela cena convidativa de banquete público, como convidados que estão prestes a servirem-se. Assim, a proposta de Reale é fazer com que as pessoas reflitam sobre a banalização das mortes em

⁴² Artista plástica francesa (1911-2010).

⁴³ Mercado e feira livre, localizado às margens da baía do Guajará, construído em 1625. Considerado uma das atrações turísticas da cidade e a maior feira livre da América Latina. Constituído por um conjunto arquitetônico e paisagístico: Mercado de Ferro, Mercado da Carne, Praça do Relógio, Doca, Feira do Açaí, Ladeira do Castelo, Solar da Beira e Praça do Pescador. Sendo tombado pelo IPHAN em 2007.

crescentes assassinatos no Estado do Pará. A performance *Quando todos calam*⁴⁴ é uma representação pictórica surrealista, uma retórica visual sem gratuidade, um discurso simbólico sobre a carne que está viva, morta e que vai ser devorada por metafóricos urubus – nascidos para comer o que está em putrefação. A obra é uma “realização semiótica por excelência” (Glusberg, 2008, p. 52).



Figura 48. Berna Reale: *Quando todos calam*, 2009. Fotografia digital em tríptico.
Fonte: Fundação Rômulo Maiorana. Catálogo Arte Pará 2009. 28ª edição, p. 33.

A cena visceral é a representação do “estado natural” de violência avidamente consumida pela sociedade até as vísceras dos noticiários televisivos, das folhas dos jornais que cobrem vítimas de crimes expostas nas ruas, dos esportes que organizam e legitimam a violência e a degradação humana, dos filmes e programas de TV que espetacularizam a decadência espiritual da sociedade. É a mesma sociedade que disputa com os urubus o que restou da carniça e banaliza o que o humano tem de mais precioso: a vida. Reale uniu criador, criatura e cenário em uma forma prenante, para apresentá-lo em um palco de rua sob a luz de holofotes solares, em um teto todo seu. E nesse teto de céu com nuvens gris em degradê, que se fazem monolíticas, sérias e densas como principais testemunhas nesse inevitável pesar do ser. As nuvens esperam, para chorarem somente quando tocarem a outra margem do rio.

Longe do sentido romântico e costumeiro dado por muitos artistas paraenses para a feira do

⁴⁴ A performance foi realizada próxima ao primeiro necrotério da cidade.

Ver-o-peso, a artista provoca um choque de sentidos ao cotidiano do lugar. Não é uma tentativa ilusionista, mas simbólica, alegórica, um texto sígnico. Reale interpreta esse espaço público como um lugar em que a fartura e a miséria se confundem. Desse modo, ela exacerba os conflitos urbanos, tal como Pallamin explicitou:

O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores). (Pallamin, 2000, p. 24).

Reale é visceral como a artista norte-americana Carolee Schneemann que usou carcaça e sangue de animais, corpos nus e seminus em sua performance grupal num festim orgiástico, intitulada por *Meat Joy* e apresentada em Paris em 1964. Entretanto, vale ressaltar, que Schneemann é dionisíaca ao extremo, atraída pela espetacularização, contumaz na desorganização dos sentidos, próxima muito mais da mensagem intuitiva do que da lógica da razão; Reale, ao contrário, é intensa, objetiva e possui uma vida própria convincente. O que as aproxima é clarividente: a atração pela liberdade visceral.

O corpo como o melhor suporte do trabalho de Reale foi usado mais uma vez para representar um animal abatido na performance *Carne e Terra* (Fig. 49 e 50), realizada em 2011 em bairros da cidade de Belém⁴⁵, para representar a violência perpetuada pelo Estado do Pará, Reale corporifica mais uma vez a ideia do protesto usando o seu próprio corpo nu como escultura imóvel, de pele pálida e aspecto de um corpo em estado de mortificação. Presa a um cano, amarrada pelos punhos e tornozelos, a artista é retirada de um caminhão-baú, sendo carregada por dois homens caracterizados como transportadores de carne de animal abatido – suínos e bovinos - que a levaram pela rua até o mercado do bairro do Jurunas.

A cena nos remete aos caminhões de frigoríficos que deixam animais abatidos nas feiras e estabelecimentos comerciais para serem postos à venda. Essa figura humana sepulcral carregada como um animal percorre o caminho fazendo o seu corpo bramar, clamar, ecoar no tempo de ruir da performance e na atitude persuasiva de seu protesto pelo desrespeito ao templo-vida.

⁴⁵ Lugares de grande movimentação de pessoas na cidade: Feiras do Jurunas, São Brás e Guamá, avenida Visconde de Souza Franco e trechos da avenida Portugal.



Figura 49 e 50. Berna Reale: Carne e Terra, 2011. Performances. Mercados da cidade de Belém.
Fotografias digitais de Wagner Almeida.

Fonte: <http://busk.com/news/carne-e-terra?period=any&q=hoje>

A um primeiro toque do olhar atento do observador comum a mensagem da performance pode ser confundida por um ato de loucura, ao refletirmos sobre o impacto em nosso estado de dormência que as imagens das performances da artista provocam. De fato, no caminho da sanidade para a loucura está o desejo de salvação no êxtase – o desejo do surreal. A suposta loucura pode ser tão sã, quanto o ato insano de se esconder na normalidade. Performance e fotografia caminham juntas entre a loucura e a seriedade, a fotografia é convocada para ser a principal testemunha do momento da performance em que o singular se torna desejado, e no qual o resultado do êxtase será permutado por pensamentos que estarão além da realidade sensível. Roland Barthes (1915-1980) responde a nossas alucinações sobre o uso expressivo da fotografia para acertamos as escolhas entre a loucura e a seriedade.

Louca ou séria? A fotografia pode ser ambas as coisas: séria, se o seu realismo permanecer relativo, temperado por hábitos comuns ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo for absoluto e, se assim se poder dizer, original, fazendo regressar à consciência amorosa ou assustada a própria marca do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que altera o curso da coisa, e que chamarei, para concluir, o êxtase fotográfico. São estes os dois caminhos da fotografia. Cabe-me a mim escolher, submeter o seu espectáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou enfrentar nela o despertar da inacessível realidade (Barthes, 2008, p. 130).

Berna se mantém na loucura porque fita diretamente o sol vermelho-equador (loucura no sentido de ser êxtase, catarse e semiliberdade da alma do corpo). Nosso corpo é pesado, sofre o impacto da pressão atmosférica que o mantém firme no chão todas as vezes que tentamos ascender, voar, voitar. Se o corpo é pesado, nosso penar diante da violência superlativa é muito mais. A solução simplista para nossa negligência seria caminhar com cabeça baixa, boca e olhos fechados, o que nos tira a culpa somente por um segundo, por que a consciência como principal testemunha nos persegue com outra imensa nuvem de testemunhas sob nossa cabeça.

Berna é séria, porque não se ausenta da realidade que nos incomoda, nos emudece e entorpece. Quando atua como Perita Criminal, sua segunda profissão, diante de seus olhos presencia a vida que se esvai e se esfacela na violência gratuita de todos os dias. Sua inspiração vem da vida real, das cenas de crimes retira pesados elementos conceituais e estéticos para a sua criação artística, portanto, suas obras são verossímeis. Para quem já viu a morte de tão perto, nossa condição inferior diante dela é inesquecível e assustadora. Muitas perguntas surgem nesse momento de enfrentamento quando os olhos desligam como se desliga uma televisão.

A artista quer nos mostrar que incontáveis mortes se harmonizam com o banal, com a impunidade, com a fatalidade pela falta de respeito com a vida humana. Ao vivermos a experiência de observar suas obras, faz-nos acordar para o estado de violência dentro e ao redor de nós, ao qual

estamos submetidos sumariamente. “No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatizada, mas quando é pensativa” (Barthes, 2008, p. 47).

Nesta escolha bem-aventurada pelo não-lugar comum do discurso explícito o discurso necessário e poético inerente às obras questionadoras, politizadas e sem pretensões mercadológicas de Lúcia Gomes e Berna Reale. Artistas que vitalizam a arte contemporânea paraense dando-lhe mais oxigênio em uma linguagem humanística contrária a figura do artista midiático, egocêntrico e excêntrico. Àquele mesmo em que a arte contemporânea teima em eternizar por alguns minutos até que outro igual a ele o substitua. Aproprio-me das palavras de Cohen sobre arte, compactuando com ele ao creditá-las como verdadeiras quintessências.

A arte lida com a verdade, lida com a transcendência, lida com imanência, é um dos veículos para o ser humano tomar contato com estados superiores de consciência. O artista lida com as dialéticas corpo/alma, cabeça/coração (razão/emoção), vida/morte, que são estruturais à condição humana. (Cohen, 2011, p. 163).

A arte tem obrigações para com a sua coerência interna, por mais que ela esteja representando o irreal, ela deve ser fiel à estrutura de sua própria linguagem. Sendo assim, por mais que a performance seja uma linguagem de transgressão e experimentalismo, ela ainda possui uma responsabilidade com a sua própria coerência, ou estaremos fadados a assistir performances ironicamente dispersas na gratuidade e pauperizadas em seu conteúdo *ad infinitum*. Até os sátiros não sabem o limite do ridículo de si mesmo. René Berger (1915-2009) referindo-se ao corpo nas performances notou que por meio delas

O corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho. Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue. Tampouco somos alvos para tiros, que é ao que nos reduz o discurso da propaganda de massa e da publicidade. (Berger apud Cohen, 2011, p. 46).

Em outra obra realizada em 1999, *Anseios* (Fig. 51), Reale celebra o corpo da mulher escolhendo os seios para representarem a maternidade, a sexualidade e a sensualidade femininas. A exposição era composta por setenta moldes de cerâmica com seios de mulheres belenenses de diversas classes sociais e cada um tinha uma ficha pendurada com dizeres escritos por elas mesmas sobre o que essa parte do corpo representava àquela mulher. A inspiração da artista veio ao perceber a existência de um sentimento que move a cidade, a fé popular dos promesseiros, os quais usam como ex-votos esculturas em pedra, madeira, cera ou cerâmica de alguma parte de seu corpo ou de outrem para cumprirem a promessa. “Escolhi os seios, por tudo o que representam, na estética e na vida da mulher, pelo seu lado profano e ao mesmo tempo sagrado”, nas palavras de Reale.



Figura 51. Berna Reale: *Anseios*, 1999. Cerâmica. Instalação no Espaço da Memória Unama.

Fonte: <http://www.amazon.com.br/bernareale/index.htm>

A razão para ter citado a obra *Anseios* nesta subseção que discute as performances de Berna Reale, tem um motivo para existir e ser coerente. O corpo feminino aqui também se faz presente, pertencendo ao conjunto da obra da artista. Agora pertence e contribui para o enriquecimento exemplificativo desta investigação. *Anseios* e seus seios femininos permitem a identificação direta da mulher de todas as idades. Cada moldura é a parte de um seio de uma mulher desconhecida para o público masculino e feminino. No critério de coexistência entre obra e co-criador/observador, devemos perguntar à obra se ela permite o diálogo e se poderíamos existir no lugar em que ela se define ou se dilui. O julgamento da arte na estética relacional deve ter a função de explicitar as relações inter-humanas, quando elas figuram, produzem ou criam sentido para existir.

CONCLUSÕES

Ligando o discurso explicitado ao objeto investigativo desta pesquisa sobre as expressões artísticas das artes femininas que representam sentimentos, experiências e discursos do feminino, as artistas apresentadas nos capítulos anteriores representam uma identidade feminina urbana e artística, diluídas entre suas representações indiciais, icônicas e simbólicas do universo feminino ligado à figura da mulher universal e da mulher regional facilmente reconhecíveis. Suas obras se manterão firmemente presentes na arte paraense por insistirem em sua autonomia, autenticidade e imanência. Não vivem exclusivamente no tempo, mas sobretudo no espaço. Não têm um lugar, mas toda a cidade. Uma estratégia saudável para se distanciarem da futilidade e esvaziamento criativo de boa parte da arte atual. O segredo é estar longe da mania de se manter volátil como o éter.

As obras citadas no último capítulo se posicionam na esfera das novas práticas artísticas contemporâneas que coexistem harmonicamente com a ideia de dependência – prisional ao dispositivo fotográfico para registro e preservação da memória da intervenção/ação/proposta de suas produções artísticas. Assim se faz necessário quando não podemos estar diante da obra, porque nos acostumamos a ver a nossa falha memória e a do mundo salvo guardadas em imagens e cores digitalizadas.

Segundo a crítica francesa Anne Cauquelin (1926) para afirmar a vantagem da arte atual se faz necessário “distinguir arte contemporânea de arte atual”, na concepção de Cauquelin de que tudo que acontece agora é atual, portanto pode ser “atual o conjunto de práticas executadas nesse domínio, presentemente, sem preocupações com distinção de tendências ou com declarações de pertencimento, de rótulos” (2005, p. 129). Entretanto, apesar dessa independência espiritual com a permanência material da obra na temporalidade humana da “arte atual”, vantagens e desvantagens podem ser presumidas nessa indefinição da segunda fase da arte contemporânea no século XXI. Não sabemos se vivemos o desgaste do modernismo – concordo com alguns autores que afirmam isso - e o quê há de vir pela frente definirá o contemporâneo de fato e criará um neologismo para o desconhecido. Chamar essa arte de “atual” provocaria menos danos conceituais para o futuro que ainda há de se apresentar.

Neste período histórico da arte, ainda não podemos esquecer que os suportes das obras, apesar do não pertencimento e da despreocupação com a permanência, tornam-se cada vez mais efêmeros, durando o tempo imprevisível da vida de um corpo ou o momento que ele é usado como suporte ou cenário, de preservação de uma árvore, da degradação de um muro ou parede, de materiais de durabilidade duvidosa, frágeis ou ainda ao estado submisso da obra ao tempo em que

um projetor está ligado, tal como a própria vida. Essa arte está sendo exposta para uma humanidade abstraída no individualismo, acre, egoica que tem na contemporaneidade o maior desafio de todos os tempos que é “extrair o eterno do transitório”⁴⁶, nas palavras proféticas de Bourriaud que faço uso antes de citar o inevitável destino dos nossos tempos: sermos extraordinariamente efêmeros.

Esse dever, missão, utopia, profecia de perpetuação além dos tempos está nas mãos dos artistas somente em uma primazia momentânea, quando ultrapassam os vícios e anseios dessa humanidade ao cumprir o seu papel lembrando os benefícios do eterno retorno nietzschiano, que somente usufruímos ao devolver à arte a vital beleza estética e o necessário prazer visual que precisamos a cada existência, a cada experiência, a cada vida que nos falta.

A visão libertadora na criação da arte, a partir do universo feminino, permitiu-me percorrer a origem de um comportamento social e artístico inerente à mulher e aprofundar os diversos olhares sobre a representação do mesmo. A importância do estudo dessas obras de arte feita por mulheres nos permite a possibilidade de compreender como se estruturam certos modos de ver, sentir e pensar da mulher como tentei elucidar nesta pesquisa. Com o intuito de demonstrar a eliminação progressiva de possíveis resquícios do olhar masculino ainda dominante nas artes, desconstituindo o olhar pré-concebido e canonizado da arte acadêmica, que resultou em reflexões das artistas mulheres sobre temas envoltos e pertencentes ao universo feminino resultando em progressiva quebra da inocência desse olhar.

Esta pesquisa procurou analisar as mulheres artistas e sua produção no campo imagético das artes plásticas e visuais no Pará, para pensar e reconhecer a construção de subjetividades femininas explicitando as múltiplas identidades em suas interpretações, criações e releituras locais; para afirmar a existência de uma estética feminina e reiterar o modo de produção artística feita pelas artistas sobre o seu universo, suas experiências particulares e coletivas, para demonstrar experiências de deslocamento do olhar em obras posicionadas social e politicamente, que também representassem a mulher paraense, a ligação dessa produção artística com a natureza e com a cidade, para buscar um nome próprio e um lugar para estas representações, com posicionamento e reconhecimento crítico e científico para estas expressões. A progressiva eliminação de possíveis resquícios do olhar masculino ainda dominante nas artes vem destruindo o olhar pré-concebido e canonizado da arte, que resultou em reflexões sobre temas envoltos e pertencentes ao universo feminino e a quebra da inocência desse olhar.

Pode-se conferir que algumas mulheres se fazem presentes na história atual com consciência crítica diante dos desafios contemporâneos, o que pode ser notado em algumas artistas desta

⁴⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. p. 95 a 96.

pesquisa que criticam e questionam constantemente a sociedade; enquanto outras trabalham apenas com o seu espaço íntimo, suas experiências particulares e sua relação limitada e acrítica com a natureza externa que circunda a urbe. Algumas artistas reafirmam a expansão herdada das vanguardas artísticas e dos movimentos sociais a favor das minorias, outras afirmam o hermetismo do sujeito pós-moderno que apenas se centra em si mesmo e exercita a apresentação de sua própria imagem ao coletivo humano.

Esta pesquisa objetivou contribuir com a arte paraense para preservar a memória cultural local, reconhecendo as dimensões e a existência do universo feminino amazônida, as influências do imaginário artístico regional na construção do olhar das artistas paraenses e brasileiras. O objetivo geral foi uma tentativa de incentivar a preservação da memória das obras e discursos sociais, políticos e poéticos das artistas paraenses. Portanto, as informações e resultados gerados pretendem ser mais uma fonte de investigação sobre gênero, sexualidade e práticas artísticas em representações visuais, expressivas e performáticas das artistas brasileiras amazônicas, além de abrirem caminhos para um intercâmbio de informações para novas pesquisas sobre a produção das Artes Femininas nas Américas, ao contribuir, propositalmente, para a preservação da memória artística feminina na América Latina.

Na Europa e nos Estados Unidos sabemos que as mulheres vêm conquistando definitivamente o mercado e a profissionalização na arte desde meados do século XX, em um movimento contínuo e descontínuo que refletiu décadas depois no Brasil. É inegável que uma nova organização mental e social está se formando em todas as relações entre homens e mulheres e entre as próprias mulheres. O universo da arte não poderia ficar de fora dessa reorganização relacional que deveria ser desde sempre. Atualmente na arte contemporânea a presença de mulheres artistas é crescente em exposições, museus, constituição de coletivos artísticos somente com mulheres, apresentações artísticas e produção de obras. Entretanto, esse caminho até a conquista foi longo e deixou ruídos sociais, estéticos e estereótipos que dominam até hoje o universo artístico e social das mulheres. O que é fácil de concluir que a conquista de um espaço igualitário não é total, portanto, esse movimento deve ser permanente e enérgico até que se desfaçam as parcialidades históricas em relação à história das mulheres.

Quando pensamos que as mulheres já conquistaram completamente o seu lugar e que o trabalho terminou, logo nos deparamos com livros e enciclopédias de história da arte recentemente lançados que se limitam apenas a citar poucas artistas mulheres dos séculos passados – Artemisia Gentileschi e Berthe Morisot são constantemente citadas, mas demoraram muitas décadas para serem reconhecidas – e não incluem mais obras de arte realizadas pelas mulheres com grande qualidade técnica e temática, como a obra monumental que homenageia os méritos culturais da

mulher durante a história, *The Dinner Party*⁴⁷ (1974-1977) de Judy Chicago (1939). Ainda que muitas pesquisas sobre a História da arte apresentem mulheres artistas com obras de notória qualidade sendo positivamente criticadas há décadas. Por isso, acredito que ainda é necessário questionarmos sobre essa minoritária presença feminina em livros, museus, coleções, acervos e pesquisas de renome internacional e nacional tão presentes em nossa época, pois muito falta para ser pesquisado, analisado e revelado sobre a produção feminina, principalmente no Brasil.

Este trabalho foi um exercício do olhar crítico diante das possibilidades visuais das imagens e de suas interpretações, que produziram um mundo de significados e significantes, negaram e afirmaram, construíram e desconstruíram, ocultaram e revelaram, mentiram e poetizaram as imagens das mulheres nas artes e na sociedade durante milênios. Tão importante quanto discussões sobre o gênero feminino, é a cultura das mulheres que promove uma experiência feminina dentro da sociedade, o que interliga todas as mulheres em tempos, espaços e diálogos semelhantes. Mais uma vez, o ser e o estar no mundo e na sociedade em que vivemos como mulher e artista devem ser reconhecidos, revistos, relidos e reescritos para evitar a perda deste direito e conquista de ter o patrimônio artístico e cultural das mulheres preservado.

Quanto à existência da mulher universal contra a mulher regional, afirmo que as duas coexistem, porém em locais e tempos diferentes. Nesta pesquisa, o contexto social, o tempo e as interpretações das artistas paraenses foram levados em consideração como as escolhas e as formas de expressão feminina regional. Entretanto, a mulher universal também está intrinsecamente presente por possuir igual capacidade de vivenciar na medida de seu pertencimento às experiências exclusivamente femininas, como a maternidade e a amamentação, o aborto natural e o provocado, o câncer de mama e ovário, a menstruação e suas mazelas, a menopausa, os relacionamentos íntimos ou cúmplices e a superioridade dos orgasmos múltiplos. Concluo que as experiências femininas expressas nas obras das artistas paraenses são universais, mesmo sendo situações que podem ser vividas ou não pelas mulheres. Dentro de cada mulher todas as suas experiências de destino genético são inerentes ao seu gênero e independentes de sua escolha performativa.

Por fim, elucidado que esta investigação não afirma que a produção feminina do Pará somente se limita ao local, ao regional e a um suposto destino meramente etnológico, mas afirmo que a mesma faz parte e complementa o discurso qualitativo e quantitativo da produção artística brasileira. Sendo assim, pretende-se sua inclusão permanente como parte original de outras idéias de identidade legítima do país. Espaços de troca são necessários para destruir fronteiras físicas,

⁴⁷ A peça era uma mesa com forma de triângulo equilátero de 15 metros por cada lado com 39 assentos dedicados cada um para uma mulher importante da história, mais 999 nomes escritos no chão de mármore. Na mesa ficavam pratos desenhados pela artista com motivos da época que representava cada mulher.

mentais e intelectuais.

Durante as minhas descobertas deste universo do qual também faço parte, tomei-o como meu complemento mental e espiritual, tornei-me mais humana e mais mulher. Outros sentidos de estar e ser no mundo como mulher, despertaram-me de uma letargia mental profunda desse lugar permanente da inércia na falta de questionamentos e do não protesto. Antes de eu ser o que sou agora, mulher totalmente livre, mental, física e espiritualmente, outras mulheres não o foram, mas desejaram a minha e a nossa libertação. Para essas mulheres, artistas ou não, que enfrentaram a escuridão excludente de muitos séculos de indiferença, ofereço este trabalho como um ponto de luz revelando o lugar em que a memória delas foi ocultada pela história e que essa luz permaneça como um lembrete de que as mulheres conquistaram um espaço todo seu nos últimos séculos. E deixo esta pesquisa em processo, aberta a reinterpretações e em constante movimento etérico, para todos aqueles e aquelas que quiserem enfrentar os encantamentos e os caminhos dos labirintos da alma feminina.

BIBLIOGRAFIA

ANJOS, Moacir dos. **Local / global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estelas dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 15º ed. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2001.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo 1. Fatos e Mitos**. 4º ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. Tradução de Roger Maioli. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero. Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 3º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

DA SILVA, Fernando Pedro. **Arte Pública - Diálogo com as comunidades**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. 5º ed. Campinas: Papirus, 2001.

ECO, Humberto. **História da Beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **História da Feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 13º ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FONTES, Joaquim Brasil. **Poética do Fragmento: Safo de Lesbos**. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2000.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FABRIS, Annateresa. (org.). **Crítica e Modernidade**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. 1º ed. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. HERKENHOFF, Paulo. **Manobras Radicais**. 1ª ed. São Paulo: ARTVIVA, 2006.

LISPECTOR, Clarice. É prá lá que eu vou. In: MONTEIRO, Teresa (Org.). **Clarice na Cabeceira**. Rio de Janeiro: ROCCO, 2009.

LUKE, Helen. **Woman: Earth and Spirit**. Nova York: Crossroad, 1981.

MANESCHY, Orlando. Lúcia Gomes e o livre pensar. In: MOKARZEL, Marisa (Org.). **Estudos de artes visuais e suas interfaces**. Belém: Unama, 2006.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. **Tendências. Perspectivas Feministas en la arte atual**. 2º ed. Murcia: Ad Hoc, 2008.

MOKARZEL, Mariza (Coord.); LIMA, Janice Shirley Sousa; MOURA, Simone de Oliveira. **Rio de terras e águas: navegar é preciso**. 1º ed. Belém: Unama, 2009.

MONTERO, Rosa. **Historias de Mujeres**. 4º ed. Madrid: Punto de lectura, 2008.

MUSZKAT, Malvina; SEABRA, Zelita. **Identidade Feminina**. Prefácio de Rose Marie Muraro. 3º ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

NUNES, Benedito. **Introdução a Filosofia da Arte**. 5º ed. São Paulo: Ática, 2010.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana: São Paulo: região central (1945-1998), obras de caráter**

temporário e permanente. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000.

PLATÃO. **A República.** São Paulo: Martin Claret, 2007.

RICH, Adrienne. **Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution.** Norton, 1976.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação.** Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação.** Livro III. Versão e-book. Tradução de Wolfgang Leo Maar. [S/I]: Acrópolis, 2001. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/representacao3.html>

SILVEIRA, Valério. **Caderno de Arte Paraense.** Elieni Tenório. Belém: [s.n], 2002. Disponível em: <http://elienitenorioetretrospectiva.blogspot.com/2011/04/caderno-de-arte-com-elieni-tenorio.html> Acesso em: dez., 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia.** Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TIMEU. In: Platão. **Diálogos XI.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Coleção Amazônica, UFPA.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** 3º ed. rev. Campinas: Autores associados, 2006.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino.** Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KETTENMANN, Andrea. Frida Kahlo. **Dor e Paixão.** Tradução de Sandra Oliveira Lisboa. Köln: Taschen, 2010.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** 3º ed. rev. São Paulo: Atêlie Editorial, 2001.

Tese

SENNA, Nádia da Cruz. **Donas da Beleza: A imagem feminina na cultural ocidental pelas artistas plásticas do século 20.** 2007, 195 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Dissertações

CAMARGO, Lúcio Martins de. **O nu e o olhar: uma iconologia do nu feminino na fotografia brasileira.** 197 p. 2006. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto Estadual de Campinas / Universidade Estadual de Campinas, Campinas / SP, 2006.

MERCÊS, Janaína Gambôa das. **Linha: do composicional ao sígnico**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciência da Arte / Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

Sites

Site acessado no dia 03/05/2011 <http://www.teologia.org.br/biblia/AP/suzana.htm>, às 23h00.

Site acessado no dia 03/05/2011, <http://www.artemisia-gentileschi.com/index.shtml>, às 23h58.

Site acessado no dia 27/06/2011, <http://luciagomeszinggler.blogspot.com>, às 21h.

SEABRA, Zelita. **Amor entre mãe e filha: Deméter e Perséfone**. Disponível em: http://sbpa-rj.org.br/site/?page_id=465. Acesso em 04/08/11, às 14h.

Periódicos

NOGUEIRA, Arthur. **Espelhos de Si**. Revista Leal Moreira. Belém, ano 7, edição 27, dezembro. 2010 (02/12/2010). Disponível em: <http://elienitenorioartplast.blogspot.com/2010/12/revista-leal-moreira.html> Acessado em: dez., 2011.

Catálogos

BELÉM. Prefeitura Municipal. Fundação Cultural do Município de Belém/Museu de Arte de Belém (MABE). **Tempo Passado, Tempo Presente: Acervo do Museu de Arte de Belém**. Belém: MABE / Ministério da Cultura, 1997.

FERNANDES, Paulo Chaves. Icamiaba de si mesma. In: Catálogo da Exposição. **O Lago da Lua ou Yaci Uaruá – As Amazonas do rio mar**. 2011.