



Eliziane Menezes Flores

Autorreconstrução do Feminino pela Arte

Dissertação de Mestrado em Estudos Feministas, orientada pela Professora Doutora Adriana Bebiano,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2013



Faculdade de Letras



Autorreconstrução do Feminino pela Arte

Ficha técnica:

Dissertação de Mestrado

Autorreconstrução do Feminino pela Arte

Eliziane Menezes Flores

Adriana Bebiano

2º Ciclo em Estudos Feministas

Estudos Feministas

2013

Agradecimentos

Agradeço a minha mãe, Maria Inez Menezes Flores.

Índice

Introdução	1
Capítulo I	7
A Mutação do Feminino pela Arte do Mundo Antigo	8
O feminino não descoberto, mas reconhecido e silenciado.....	11
A Arte da Pr�-História definindo as localiza�es no objecto (corpo) feminino	15
Do Sagrado � Mutila�o.....	19
Capítulo II	26
O Outro	29
Sobre lembranças que percorrem a infância na pesquisa acad�mica.....	29
Sobre convivências cotidianas na pesquisa acad�mica.....	30
Capítulo III.....	35
Pós-Modernidade, a Guerra do Fogo continua	35
Meu cora�o com disciplina	37
Capítulo IV	40
Identifica�o e desejo: Observar e criar.....	40
Capítulo V	49
Life story = Life History	49
Considera�es Finais: onde entra o sujeito desta reflexão autobiográfico- artística	67
Bibliografia	70

Eliziane Menezes Flores

Autorreconstrução do Feminino pela Arte

Introdução

Neste trabalho, ato de pesquisar o feminino busca interrogar a localização dos corpos femininos dentro de uma incorporação de moldes a partir do (suposto) universal masculino e que passa por transformá-lo em corpo-arquivo, podendo assim ser trabalhado nas histórias de vida e através da memória. Segundo Foucault (*apud* Furtado, 2011:37) o corpo é um arquivo de temporalidades distintas onde o que julgamos saber o que somos coexiste com aquilo que estamos nos tornando e que ainda não sabemos o que é.

Pensar é n-corporizar, moldar, sem haver necessidade de se comunicar enquanto pensamento, e descrever é tornar plástico, corporizar o que antes era imaterial e amorfo. Neste processo de pensar o corpo (feminino) existe e pode ser experienciado o olfacto, a visão, o tato, a audição. O processo de criação artística é uma forma de pensar o corpo; trabalha com todos os sentidos na construção de uma expressão que termina enquanto matéria plástica mas é contínua enquanto emocional, isto é, excede o artefacto e prolonga-se em redes de emoções na relação com o humano. Portanto, a plasticidade de um corpo que sugere ter sido tocado torna-se emocional e produz diversas interpretações e linhas de fuga para a recusa de condicionamentos, ignorância, egoísmo, como forma de o tornar comum ao colectivo humano.

Esta forma de pensar o artefacto artístico em relação com o humano é particularmente importante na investigação e prática artística feministas e na reprodução das construções das subjectividades das artistas. A evolução da reflexão e da prática artística feministas está transformado em meu corpo e em minhas acções. Eu *sou* hoje a representação de uma estrutura construída ao longo do tempo por muitas mulheres que

lutaram para que fossem livres, sem donos, representantes de si. Carrego em mim essa materialidade e essa simbologia.

Desde a escultura paleolítica da Vénus de Willendorf, passando pelas Virgens da Idade Média, pelas figuras clássicas da Renascença – como a Vénus de Boticelli – até à atualidade, o corpo feminino domesticado e construído por um olhar /olhares masculinos é uma constante.

Na actualidade, quando a arte é praticada por muitas mulheres artistas reconhecidas pelo cânone e pelos mercados, eu me confronto com o meu olhar sobre as minhas construções plásticas, na sua maioria sobre o (meu) universo feminino, e pergunto-me: porque será que, ainda hoje, na contemporaneidade, o corpo feminino continua sendo um tema tão central na expressão plástica, mesmo como veículo de reflexão para vários outros assuntos, agora representados por artistas mulheres? Esta é a “burning question” de que parto para a minha investigação e reflexão.

Anatomicamente – e no abstrato corpo é o conjunto de partes que compõem um animal; o corpo humano é um conjunto de órgãos que compõem o ser vivo, ainda sem identidade, sem conhecimento de si mesmo.

Por outro lado, o (objecto-corpo) feminino foi sendo construído pelo olhar masculino ao longo da história da arte ocidental. Desde a década de 1960 tem vindo a ser reivindicado pelas artistas mulheres, nomeadamente através do auto-retrato como forma de apropriação da sua própria representação e história. Irei tentar desenvolver o meu projecto na perspectiva da autorreconstrução do Feminino, sustentando-me numa reflexão sobre o início da História da Arte Ocidental, e também desenvolvendo, concomitantemente ao trabalho teórico, a prática artística. Plastificarei meus sentimentos em relação ao resgate histórico sobre a representação feminina na história da arte e a sua apropriação como forma de emancipação do “eu feminino”, articulando com o processo de subjectivação / construção da identidade, que incluirá uma dimensão autobiográfica (uma vez que sou eu que me escrevo e me moldo nos objectos que produzo e me produzem).

Quero com esta pesquisa encontrar meios que demonstrem como o corpo feminino se objectiva através da história das mulheres. Parto da ideia da construção sociocultural da feminilidade e pretendo desconstruí-la enquanto qualidade moral e submissa de um “ser feminino” cuja construção de subjectividades vincula ao colectivo onde as identidades são desconstruídas na sua relação com as experiências cotidianas.

Recorrendo à extensa bibliografia feminista existente sobre estas questões – corpo/ subjectividade / criação artística / reapropriação do corpo e reinvenção de si –, e partindo de uma reflexão da evolução destas questões ao longo da história, recorrerei ainda a diversos materiais de cariz simbólico na busca e interrogação de um espaço / forma de ser e estar especificamente femininos, para os desconstruir enquanto simples produto do estranhamento de autoria masculina. Recorro ainda às minhas memórias e ao meu trabalho plástico como material de reflexão sobre a autorreconstrução-de-si pela arte.

Capitulo I

que em nome da Virgem deu origem ao Pai
que em nome do Pai originou a Obrigação
e que em nome do Espírito Santo
era para ter gritado Amem

O vermelho sagrado vaginal
Fruto proibido do Falo maior

Mas estava calada.
Irmã Matilde

A Mutação do Feminino pela Arte do Mundo Antigo

O capítulo I procura demonstrar através de análise e contextualização, necessariamente breves, o papel das imagens que têm como referencial o corpo feminino construído desde a pré-história até a Arte Romana e definido por pesquisas antropológicas na formação de uma identidade feminina colocada como definições normativas universais da feminilidade, que de alguma forma ainda perduram. No entanto, defendo que este padrão de “feminino” é criado pelo mundo moderno, isto é, pela arqueologia e pela antropologia a partir da segunda metade do século XIX, pois a identidade feminina, sendo uma construção discursiva que representa e reproduz a imagem da “mulher”, começa a ser notada como necessária para as mulheres também como consumidoras da sua imagem. O discurso científico colaborou fortemente na criação desta imagem, tendo surgido como problema, ou interrogação a ser explicada, como sustenta Monteiro:

Na segunda metade do século XIX, com a revolução Industrial, o modo de vida familiar tradicional começa a sofrer transformações. A mulher foi encarada pela primeira vez como um problema social. Além disso, a sociedade vivia o auge das correntes positivistas e do cientificismo. A mulher passou a ser uma incógnita da existência, um mistério a ser decifrado em termos científicos (Silva, *apud* MONTEIRO, 2007: 2).

Os estudos sobre as representações femininas do passado são na modernidade cheios de significações onde colocam a figura da mulher para uma posição de submissão ao masculino. Não é em vão que, na narrativa e interpretação da criação do mundo e do humano no Velho Testamento já se encontra institucionalizada uma ideia de família que coloca o homem como o líder desse grupo patriarcal. O Novo Testamento vem, em alguns momentos, reforçar essa posição subalterna. Cruciais na criação de modelos femininos são as imagens de Eva e de Maria, duas figuras femininas opostas: enquanto Eva é culpada pelo mal da humanidade e expulsa do paraíso por ser pecadora, Maria é a virgem e paradoxalmente mãe, pois se afirma escrava de Deus / Serva do Senhor, o principal

patriarca da cultura ocidental. Mulheres existentes para procriarem, remetidas ao privado, domesticáveis e domesticadas. O Cristianismo indica esse percurso à mulher: pecadora em busca constante pelo feminino redentor, “um eterno feminino” obediência a hierarquia masculina pelo simples fato de estar inerente na condição de um sexo feminino a geração de seres-humanas. Nas epístolas de S. Paulo encontramos o cerne do que virá a ser a posição das Igrejas cristãs:

Homens e mulheres na assembleia

“Quero, pois, que, em toda parte, os homens orem, erguendo mãos santas, sem ira nem contenda. Igualmente quero que as mulheres se vistam decentemente e se enfeitem com modéstia e bom senso. Nada de penteados complicados nem de jóias de ouro ou de pérola, nem de vestes luxuosas. Mas que se enfeitem com boas obras, como convém a mulheres que fazem questão de uma vida piedosa. Durante a instrução, a mulher fique escutando em silêncio, com toda a submissão. Não permito que a mulher ensine, nem que mande no homem. Ela fique em silêncio. Com efeito, Adão foi formado primeiro; Eva, depois. E não foi Adão que se deixou seduzir, mas a mulher é que foi seduzida e se tornou culpada de transgressão. No entanto, ela será salva pela geração de filhos, se, perseverarem na fé, no amor e na santidade, com bom senso, unida à modéstia

Paulo. Primeira epístola a Timóteo. Bíblia Sagrada

De alguma forma, no ocidente o cristianismo determinou a maneira como era olhado o passado que lhe antecedia. Muitas das descrições antropológicas do século XIX sobre a representação da figura feminina da pré-história partem de dados comparativos com dados e representações das mulheres de um mundo contemporâneo, - tanto do século XIX como mesmo do século XX – portanto, partem de uma condição actual para chegar a conclusões acerca da figuração do feminino de um passado remoto.

A educação formal generalizada para as mulheres ainda é recente. O considerado informal era destinado para elas: o ato de bordar, costurar, cozinhar e outras práticas ligadas ao espaço privado era a educação que passava de mãe para filha, de tia para sobrinha. Relembro como se forma uma pérola:

Uma pérola (também designada por margarita) é um material orgânico duro e geralmente esférico produzido por alguns moluscos, as ostras, em reacção a corpos estranhos que invadem o seu organismo, como vermes ou grãos de areia. É valorizada como gema e trabalhada em joalheria.

Assumo o processo como metáfora da criação da identidade feminina. Para nós, como condição de tornar-se pérola, nas palavras de Simone de Beauvoir: Não se nasce mulher, torna-se mulher, é o fato de nos que nascemos com o sexo feminino aos olhos da sociedade sexista somos direccionadas para uma estrutura de feminilidade submissa como se isso fosse inseparável do corpo de uma fêmea.

As pérolas também podem ser obtidas de forma artificial, através de cultivo, para isso, insere-se no interior da ostra perlífera, entre o manto e a concha, um objecto minúsculo, causando uma pequena inflamação. É o envolver desse objecto com sucessivas camadas de madrepérola que forma a pérola. As pérolas podem durar até 150 anos.

Percebe-se existir uma certa educação de silenciamento para as mulheres e contida nessa educação práticas manuais e minuciosas. Práticas essas consideradas inferiores, de pequeno valor e presas ao anonimato, ao ambiente privado. Provavelmente enquanto bordavam pontos livres, ponto de nó, ponto de mosca tramavam sobre as linhas e cobriam suas vidas cotidianas. Mas nem por isso deixavam de sentir, imaginar, sonhar com o que lhes apetecesse. Acredito que o silenciamento sobre as mulheres impulsionou as vontades para um lugar além do corpo material e vem a ser bastante significativo nas construções simbólicas em cada olhar, tato, olfacto e paladar.

“E diante de um espelho pequeno em que cabe toda a minha face eu invado a menina dos meus olhos e enxergo-me inteira.”

Irmã Matilde

Talvez para eles, os silenciadores, seja como nas palavras de Pessoa, no poema de Caetano de Castro (O que nós vemos) “O que nós vemos das coisas são as coisas. Por que veríamos nós uma coisa se houvesse outra? Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos se ver e ouvir são ver e ouvir?”

Começarei reflectindo sobre a Arte da pré-história e a Arte da antiguidade a respeito do corpo feminino. Seguindo um discurso reflexivo, contextualizarei algumas formas de ver o feminino pela construção antropológica e arqueológica de maneira que vem a mutilar, através de valores culturais inscritos nos discursos pela busca de origens que dissimula o feminino como tendo alguma raiz imutável e tornando a fertilidade e a menstruação símbolos de “eterno feminino”, colocarei o “estranhamento” que é causado pela apreciação desse corpo (feminino) o principal factor da tentativa de subordinação do corpo, da mulher e do feminino como discurso dominante até a actualidade.

O feminino não descoberto, mas reconhecido e silenciado

Na década de 1870 foram encontradas as primeiras pinturas rupestres, os primeiros vestígios de representação artística da figura humana, a primeira linguagem simbólica da vida da espécie humana da pré-história. Essas descobertas traziam questionamentos a respeito dessas representações visuais, entre eles: Por qual motivo os humanos da pré-história representavam formas e entre essas formas, símbolos do feminino? Qual o significado de cada imagem? Vejamos lá: uma senhora com peitos grandes e largos quadris: representação da fertilidade, maternidade, uma mãe universal! Sim? Bem, cada descoberta rupestre não trazia manual de informações; logo, cabia aos descobridores as respostas de acordo com as perguntas sugeridas. Talvez, no meio desse misterioso quebra-cabeças, ao procurar cuidadosamente cada indício de vida humana inteligente da pré-história, seja convencional para os antropólogos analisarem as representações de imagens tidas como femininas de acordo com os tempos em que se encontravam no momento da descoberta. Isso pressupõe uma retrospectiva para ir ao encontro do início da dominação

masculina sobre o corpo feminino. Parece ser uma afirmação do patriarcado em tempos de descobrimentos sobre a evolução humana, primeiramente, feita por homens, logo, de acordo com as suas regras. Pois, segundo muitos livros sobre a pré-história, como por exemplo, o livro *Pré-história*, de Chris Gosden, (2012) parece que foi como se homens tivessem descoberto a existência de outros homens: o ponto máximo da evolução do humano na pré-história é definido como *Homo erectus*. Homo em latim significa homem, pretendendo significar “ser-humano”. Logo a primeira visão de identificação dos seres humanos enquanto tal foi determinada por homens, percebendo em si o molde ideal para as demais classificações do resto.

Está escrito no livro do Génesis que o homem foi criado a imagem e semelhança de Deus e, em segundo lugar a mulher foi criada a partir da sua costela. Esta secundarização reflete-se também na antropologia nos seus primórdios: a origem das mulheres era reconhecida através de traços ligados estreitamente com a maternidade, ou seja, a mulher da pré-história segundo a visão antropológica, e a mulher da versão criacionista, segundo a visão teológica, são a mesma. Porém o homem segundo Deus e o homem pré-histórico têm diferenças, como por exemplo a necessidade de uma companheira e os instintos sexuais selvagens e essa diferença parece esta direccionada para uma necessidade em comum, um corpo feminino para procriar. E assim povoamos o mundo... Observaremos mais adiante a arte Paleolítica e Neolítica.

É instigante pensar que na descoberta da Arte Paleolítica e Neolítica, como é demonstrado no livro *A Nova História da Arte de Janso* (2010), um livro actualizado e um dos mais utilizados nos cursos de artes visuais, as figuras de animais, caçadores, possíveis descrições de cenas da vida e de mulheres tinham sido feitas por homens. Não consegui encontrar durante esta pesquisa alguma bibliografia que justificasse de maneira objetiva a tese de que foram homens que deixaram essas representações visuais, o que dá a ideia de nem ter sido questionada essa suposta autoria masculina. Possivelmente resultará da questão da força bruta necessária para polir, lascar, fabricar pigmentos e tocar nas pedras e é claro, ter um cérebro em desenvolvimento. Isso insinua uma reafirmação da atitude masculina sobre a suposta fragilidade feminina, que seria existente já a partir a pré-história.

Os homens são, segundo as interpretações das figuras rupestres, caçadores, guerreiros junto às suas peças de caça que eram rinocerontes, bisontes, leões, ursos que os feriam muitas vezes. Não consegui encontrar representações da morte entre os homens assim como também não encontrei representações do ato sexual. Essas representações eram descritas pelos olhos de quem as descobriu. Ou seja, o homem fez-se descobrir, como se dependesse da mulher jamais teríamos registro da pré-história. Isto faz com que o silêncio sobre as mulheres seja visto como já existente na pré-história.

Podemos observar, entre as figuras rupestres da Gruta de Lascaux, em Dordogne no sul da França a imagem descrita como: “Rinoceronte, Homem Ferido e Bisonte” (Fig.1)

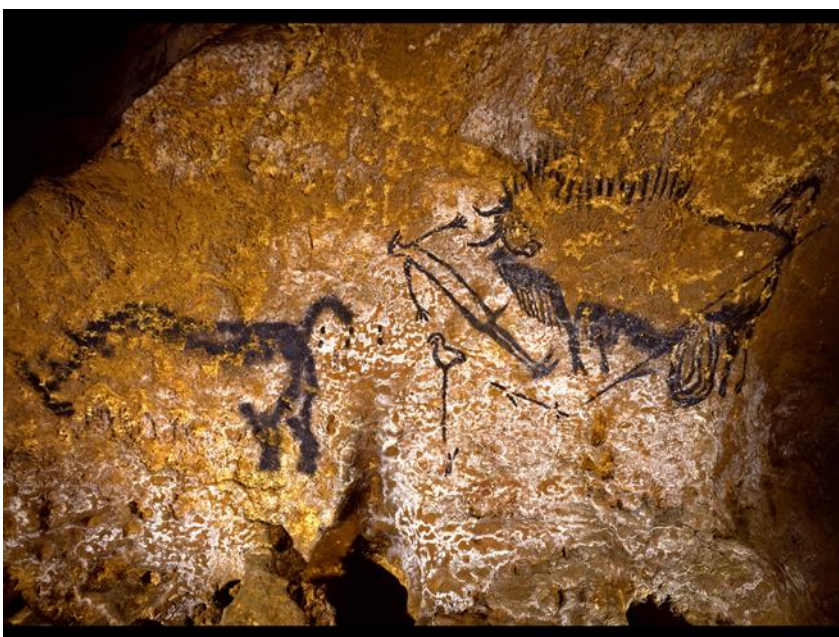


Fig.1. Rinoceronte, Homem Ferido e Bisante. Gruta de Lascaux. ca. 15 000-13 000 a.n.e. Dordogne, França

Nesta pintura rupestre, apreciamos imagens de um homem ferido na tentativa de caçar animais selvagens. Algo que, segundo pesquisadores, era restrito ao sexo masculino. Segundo o Elsimar Coutinho, no seu livro *Menstruação, a Sangria Inútil* (1996), citado no artigo de Eliana Carvalho “O histórico da menstruação e a sua relação com a saúde da mulher” (2009), as mulheres da pré-história passavam a maior parte do tempo grávidas ou

amamentando, a expectativa de vida durante esse desenvolvimento humano era em torno de 33 anos para os homens e 28 anos para as mulheres, sendo que elas iniciavam sua vida fértil em torno dos 18 anos devido o esforço físico gasto pela vida nómade e pela escassez de alimentos. As (supostamente) poucas fêmeas humanas estariam sempre disponíveis para o sexo, que ocorreria “naturalmente”, dada a agressividade sexual dos machos. Podemos reconhecer aqui um argumento comum: a maternidade como impeditiva de outras funções – como a criação artística.

Mesmo colocando a hipótese da correção da tese do ciclo da procriação, será que isso responde à ausência total da participação da mulher na arte pré-histórica? Será que não existiam mulheres inférteis o suficiente para poder lascar uma pedra (já que, segundo Coutinho, a mortalidade feminina era mais alta principalmente por muitas mulheres morreriam durante o parto)? Mas também se concordarmos Coutinho não reconhece o instinto sexual feminino, tendo em vista que as fêmeas entravam no cio liberando as substâncias hormonais.

De acordo com Eliezer Bernstein¹ (2001), citado em Carvalho (2009) a instintividade relacionada a actividade sexual na pré-história obedecia exclusivamente à acção hormonal, o que fazia com que os machos fossem atraídos e as fêmeas detivessem a atração sexual. E que, durante a gravidez e a amamentação, outras hormonas eram liberados, o que fazia com que os machos se afastassem das fêmeas. Então isso faz pensar que tempo para não estar copulando e no cio existiam para as fêmeas registrarem qualquer acção sobre a vida pré-histórica feminina. Isso inclui as fêmeas que não deveriam ter o ciclo natural das oscilações dos hormônios podendo ser rejeitadas pelos machos e irem produzir Arte. Esta é apenas uma das contradições que encontro nos argumentos.

São contraditórias as diversas narrativas de origens sobre os papéis sexuais da pré-história: dada a ausência de registos, o espaço para a especulação é enorme. Parece, pela leitura das interpretações sobre os tempos de percepção de todos os instintos em evolução, existir uma organização hierárquica masculina na busca de raízes que afirme um “eterno feminino”, imutável, relacionado ao corpo da fêmea como disponível diante das

figurações do feminino na arte pré-histórica, feminino este, que interpretado pelos arqueólogos, foi representado pelo macho.

Arte da Pré-História definindo as localizações no objecto (corpo) feminino

As representações do feminino na Arte Paleolítica e Neolítica, seguindo *A Nova História da Arte, de Jason* (2010) estavam relacionadas com a fertilidade/ maternidade, analisados por traços que caracterizam muitas das esculturas pré-históricas até agora encontradas, ou seja, fez uma análise localizada na estruturação do objecto enquanto corpo feminino e, a partir desse pressuposto chegam até nós, contemporaneamente, as possíveis culturas da pré-história – sempre resultado de um ato de interpretação para o qual não tem sido possível encontrar fundamentação verificável

Entre elas, destaco as esculturas paleolíticas Vênus de Willendorf (Fig.1.1), Vênus de Laussel (Fig. 1.2) e a escultura neolítica Vênus de Chiozza (Fig.1.3)



Fig.1.1 Vênis de Willwendorf. ca. 28000-25000 a.n.e



Fig.1.2. Vênis de Laussel. ca. 28000-25000 a.n.e



Fig.1.3 Vênus de Chiozza. ca. 3500 a.n.e. Museu da Pré-História e da Proto-História, Chiozza

Essas imagens são denominadas “Vênus” por acreditar-se que correspondiam a um ideal de beleza aos olhos do homem pré-histórico., Estas esculturas Paleolíticas e Neolíticas têm em comum a silhueta volumosa, ventre exuberante e seios fartos, que possivelmente ressaltavam as características da fertilidade feminina. Consequentemente, acentuavam-se os volumes, com algumas exceções do Neolítico, que segundo o livro aqui exclusivamente analisado que tenho vindo a seguir, *A Nova Historia da Arte de Janson* – por me parecer uma boa síntese atualizada do “estado da arte” – ressalta terem entrado em evolução a abstracção em relação à figura realista. Penso que devido o contexto histórico dos neolíticos, já com o conhecimento do fogo, e assim percebendo outras maneiras de sentidos como o calor e o domínio das chamas, já não prende-se mais à técnica da pedra lascada. É consensual que nesta época começa a domesticação dos animais e, paralelamente, das fêmeas neolíticas.

A fertilidade era vista como o poder feminino e talvez por isso, muitas vezes representada em objetos pré-históricos. Alguns historiadores, antropólogos e arqueólogos, como por exemplo, Josef Szombathy, descobridor da Vénus de Willendorf, entre muitos outros, relatam que na pré-história esse tal poder de fecundidade feminina causava um estranhamento que conduzia à veneração das figuras femininas como criadoras, surgindo assim a relação da pré-história com o Matriarcado.² Porém esse Matriarcado, consoante aos documentos arqueológicos encontrados e não conclusivos a respeito das origens das estatuetas ditas como representações de um feminino tendo em vista as características físicas, era somente em dimensões religiosas. Ou seja, continua-se afirmando o feminino quando, de alguma forma exaltado, se mantém algo imaterial e emudecido, sem reflexo na vida concreta das mulheres.

² A referência central nesta questão é Marija Gimbutas (1921-1994), que procurou dar uma fundamentação científica ao mito do matriarcado.

Do Sagrado à Mutilação

“ Deusa da Natureza dominava o céu, a terra, o mar e o inferno. Reinava sobre o mundo animal e vegetal, e regia a vida e a morte.”³ (Abreu, 2007: 25)

Dominava, reinava e regia. É impressionante tanto poder que cultuavam em uma Deusa, mas apenas na forma matriarcal celestial, que de tão celestial não tinha representante humana entre as mulheres com os mesmos poderes, como se tem nas religiões patriarcais, ou seja cultuavam apenas as imagens femininas e isso era o máximo do corpóreo que o “Sagrado feminino” poderia alcançar. Segundo Maria Zina Abreu em *O Sagrado Feminino. Da pré-história à Idade Média* (2007), o que exaltava o feminino enquanto Deusa-Mãe criadora do universo era a menstruação, o parto e a maternidade. Com a evolução das sociedades de crenças centrada no feminino para sociedades patriarcais, essas características femininas ligadas à fertilidade teriam sido vistas como o que limitava as mulheres à maternidade, servindo assim para estabelecer as divisões na sociedade entre atividades masculinas e atividade femininas – o que comumente se designa por “divisão sexual do trabalho” –, desvalorizando as actividades atribuídas à mulher.

Os discursos a respeito da pré-história induzem o feminino como sinónimo de reprodução passiva e o masculino como construção activa autónoma. Percebemos isto também nas demais representações artísticas do Mundo antigo. Tendo em vista que a religião, por vezes vista como uma possibilidade de ter sido matriarcal pelo estranhamento do poder de procriar feminino, encaminhando-se para uma união entre símbolos femininos e masculinos, torna-se o masculino o mais forte. O Sagrado Feminino deu um passo para atrás do seu sucessor, o “universal masculino”.

Não cabe nesta pesquisa nenhum aprofundamento sobre a Arte da pré-história, já que meu foco é a representação do corpo feminino na Arte, independente de localizações ou fronteiras, as quais aumentam as diferenças culturais inerente ao corpo feminino, as quais pretendo desconstruir apoiando-me nas palavras de Michelle de Perrot

(2005) “Todas as mulheres tem em comum o silenciamento”; porém, faço uma curta referência à da forma como a minha questão surge na Arte do Próximo Oriente, nomeadamente a Egípcia, para proceder pelo caminho inicial das antigas civilizações de modo que identifique a subordinação do feminino feito por interpretações de imagens da mulher desde o surgimento das primeiras civilizações no espaço geográfico do Mediterrâneo.

Na Arte do Próximo Oriente pouco se tem a respeito da figura do feminino em representações plásticas. Nesse período a arte tem como intenção consolidar o poder político e religioso do monarca através de narrativas visuais que parecem não caber a imagem do feminino para contar história.

Na Arte Egípcia, a mulher era representada e venerada, mesmo enquanto divindade, em termos de fertilidade, esposa e filha. Como podemos observar no exemplo da escultura de Menkauré e a sua Mulher, a Rainha Khamerernebti II, de Guiza, ca. 2515 a.n.e., que está agora em Boston, Museum of Fine Arts (fig.2)



Fig. 2. Menkauré e a sua Mulher, a Rainha Khamerernebti II, de Guiza, ca. 2515 a.n.e. Museum of Fine Arts, Boston

Nessa imagem, uma escultura em basalto com 138,4 cm, representa o Rei Menkauré e a sua esposa principal e irmã, a Rainha Khamaerernebti II. A posição da

mulher que abraça o Rei Menkauré, que está levemente à sua frente, sugere a proteção da mulher pelo homem. Isto, para mim, contradiz a análise feita sobre essa escultura conforme descrito no Livro A Nova História da Arte de Janson (pg.59) que diz que a qualidade na posição do casal estabelece aparência de unidade reforçada pelo abraço da rainha. Entendo nisso uma releitura nossa contemporânea a respeito da Arte do Mundo Antigo que argumenta a autoridade e o poder absoluto do homem sobre o papel da mulher como esposa, feita possivelmente por um olhar condicionado pelas buscas das origens em afirmação ao patriarcalismo.

É possível que nas antigas civilizações a religião tenha demorado mais para se definir enquanto patriarcal do que políticas organizações sociais. A religião tomou formas que uniram as divindades femininas da terra com signos que representavam a fertilidade masculina como também divinos. A Arte Egeia, por exemplo, tem essa representação da união do masculino com o feminino na estatueta Deusas das Serpentes (Fig.3)



Fig.3. Deusas das Serpentes, do Complexo do Palacio, Cnossos. altura de 29,5 cm ca. 1650 a.n.e. Faiança. Museu Arqueologico, Iráklion, Creta.

A Deusa das Serpentes, apresenta uma figura feminina erguendo uma cobra em cada mão, representando o poder da fertilidade masculina, com a imagem de um, talvez,

felino encima da cabeça. Tem os seios desnudos e quadris largos, em contraste com a cintura fina, representando o poder da maternidade. Aqui tem-se a junção do masculino e feminino enquanto divindade, pois possivelmente, como diz na descrição, essa imagem era a representação de uma Deusa.

Na Arte Grega a valorização do corpo humano e dos sentimentos foi uma grande revolução. A figura feminina, nessa arte, já não era representada completamente desnuda; normalmente escondia o sexo com o posicionamento da mão ou, pelo menos, segurando uma veste estilo “pano molhado”, o que sugere mistério, sedução e erotismo. Aqui, a imagem do feminino é, na maioria das vezes, sugestiva. A racionalidade e o ideal de beleza governados pela simetria foram refletidos na arte Grega. Talvez seja esse o momento de domesticação e dominação sobre o corpo feminino na história da arte: O Ideal, segundo Platão, não mostrar o homem real, mas o ideal.

Sendo as mulheres representadas pelos homens durante toda história da Arte Antiga, a arte grega que utilizando do racionalismo, realismo e busca por um corpo ideal parece ter definido o *status* da mulher enquanto objeto de admiração puramente estética. As poses das imagens femininas eram delicadas, e não mais rígidas como nas artes das outras civilizações, a busca por um ideal de feminilidade dócil ditado a partir do olhar masculino se manifesta a partir da Arte Grega (séculos?). Vejamos a escultura de *Niké da Samotrácia (Fig.4)*



Fig.4. Niké de Samotracia. ca. 190 a.n.e. Museu do Louvre, Paris

Nessa escultura, Nuké de Samotracia, feita em mármore com 2,44 metros, representa uma mulher com vestes estilo “panos molhados” que sensualizam o corpo bem definido, passa a sensação de leveza dando a impressão que esta levantando os braços para levantar voo. Aqui, a forma de uma possível divindade é de extrema feminilidade percebido nos contornos esculpido do corpo feminino, como os músculos pouco definidos e o caimento panos que a cobriam mas deixava transparecer a silhueta feminina. A civilização Grega era politeísta e acreditava que Deuses e Deusas tinham as mesmas formas humanas, ou seja a sexualidade de uma Deusa já estava sendo representada como limitadora da sexualidade das mulheres da Grécia. Pois se a escultura na arte grega também funcionava como identificação de um perfil ideal, as mulheres deveriam seguir esse ideal.

Na Arte Etrusca (século VIII – século II A.C.), mantem-se a visão da mulher no seu papel de esposa. Em túmulos e urnas funerárias de famílias as mulheres eram sempre retratadas como enlaço eterno junto ao marido.



Fig.5. Sarcófago de Cerveteri. ca. 520 a.n.e. Museu do Louvre, Paris

Nessa escultura (Fig.5), um Sarcófago, na cobertura apreciamos a escultura de um casal, possivelmente enterrados juntos para ficarem eternamente juntos. A mulher é abraçada pelo homem que coloca uma das mãos em seu ombro, transferindo sensação de posse. Percebe-se sorrisos em seus rostos insinuando uma união pacífica, completa. Será que foi mesmo? Esta arte não aparenta pretender retratar afetos, mas relações sociais.

Na Arte Romana, a imagem feminina não foi muito diferente das demais manifestações artísticas sobre o feminino da Arte Grega. Contudo, agora a Arte Romana faz da imagem do feminino um modelo que exalta o seu papel funcional perante o estado como a esposa e mãe. As imagens de um feminino dócil, passivo, da sexualidade ameaçadora, da esposa ideal e de elite separada do papel da amante que também parecia ter uma descrição como objeto de admiração masculino, são praticamente os temas que se tem em maioria como representação da imagem feminina na Arte Romana. Analisando a seguir a pintura mural (fig.6), percebemos que a descrição do corpo feminino evidencia ter sido completamente dominada pelo olhar masculino, ditando a sua função submissa perante ao homem e condenada a isso por ter nascido fêmea.



Fig.6. Pintura mural no Segundo Estilo da Villa dos Mistérios, Pompeia. ca. 60-50 a.n.e.

Na pintural mural (Fig.6), descrição de uma cena mitológica grega com diversas interpretações dentro da ideologia patriarcal, é uma simplificação visual de referência ao ideal feminino. A Arte Romana, a meu ver, domesticou a mulher.

Alcançámos com o passar da Arte pelo Mundo Antigo os caminhos no qual a imagem da mulher foi incluída e descrita limitadamente como objecto de apreciação enfatizada pelo estranhamento diante das características humanas de uma fêmea, como o período fértil sucedendo motor de representações; depois mistérios à volta da fertilidade comparados com a criação do universo; mais tarde, a tentativa de construção de signos masculino como união junto ao sagrado feminino; a representação feminina sensualizada e escondida; retomada dos mistérios; silenciamento; imagem feminina apenas imagem e sem maiores interpretações para o momento histórico em que foram descritas. Porém, hoje em dia temos mais provas, ou mais elementos e tecnologia para contar o nosso passado, o percurso do silenciamento pressionado nas histórias das mulheres, Corpo-objeto de admiração, torna-se mais evidente.

Não encontrei, durante esta pesquisa, nenhum argumento mais profundo e sustentado de interpretações dos arqueólogos, antropólogos, historiadores da idade moderna (séculos XVI-XVII) sobre a construção discursiva dos valores que produziram a imagem da mulher na Idade Antiga e que projectam conceitos de ideologia patriarcalista nessas representações, que fazem alusão à mulher da idade moderna como uma forma delicada do feminino.

Capítulo II

O fogo

O fogo é para mim um calor que transforma
e transforma de tal jeito que não existe um regresso
não volta a ser como era antes.

Essa transformação cria novas formas,
novos símbolos carregados de vestígios
o que sugere uma certa transição na evolução de um
corpo não esquecido, mas reconquistado, reformulado,
moldado ao acaso e de acordo com a dona das chamas.

Quem é a dona das chamas?

Eu sou A Dona das chamas,
sempre fui A Dona das chamas.

Eu procuro objetos em que moldo de tal forma que
representa a transformação da minha mente, a minha
liberdade de me sentir ao acaso, livre de regras
colocadas que embrutece o corpo, que congela, que
dita, que conserva, que não me deixa ser dona do meu
calor!

Quando existe estranhamento, existe guerra do fogo.

Irmã Matilde

O OUTRO

*Como decifrar pictogramas de há dez mil anos
se nem sei decifrar a minha escrita interior?*

Carlos Drummond de Andrade

Durante a pesquisa para este segundo capítulo do projeto “Autorreconstrução do Feminino pela Arte”, por ser obviamente desenvolvido junto as minhas vivências, não passei a maior parte do tempo em um *quarto só para mim*⁴ lendo somente documentos que demonstravam a visão dos outros em relação à humanidade. Passei mais tempo convivendo com diferentes grupos de pessoas, repartindo opiniões, escutando vozes e procurando pesquisar sobre diferentes assuntos que me intrigavam segundo as subjectividades alheias, que contrastavam a minha. Em *Um quarto só para mim* (2004), encenando a proposta de Virgínia Woolf para as mulheres criadoras, pesquisei também sobre masculinidades, sobre sentimentos humanos, sobre posições sexuais, sobre drogas químicas, sobre música, sobre poesia. Transições aconteciam em meus pensamentos e diversas vezes me senti estar em um lugar em que eu não dialogava com a minha pesquisa em Estudos Feministas, ao qual deveria ser expressão prática e teórica concomitantemente; durante a escolha de uma metodologia para a pesquisa, mesmo perante a possibilidade de utilizar mais do que uma, parecia-me tudo preso a leituras que construía perguntas e respostas argumentadas por autoridades que determinavam uma forma racional e direta, ditada. Não poderia eu simplesmente me deixar levar pelas experiências de vida?

Sinto grande dificuldade de me manter equilibrada em uma única linha de curto, racional, estruturado e finito pensamento. O caos é evidenciado em meu trabalho enquanto poeta e artista plástica, coloco sempre as “sensações corporais”, à maneira de Platão de *Fédon*, em primeiro lugar e visualizo-me como uma mulher com “buracos” por toda a extensão do corpo que entram e saem, a todo momento, sensações cotidianas, relações de espaço- tempo de forma coletiva onde o Eu integra-se com o Outro. As minhas vontades, minhas paixões, minha imaginação não se constroem sozinhas, me transformam

4 Alusão a *A Room of one's Own*, de Virgínia Woolf, originalmente publicado em 1929. A Tradução portuguesa é *Um quarto que seja seu*. No Brasil, *Um teto todo seu*.

na mulher que sou e me transformam também a cada dia iguais aos Outros, mesmo quando esse Outro é antônimo de mim; isso me define como autora de mim mesma e me torna um corpo social. Conforme as palavras de Deleuze “o diagrama enquanto determinação de um conjunto de relações de força, jamais esgota a força, que pode entrar em outras relações (...) O diagrama vem de fora (...) não cessando de fazer novos lances” (*apud* Peixoto, 2008: 59).

Portanto, essa construção em meu corpo enquanto sensações não isoladas e reações de empatias com outros corpos desconstrói diariamente a lapidação das estruturas que em mim foram ditadas desde a infância, e conforme o meu movimento pelos caminhos que eu passei até o atual momento; assim me lanço no Outros também.

Neste jogo de diferenças e repetições que toca o plano de invenção e reinvenção permanentes da vida, as afirmações da subjetividade e da sociedade não estão mais determinadas por constantes referências a um modelo ou a uma razão suficiente de todas as repetições e acontecimentos do mundo. Trata-se, nesse caso, de um movimento incessante de diferenciação e multiplicação qualitativas de si mesmo e do mundo, numa dinâmica que passa entre a necessidade e o acaso, entre o desejo e a sociedade. (Peixoto, 2008: 61)

Diante das intersecções dos meus pensamentos entre convivências cotidianas, lembranças que percorrem minha infância e pesquisa acadêmica, minha consciência não me deixou dormir, pois questionava-me diversas vezes sobre a questão da mulher subordinada situada como uma construção social de um olhar masculino e reagindo contra isso com a sua emancipação como resposta. Não! Milénio de inferiorização não faz suscitar respostas! Milénios de inferiorização construíram uma herança histórica que limita a mulher a ser mãe, esposa ou, alternativamente, prostituta, milénios de inferiorização construíram diante do silenciamento a ânsia por sentir-se livre em suas vontades, em seus sentimentos em relação ao mundo inteiro.

A acadêmica feminista Heleieth Saffiotti exprime assim este peso da história:

Com efeito, o que são sete milénios na história de uma humanidade de 250000-300000 anos? Foi nas sociedades de caça e coleta, nas quais reinava a igualdade de gênero, que os homens, desfrutando de tempo livre (a caça sendo

atividade praticada uma ou duas vezes por semana), criaram os sistemas simbólicos que inferiorizam socialmente as mulheres. Tais sistemas operacionalizam-se, materializando-se em práticas sociais, em mercadorias, em rituais religiosos, além do infanticídio de meninas, do aborto seletivo de fetos femininos, etc. (Saffiotti, sd: 71)5

Sobre lembranças que percorrem a infância na pesquisa acadêmica

Milénios de inferiorização estão na minha mãe, que por não ter tido *um quarto só para si* foi impossibilitada de escolher o seu futuro e sofreu dentro da crueldade obscura do lar o invisível legado de exploração sobre a mulher, o que construiu nela, não respostas, mas a aflição por querer me ver livre! Me possibilitou dinheiro e um *quarto só para mim* fora desse “lar” quando eu menstruei pela terceira vez. Até hoje é experienciada por mim essa separação; agora com 31 anos, ainda sinto ter que continuar distante do que ela não quer que eu veja, presencie e participe, a deterioração militarista de meu progenitor voltando-se, em diagnóstico de loucura, contra a ordem do progresso dele. Eu não sou uma resposta, em mim existem milénios de inferiorização.

Traumas são para resolver no consultório psiquiátrico

“Depois que ele abasteceu seu falso orgulho na cachaça, temeu por um corpo que o desafiava tornando-se mulher, tentou arrombar a moldura do quarto gritando tua menstruação é podre, mas tropeçou e empurrou a porta para ela poder se perder la fora. ”

Irmã Matilde

Sobre convivências cotidianas na pesquisa acadêmica

É extremamente agressivo aos meus ouvidos escutar uma mulher falar que a culpa pelos actos cometidos ilicitamente são do “sistema”. Qual sistema? No Brasil, o Governo do Rio de Janeiro tentou melhorar o “sistema” de transportes públicos para as mulheres que usam trem e metro:

(...) determinada pela Lei 4.733/06, de autoria do presidente da Alerj, deputado Jorge Picciani (PMDB), que obriga que estas empresas destinem vagões exclusivamente para o público feminino nos horários de maior movimento - das 6 às 9 horas e das 17 às 20 horas - nos dias úteis do mês. Aprovada em plenário no Dia Internacional da Mulher e sancionada pela governadora em 24 de março, a determinação pretende coibir a ação de homens que se aproveitam da superlotação dos vagões nos horários mais movimentados para molestar as mulheres

Agora os corpos das mulheres no RJ são protegidos e reservados enquanto estiverem dentro dos vagões, após descer dos vagões devem existir setas indicando os caminhos mais adequados para os corpos femininos. Não deverão, as mulheres, escolher o atalho pela floresta pois o caminho é perigoso e o lobo mal pode aparecer. O sistema de transporte público do RJ parece estar amenizado. Os corpos femininos desprotegidos pelas ruas e dentro de casas são responsabilidade de outros “Contos de Fada”.

Em tempos contemporâneos, eu não aceito que uma mulher não assuma a sua responsabilidade por qualquer atitude, legal ou ilegal; é preciso desconstruir a imagem do corpo feminino dócil, indefeso, que precisa da companhia dos Três *Porquinho*, *que também são vitimizados diante de uma construção de inferioridade por serem presas do mesmo lobo mau, ou seja, para passar pela floresta como acompanhante de corpos femininos é preciso ter alguma característica de feminilidade para não serem ameaçadores*. Acredito que este sistema, organizado por homens em sua maioria, é o que combatemos diariamente. A floresta, o lobo mau, constrói um sistema alicerçado no corpo sujeitado de uma “chapeuzinho vermelho” e cabe a nós não nos deixar moldar segundo esse sistema que no passado moldou muitas mulheres, aprisionando-as e apertando a sede de livre expressão

que jamais foi retirada, foi sendo reservada. Hoje contem todas as nossas vontades que não cabem mais nos contos de fada.

Foi irritante para mim durante minha pesquisa acompanhar alguns grupos de mulheres de diferentes nacionalidade (e que enfatizam o “nacionalismo” que funciona como gaiolas que limitam as diversidades femininas que tem em comum a mesma problemática em relação ao patriarcado: Ser mulher) se colocarem como feministas por estarem estudando sobre “feminismos”, participarem de reuniões que discutem a problemática sobre mulheres e simultaneamente sofrerem violência moral e física por parte de homens e não denunciarem, deixarem quieto, ou denunciarem a outra situando-a como uma coitada. Me perturba a atitude de ativistas e estudantes de feminismos que “fode” com homens alegando serem livres pois “quem come é elas”; porém, as mesmas mulheres dizerem também que nunca sentiram orgasmo ou qualquer prazer sexual. É contraditório: fodem por quê? Na busca do prazer que nunca tiveram? Onde está a valorização do seu corpo? Como fica a apropriação do corpo? A apropriação do corpo é competir com outras mulheres para ver quem vai levar o falo para casa? Se não tivermos uma *apropriação do nosso próprio corpo o corpo* vai ser de alguém e perdesse a liberdade de explorar a si mesmo, de ter conhecimento de si enquanto corpo sexualizado e feminino. A busca do prazer tem que ser um prazer.

Carol Vance exprime bem as ambiguidades experimentadas pelas mulheres nesta busca na sociedade contemporânea:

Na vida das mulheres a tensão entre o perigo e o prazer sexual é muito poderosa. A sexualidade é um terreno de constrangimentos, de repressão e perigo, e um terreno de exploração, prazer e atuação. Concentrar-se só no prazer e gratificação deixa de lado a estrutura patriarcal em que atuam as mulheres. Entretanto, falar só de violência e opressão deixa de lado a experiência das mulheres no terreno da atuação e da eleição sexual e aumenta, sem se pretender, o terror, o desamparo sexual com que vivem as mulheres.

(Vance, 1989: 232)

Escutar uma mulher que se intitula feminista anarquista gritar que “ Ele é minha vida”, fez mudar-me de cidade e reavaliar minha pesquisa em Feminismo.

Eu estava desviando o meu olhar para o que eu considerava insuportável de ver, escutar e julgava o que me fazia mal, mesmo não sendo em meu corpo, talvez porque, conforme diz Freud no seu ensaio de 1919, “O estranho”, estava em meu corpo:

Aquilo que é experimentado como algo estranho está muito mais simplesmente condicionado, mas compreende muito menos exemplos. Descobriremos, acho eu, que se ajustar perfeitamente à nossa tentativa de solução, e pode-se atribuir, sem exceção, a algo familiar que foi reprimido (Freud, 1976:20)

Decidi-me apoiar em ensaios na sua maioria de mulheres que discutem sobre progressos de percepção social onde o conclusivo no sentido de estar fazendo parte de uma circunstância, como na expressão “a culpa é do sistema”, estivesse ausente. Não somos robôs seguindo a maioria e as suas regras; no entretanto somos robotizados pelos tais sistemas para acreditarmos e seguirmos os falsos efeitos morais e políticos que apoiam a inferioridade de um feminino quando colocado como vítima diária das problemáticas sociais, como por exemplo, os vagões exclusivos para mulheres na cidade do Rio de Janeiro. Esse mesmo sistema termina por ser o gerador de um círculo vicioso, ditados e que a meu ver, não pode falar em nome de todas. Continua-se, assim, a procurar de uma vida como modelo para a maioria seguir. Isso tende a silenciar a diversidade pois os sistemas são direccionados para a maioria e as mulheres são ainda a minoria⁶. Culpendo o sistema pelos atos cometidos é negar o lugar de sujeito, é negar a liberdade de poder fazer escolhas, é negar as diversidades na qual, na luta feminista, estamos inseridas.

É de extrema urgência resolver a problemática sobre o nosso corpo dentro do “nosso quintal” para induzir as “vizinhas” a fazerem o mesmo, já que, nós que pesquisamos sobre os feminismos, somos vista como especialistas na área e podemos ser o exemplo para muitas mulheres. É preciso não encarar o estranhamento com sendo somente do Outro: o estranho freudiano em nós faz parte da nossa subjetividade.

⁶ Explico o conceito de “minorias” adiante neste trabalho.

Estamos invadindo um espaço que historicamente foi inventado e dominado pelo masculino e que culturalmente nos legou a fome de voz. As mulheres foram, e muitas ainda continuam, silenciadas; no entanto fazer desse silenciamento justificativa para todas as formas de expressões insinua absolvição por estar em um lugar que não lhe pertence; parece autopunição para continuar sendo protegida por uma desculpa de confronto com o outro, e esse outro aqui colocado não significa “o segundo sexo”, não significa a figura estilizada do feminino: significa aquele ou aquilo que não faz parte da singularidade do sujeito, são as construções sociais que intervêm na subjectividade de forma negativa, que agem rebaixando o intelecto e a criatividade das mulheres. Devemos adotar uma atitude de parar de apontar para o “outro” e não pararmos para apontar para o eu, interrogar o eu, a subjectividade individual. Caso contrário, continuamos sendo a presa, e precisamos ser responsáveis e responsabilizadas, e não vítimas. Concordando com Rosi Braidotti que diz que Spivak também equacionou essa forma de “solidariedade” como “paternalismo benevolente”. Ou seja, não é correto problematizar *o outro* partindo do *eu* no qual está inserida uma gama de princípios que limitam culturalmente as diversidades, sendo essas mesmas diversidades multiplicadoras de culturas que ultrapassam as fronteiras e que, necessariamente, provocam resistências aos princípios tidos como modelos a ser seguidos, “É contra esse voo para a abstração que feministas têm propostos perspectivas situadas e aplicadas às políticas de localização: é hora de olharmos com frieza para a nossa própria situação”. (Braidotti, 2002:2)

Sendo assim, se fomos pensar em todas formas de arte e poesia representada e escrita por mulheres, percebemos que toda obra feita por elas parte sempre do princípio da construção de si, ou melhor, do complexo de si, dos sentidos, que nada tem de conclusivo, num processo de construção-de-si permanente e incompleto. “O corpo é a geografia mais próxima”, diz a poeta Adrienne Rich. Por isso, partimos do nosso corpo, problematizamos o nosso território na busca de nos mostrarmos ao mundo, não como dedução mas por indução, mesmo sem intenção, o quanto em comum temos todas as mulheres, em sentimentos e em pensamentos, em ser um volátil ser humano.

O enigma consiste em meu corpo ser, ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e

sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa, seja o que for, assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (Merleau-Pointy, 2004: 17)

Quero basear-me na subjetividade que é mutável, segundo Rossi Braidotti, um sujeito nômade. Para continuação desse segundo capítulo, quero carregar essa pesquisa como sendo a construção de um *quarto só para si*, metáfora das transgressões que emanciparão o feminino não só economicamente, mas também como proprietária de si em relação a qualquer sentimento de “estar no mundo” reconstruindo através das memórias, os processos que nos tornam sujeito, como declara Virgínia Wolf “Como mulher eu não tenho pátria. Como mulher a minha pátria é o mundo inteiro.”. (Woolf, 1938)

Início, nos próximos capítulos, uma nova fase de expressão sobre minha pesquisa, que já vem sendo edificada a muitos meses e com muitas crises criativas e enquanto pesquisadora em processo de escrita. Para mim interessa-me escrever, plastificar e falar o que eu sinto, penso e quero. Me modifico ao me reinventar e legitimo isso com as palavras de Clarisse Lispector: “Vou continuar, é exatamente da minha natureza nunca me sentir ridícula, eu me aventuro sempre, entro em todos os palcos”.⁷

⁷ Em entrevista dada ao programa Panorama, em 1977.

Capítulo III

Pós- Modernidade, a Guerra do Fogo continua

“A guerra do fogo” (1981) é o nome de um filme do realizador Jean Jacques-Annaud, que conta a história de dois grupos de hominídeos do período da pré-história, com hábitos diferentes pelo fato de um dos grupos ser mais evoluído que o outro no domínio da técnica do fogo. Para o grupo menos evoluído, o fogo era visto com estranhamento por não dominarem a técnica de o criar; era algo sobrenatural, era preciso caçar uma nova chama, tê-la como presa. No meio dessa busca pela chama, uma fêmea em apuros do grupo mais evoluído é salva pelo grupo menos evoluído e ensina-lhes a técnica do fogo. Essa aproximação entre as duas tribos faz com que a tribo tida como menos evoluída perceba maneiras diferentes de viver, observadas nas atitudes, nas linguagens, no sorriso. Compreende-se aqui uma evolução através dos sentidos. No início o medo imperava de tal modo que era necessário pensar uma guerra para conquistar o fogo; porém, com a descoberta da técnica de produção das chamas, o estranhamento foi apagado e surgem novas maneiras de sentir a convivência uns com os outros nas atitudes, surgem novas formas de expressão e aumentam as diversidades.

A evolução coletiva é contínua no tempo: não tem porque não percebê-la na pós-modernidade, não existe um buraco entre a pré-história e a pós-modernidade. É contínua, porém, o desequilíbrio está na velocidade dos acontecimentos. Talvez essa velocidade possa ter chegado varias vezes a estagnar, mas sempre descobertas novas são feitas como forma de desviar de algum embate que venha a mistificar, misturar, fugir do controle, tornar mais complexo e tudo volta à velocidade inicial a cada limite atingido. E cada limite atingido talvez seja a “estranheza ao fogo”, a dificuldade de aceitar novas diferenças por não poder dominá-las, por fugirem aos padrões que parecem garantir segurança; por isso muitas vezes, ao perder o controle das situações parecemos regredir, fugir, tornar conflito. Não sentir-se ameaçado pelo “outro” é a constante guerra do fogo.

Ler Freud me deixou igualmente cética quanto á inveja do pênis. O poder de dar à luz faz a “inveja do útero” mais lógica e um órgão tão externo e desprotegido como o pênis deixa os homens extremamente vulneráveis.

(Steinem, 1978: 416)

Seguindo pelo pensamento de Steinem, é possível pensar em uma inveja do útero pelo masculino. É interessante pensar o quanto o útero é carregado de simbologias, significados que ultrapassam a sua função biológica e criam várias questões psicológicas, sociais, linguísticas.

A mulher, enquanto sujeito que se autorrepresenta, sempre foi desprezada e evitada nos campos intelectuais que, caminhando com a evolução dos tempos, é vista como a evolução dos homens. O controle dos corpos femininos demonstra que a mulher é vista como uma ameaça enquanto ser pensante. A ela é destinada a presença como corpo-objeto reservado à multiplicação de seres vivos. Talvez, pela questão da procriação fugir do comando dos corpos pelas próprias mulheres a tornam agências ⁸ pelo fato de o próprio corpo não ter controle da sua reprodução e assim sujeitadas as fases de mudanças orgânicas, hormonais que esse processo acarreta. Vitimizadas pelos factores internos do corpo-físico tornam-se mais vulneráveis as factores externo ao corpo, o masculino. A mulher enquanto corpo habitado por outro humano sugere geração futura, e sendo uma geração de incertezas, foge do domínio masculino amedrontando e causando estranhezas que faz tencionar em seus corpos a necessidade de serem programadas. Acredito que a intenção de configuração sobre o feminino deu-se pela reacção da proximidade entre corpo e sentidos, que se tornam distintos mas partem de um referencial que não é masculino, é o materno-feminino. Um corpo que gera matéria gera conhecimento e o masculino, tendo a sua “pequena” participação, apenas, na fertilização inicial do decurso da geração dos seres humanos, como observador dessas mudanças, para ele externa e para ela interna, na evolução dos sentidos toma posição de superioridade em vista as diferenças físicas da fêmea e domina o que lhe é estranho, oprimindo o feminino. O homem torna-se agente e constrói na mulher um campo de concentração.

⁸ Para J. Butler a agência é a apropriação da sujeição para a autodisciplina. (*apud* Gallina, 2008:2)

Meu coração com disciplina

Como diz Virginia Woolf, “toda mulher precisa ter dinheiro e um quarto só dela se pretende escrever ficção” (Woolf, 1994:8) Obviamente que esta frase apresenta infinitas interpretações quando a questão é a mulher e a intelectualidade. As primeiras mulheres a ter acesso ao desenvolvimento intelectual de alguma forma tiveram situação financeira para tal acesso, por meio de pais intelectuais reconhecidos, maridos ou amantes ricos. A origem real das fontes que facilitaram o acesso para se instruírem é normalmente sugerido nas suas biografias, como por exemplo Cristine de Pizan (Veneza, 1364- Poissy, c. 1430) poeta e filósofa francesa *Le Livre de la Cité des dames*, filha de Tommaso di Benvenuto Pizan, médico, astrólogo, conselheiro da Republica de Veneza, alquimista e físico da corte nomeado por Carlos V, rei da França.

Poucas mulheres tiveram acesso a bens económicos para poderem ter acesso à educação. E se o acesso para o desenvolvimento intelectual feminino e uma possível futura independência é financiado por homens, melhor isso do que nada, de alguma forma tem que se conseguir conhecimento. Como sempre me dizia minha mãe, Inez Menezes, quando eu estava aflita por não conseguir algo de imediato “*é de grão em grão que a galinha enche o papo*”. É graças ao desenvolvimento intelectual das mulheres, sem ser necessário aqui situar as fontes económicas, que hoje na contemporaneidade podemos encarar qualquer desafio intelectual com qualquer ser humano do sexo masculino de uma mesma área científica. Galinhas espertinhas! Na minha opinião, talvez seja mais conveniente ler: Cristine de Pizan com grandes afinidades intelectuais nas letras teve apoio de sua família para o desenvolvimento de tais aptidões. Bem, mas e as mulheres pobres? Não sei o que escrever a respeito de todas as mulheres pobres. Algumas devem ter sido ótimas galinhas e outras não! Coco Chanel (1883-1971) é a minha galinha preferida! De uma família miserável, criada num orfanato, costurou a sua história de vida em roupas onde a mágoa, o orgulho e a ambição revestiam as futilidades de outras mulheres ricas enquanto ela despia as suas lembranças, financiada por muitos homens. Falarei sobre Coco Chanel no próximo capítulo.

Quando a mulher persiste em trabalhar seu plano onírico tem o poder de se desprender da construção simbólica da feminilidade submissa. Muitas vezes cria uma selvageria feminina contemporânea paralela à domesticação histórica e abre-se em uma obra para o mundo.

Silenciamentos expostos em palavras compõem num universo paralelo o desejo de libertação e o entendimento da condição feminina. Desenvolvem, quando lidas, escutadas, sentidas, cordões de vida humana que se amarram para ser firme diante nas negações das escolhas que não sejam feitas por si, enquanto sujeitadas, impostas pela sociedade dos homens. O poder de poder se expor está imerso nos nossos desejos mais profundos, é algo que ainda hoje na actualidade é consistente nas lutas dos estudos feministas, pois a quebra desse silenciamento foi, no meu entendimento, a principal vitória para continuação da nossa luta. A liberdade de expressão da mulher é o que compõe nas artes a capacidade de se desvendar para o mundo, sem medo de ameaça, mas ameaçando.

Nelida Piñon no texto “I love my husband” descreve, com perfeitas palavras o plano onírico em que se coloca como observadora de si, fazendo menção no fato de saber que não poderia agir da forma que estava pensando, mas revela ser instinto e ser prazeroso. Com o seu poder imaginário ela atinge a sensação da fera domesticável mas com as vontades íntimas ainda feroz. Nas palavras seguintes observamos essa rudeza:

Seguida por um cortejo untado de suor e ansiedade, eu abatia os javalis, mergulhava meus caninos nas suas jugulares aquecidas, enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. (Piñon,1998: 11)

Mais adiante no texto ela questiona sobre a construção da feminilidade que a contém, sem dispensar o seu próprio conteúdo de presa que permanece dentro dos estereótipos impostos pela sociedade patriarcal. Grunhindo vontades de tomar posse de si, contrapõe uma revolta sobre esse ser que oscila entre o feroz e o dócil:

Olhei meus dedos revoltada com as unhas longas pintadas de roxo. Unhas de tigre que reforçavam a minha identidade, grunhiam quanto à verdade do meu sexo. Alisei meu corpo, pensei, acaso sou mulher unicamente pelas garras longas e por revesti-las de ouro, prata, o ímpeto do sangue de um animal abatido no bosque? Ou porque o homem adorna-me de modo a que quando tire estas tintas de guerreira do rosto surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira? (Piñon, 1998)

Como induz Nelida Pinõn “...surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira?” O mistério causa menos temor do que o estranhamento: é menos difícil lidar com a ideia do oculto que não toca, não tem voz, não tem dor, não se vê, do que com o visível, ostensível, palpável. Ignorar uma identidade diminui a diversidade entre os seres para um deles melhor dominar a espécie humana. Essa espécie humana representada historicamente pelo sexo masculino que oprimiu o sexo feminino colocando-o como mistério e que só venho a causar estranheza, gerou grande apreensão de propriedades do feminino que com a luta das mulheres assumiu essa posição de “estranho” para ganhar voz no mundo. Somos estranha, pois assim conquistamos a nós próprias, invadindo nossas entranhas e nos desbravando intimamente na procura de expor as origens do que causou esse temor do feminino, que encadeou o nosso silenciamento na história. Agora utilizamos desse lugar de sujeição a alavanca para a autorreconstrução do feminino pela Arte.

Capítulo IV

Eu queria poder ter tido mais tempo para pesquisar a fundo sobre muitas mulheres que reconstruíram na passagem do tempo a possibilidade da nossa identidade libertária. O tempo neste momento está confuso e cheio de imagens. O tempo, agora, é uma reunião dos ventos vindo de longe que ultrapassaram as épocas e estão aqui dentro de mim, agitadas, gritando, debatem-se, brigam por destaque. É uma bela e eufórica dança feita por Jane Austen, Frida Kalo, Olímpia de Gouges, Rosa Luxemburgo, Simone de Beauvoir, Madre Teresa de Calcutá, Cora Coralina, Maria da Penha, Laura Vicunã, Janes Joplin, Any Winehouse, Pagu, Joana D`arc, GYP, Camille Claudel, Pina Bausch e muitas outras que estão por chegar. Sinto que haverá uma guerra dentro de mim. O tempo não para e todas essas e outras mulheres, agora, me inclui. Mas eu escolhi uma única mulher para representar-nos nos conceitos que tentam controlar nossa vida e até mesmo nossa morte. A gula, a avareza, a luxúria, a inveja, a ira, a preguiça e a vaidade foram desenhadas, apagadas e inscritas no corpo de Coco Chanel. É ela que eu irei esculpir nesse capítulo.

Identificação e desejo: Observar e criar

“O conteúdo que move o criar provém da intimidade do artista, ao mesmo tempo em que é parte de nós mesmos.” (Outeiral e Moura, 2002:159)

Existe uma cantiga de ninar que minha mãe cantava para mim quando eu era pequena. Essa música me fazia chorar disfarçadamente até pegar no sono: “*se essa rua se essa rua fosse minha / eu mandava eu mandava ladrilhar/ com pedrinhas com pedrinhas de brilhantes / para o meu para o meu amor passar*”. Eu devia ter quatro anos de idade quando me dei conta que ao escutar minha mãe cantando essa música (por sentimentos análogos à cena de uma mãe que faz os filhos dormirem antes do navio afundar) eu sentia que nela existia um mundo de fantasias que a amargura da vida cobriu entre o seu rosto cansado e as suas roupas velhas. É incrível como a criança percebe os sentimentos dos adultos de forma poética (vista agora distante do tempo em que acontecia, já adulta). Talvez

pelas poucas palavras que tem para se expressar, ela apenas sente, imagina, deseja, e isso possivelmente vai organizando a criança como um ser imaginário. Agora, já adulta, posso descrever minha passagem da infância até o momento e isso é importante na minha construção como sujeito e nas identificações que tenho com os Outros.

A beleza da minha mãe me acompanha em cada leitura que eu faço, em cada gesto de orgulho, em cada passo que dou na minha vida para poder dizer a ela que eu consegui. É sempre lembrando de suas palavras duras durante o dia e doces no anoitecer que eu ao me olhar no espelho arrumo o meu cabelo e passo batom. Ela fazia isso timidamente quando conseguia criar coragem; na maioria das vezes, não conseguia.

É usando dos estereótipos de feminilidade que eu vou em busca da juventude de minha mãe. É como se eu quisesse mostrar a ela um espelho, uma imagem dela ainda em movimento, para quando ela se sentir cansada novamente, ver que sou uma construção sua, uma continuidade.

Entendo que os estereótipos da beleza, muitas vezes, são peças que criam identificação entre as mulheres. Às vezes é trabalhando com a ideia de espelho que resgatamos o que está preso do outro lado, do lado virtual. Agora, me colocando do lado virtual ao meu, reflicto sobre os cuidados que gostaríamos de ter conosco e não temos, por pensarmos, muitas vezes, que é fútil e distante para quem tem louça para lavar, roupa para lavar, comida para fazer, casa para limpar e no final do dia sonhos para poder se libertar.

É nos signos que se aproximam de nós e que transmitem sensações, sentimentos que acabam por se identificar com as nossas vontades muitas vezes reprimidas, que ocorre a forma virtual. Isso normalmente acontece em romances ou novelas com personagens fictícias femininas, de grande audiência por mulheres “donas do lar”, muitas vezes oprimidas, que passam o dia inteiro fazendo suas tarefas mas com o pensamento abstraído da sua actual situação de “faxineira” para a situação virtual de, talvez, “vingativa” da personagem da sua novela preferida. É uma vida paralela e é real no momento em que sentimos ela. É vital.

O propósito da beleza exterior entre as mulheres cria uma aproximação de dedicação entre as partes, a que admira e a que é admirada, a que permanece olhando para a que se projecta nesse olhar. É como funciona com as obras de arte, com a poesia, com a

música, quando nos toca nos identificamos. São desejos do outro moldado no eu. Sou uma biografia da vida da minha mãe reconstruída na demonstração de sua autobiografia para mim.

Se as memórias do passado são reinventadas e assim reconstruídas por quem informa (Candia,2011:12) trazidas de outras épocas de diferentes culturas para o presente, são construídas em quem absorve a informação. Sou biógrafa no momento que eu dou atenção à vida do Outro e este já está em mim, me modifico a partir das experiências de vida da outra pessoa. Os momentos de dificuldades de minha mãe foi ela quem os viveu, mas eu os também vivi sempre que me relatava suas dificuldades na intenção de que eu ultrapassasse as minhas, e eu ultrapassava, e nós ultrapassávamos. Se ela é meu primeiro referencial desde que sou pequena, agradeço pelo seu não total silenciamento reinventado para mim. Segundo Lacan (1998), a criança no estágio do espelho tem como referencial a primeira imagem especular e após as auto-identificações constrói nela o princípio de um ego para a construção do sujeito, no qual vai se reconstruindo no decorrer da vida, num processo de inter-subjetividades, no encontro com outros seres. Então, está em meu corpo os signos que pertenceram a ela e que se refizeram em mim em prol da busca de sua beleza. Construí minhas fantasias nas fantasias contadas por ela, construí sonhos que minha mãe alimentava. Meus desejos têm a interferência dela, meus medos vencidos e minhas decisões sempre partindo da pergunta dela “é isso que tu queres? ”; e eu nunca fui obrigada a dar resposta.

A reflexão a partir das reflexões da vida de outras mulheres é uma amarra de forças que garantem a consistência das nossas identidades enquanto mulheres, na construção dos desejos itinerantes sujeitados pelas experiências vividas por cada uma de nós. Isso constrói a nossa história e as nossas coincidências. Todas temos algo em comum.

A pequena biografia também conta uma autobiografia,
de Chanel para mãe
de Mãe para Chanel
Chanel não era a mãe
que não era a Chanel.

Gabrielle Bonheur Chanel, nascida em 1883 na França, na miséria. Nos primeiros anos de sua infância especulou imagens de sua mãe a esperar até morrer pelo seu pai num quarto de hotel. Quando ainda criança foi enviada para um orfanato, onde vestia de preto, com poucos detalhes branco nos punhos e na gola – que se assemelhavam às roupas das freiras e da condição de meninas pobres – para se diferenciar das demais órfãs com bens materiais. Teve uma educação de severa agressividade militarista. No orfanato, obteve a educação necessária para mantê-la como subalterna eficiente; aprendeu a obedecer, a esconder suas vontades e a ler. Porém, as imagens que Chanel absorvia diante do proibido, assim como as leituras que fazia escondida no sótão do orfanato, parecem tê-la feito refletir que a busca de sua vida poderia ser o oposto da espera de sua mãe. Chanel vestiu sua vida de preto, aprendeu a costurar, a zelar por extrema limpeza e a não demonstrar sentimentos. Sua mãe parecia amar seu pai, tinha medo de ser abandonada por ele, era fraca e morreu sozinha num quarto de hotel. Gabrielle apagou sua mãe da memória por muitos anos, mas sempre ficou à espera de seu pai enquanto permaneceu no orfanato.

É estranho pensar no motivo que fazia Coco querer se diferenciar das características de sua mãe, que já estava morta, porém conservava uma esperança de espera comum com ela e, mais tarde, uma imaginação fértil a respeito da figura de um pai que foi fazer fortuna na América. Ela enfatizava que não era órfã, que tinha pai. Isso faz pensar que a imagem da mãe era de grande valor sentimental e que foi necessário fingir um esquecimento que se revelava na espera idealizada pelo pai. Talvez como uma solução para pensar em futuro, não se integrar para o total abandono.

A narrativa de self de Chanel sempre priorizou seu pai, ela atribuiu a esta figura extremamente idealizada a escolha de seu apelido, Coco. Ela parece ter

buscado ingressar num mundo masculino, tomando seu pai como objecto, ao mesmo tempo em que se identificava maciçamente com ele. Por mais distante que seu pai fosse, parece que em relação a ele com Coco Chanel tinha elementos introjetados capazes de auxiliar na constituição da sua self. Isto, provavelmente, porque do pouco que sua mãe pode oferecer de si para Chanel, muito era relativo a uma imagem idealizada que ela própria construiu de Alberti, pai de Chanel.

(Outeiral e Moura, 2002: 139)

A análise psicanalítica de Chanel, da autoria de José Outeiral e Luiza Moura (2002) defende que continha em si a reconstrução da imagem que sua mãe lhe transmitia do pai, Albert. Em Coco Chanel estaria a presença da mãe, e seria provavelmente uma construção tão forte no seu imaginário que fez “espelho”: na infância a esperar pelo pai, e na vida adulta a mulher que morre no quarto de um hotel, como na descrição de sua fala para a criada antes de morrer “ Está vendo, Celine, é assim que se morre.” (*apud* Outeiral e Moura, 2002: 136)

Chanel tornou-se Coco, enquanto cantora de um Cabaret durante sua juventude, próximo dos 23 anos. Gozou de muitos amantes que a presenteavam com hospedagens, festas, influência e conhecimentos na arte e na poesia. Negava-se enquanto prostituta que beneficiava o outro que a poderia ver como uso: ela *usava*, e no momento que a fosse conveniente. Não aceitava luxo passageiro ou poucas notas que fossem terminar, não importava para ela quem pagava, cobiça algo a mais: a sua independência. Era preciso ser firme e duradouro o seu luxo; logo, importava apenas o que ela queria, e se não queria, olhava mais adiante para um futuro próximo e dava um pulo de olhos fechados para a satisfação momentânea de alguém em nome da sua própria ambição e muitas vezes, inveja.

Chanel estava sempre querendo absorver o que as pessoas intelectuais e ricas tinham de conhecimento que a ajudasse a ser autónoma economicamente e a fazer fortuna. Coco era ganancioso. Sempre contava histórias inventadas a respeito de sua vida, contava que vivia com tias ricas e más que lhe batiam e a deixavam passar fome. Ela não esperava pena de quem a escutava: era apenas uma forma sútil de demonstrar a familiaridade com o destemor e a sua agressividade diária. Sustentam Outeiral e Moura que a frase de Oscar Wilde parece expressar muito bem a forma como Chanel se apresentou ao

mundo: “Uma máscara é mais reveladora do que um rosto, e os disfarces intensificam sua personalidade.” (*Idem*:137)

Coco Chanel, importante estilista Francesa que revolucionou a alta moda feminina dando-lhe simplicidade e conforto, viveu seus últimos anos num quarto de hotel onde morreu solitária. Abdicando da possibilidade de união matrimonial em sua vida, Chanel se colocou na posição de eterna amante buscando em mente a lembrança de sua mãe, que foi esposa e morreu solitária num quarto sujo de hotel. A eterna amante fez fortuna com seu trabalho de alta-costura, financiado com o dinheiro de homens influentes.

Coco Chanel, pela sua capacidade criativa, foi capaz de escapar de um destino preestabelecido de pobreza e humilhação. Ela empenhou toda a sua força para se reconstruir e reinventar a sua história. Morreu sem família, sem herdeiros...Não teve filhos nem filhas, mas a mulher que ela forjou tornou-se modelo de identificação para jovens e senhoras do mundo todo.

(Outeiral e Moura, 2002: 136)



Fig.a.Coco Chanel

Com esta curta biografia de Chanel, que resulta de informações que encontrei em livros, filmes e documentários, agora tem a minha intervenção com palavras que descrevem também o meu imaginário sobre ela. Pretendi ser directa, como Coco Chanel fazia nos cortes de suas roupas.

Coco Chanel descreveu, inicialmente, sua autobiografia em suas peças que vestiam as mulheres dos anos 1920 e 1930. E esse é o motivo para não ter escrito um livro autobiográfico: ela desenhou, cortou e costurou seus sentimentos. Ela reconstruiu sua história em tecidos baratos, singelos, casuais, mesclou com o vestiário masculino suas peças femininas e impôs o “ Eu quero” com firmeza no olhar. Existem diversas biografias sobre Coco Chanel, e todas partem da sua autobiografia construída nas roupas, como por exemplo “O pretinho básico”, um vestido muito simples que vestiu e ainda veste a elegância, a futiliza e cobre a nudez das mulheres de todo o mundo e ao mesmo tempo veste o luto da perda do grande amor de sua vida. Foi após a morte de um amante de longa data, Boy Capel, que Coco Chanel propôs “o pretinho básico”. Da sua dor sentimental fez a sua fortuna: ela vendia sua dor. E, penso eu, que não era para ser trágico, era para se expressar momentaneamente e vender. Logo após a morte desse amante “pretinho básico”, não perdeu tempo em ter outros. O quanto foi dolorido ou não para Coco Chanel, nunca saberemos e com toda certeza ela nem perderia tempo em articular uma resposta.

O estilo Chanel foi marcado pelos uniformes do internato e pelos hábitos das freiras, que povoaram sua infância e adolescência, como também pelos uniformes dos jovens militares e jogadores de pólo, que viam Chanel como uma diversão nos cafés ou na casa de Royallieu, onde ela passou sua juventude.

(Outeiral e Moura, 2002: 152)



9 Fig.b



10 Fig. c



11 Fig.d

10 Bolsa Chanel tiracolo
11 Espartilho anos 20

Todas nós não deveríamos esquecer que Coco Chanel inventou a primeira calça que nos permitiu a condição de conforto nos trajes femininos, como também a retirada do espartilho nos anos 1920, ou a bolsa a tiracolo que libertava as mãos das mulheres. Acredito que a sensação de liberdade e de estar à vontade com suas vestes para poder competir de igual para igual com o masculino estava entre as intenções na construção das roupas de Chanel. O conforto feito por Chanel para vestir a mulher é o mesmo conforto de quem, provavelmente, está lendo nesse exato momento esta dissertação. Todas nós sentimos o que é estar confortavelmente vestida, mesmo aquelas que odeiam usar calcinhas, mas nem todas sabem o que é tentar expulsar “um bicho qualquer” por debaixo de tantos tecidos que arrastavam no chão, que dificultavam a montaria e até mesmo o caminhar e a corrida até o final do século XIX. Chanel nos proporcionou esteticamente um bem vestir agradável e de certa forma, andrógono.

A preguiça, único dos pecados capitais que não está presente na história de vida de Coco Chanel.



12 Fig.a

12 Fotografia de Coco Chanel vestindo calças e seu amante “pretinho básico”, Boy Capel.

Capítulo V

Life story = Life History

Romance IV ou da donzela assassinada

“Sacudia o meu lencinho
para estendê-lo a secar.
Foi pelo mês de dezembro,
pelo tempo do Natal.
Tão feliz que me sentia,
vendo as nuvenzinhas no ar,
vendo o sol e vendo as flores
nos arbustos do quintal,
tendo ao longe, na varanda,
um rosto para mirar!
“Ai de mim, que suspeitaram
que lhe estaria a acenar!
Sacudia o meu lencinho
para estendê-lo a secar.
Lencinho lavado em pranto,
grosso de sonho e de sal,
de noites que não dormira,
na minha alcova a pensar,
- porque o meu amor é pobre,
de condição desigual.
“Era no mês de dezembro
pelo tempo do Natal.
Tinha o amor na minha frente,
tinha a morte por detrás:
desceu meu pai pela escada,
feriu-me com seu punhal.
Prostrou-me a seus pés, de braços,
sem mais força para um ai!
Reclinei minha cabeça
em bacia de coral.
Não vi mais as nuvenzinhas
que Pasciam pelo ar.
Ouvi minha mãe aos gritos
e meu pai a soluçar,
entre escravos e vizinhos,
e não soube nada mais.
“Se voasse o meu lencinho,
grosso de sonho e de sal,
e pousasse na varanda,
e começasse a contar
que morri por culpa do ouro
- que era de ouro esse punhal

que me enterrou pelas costas
a dura mão de meu pai -
sabe Deus se choraria
quem o pudesse escutar,
- se voasse o meu lencinho
e se pudesse falar,
como fala o periquito
e voa o pombo torcaz...
“Reclinei minha cabeça
em bacia de coral.
Já me esqueci do meu nome,
por mais que o queira lembrar!
“Foi pelo mês de dezembro,
pelo tempo do Natal.
Tudo tão longe, tão longe,
que não se pode encontrar.
Mas eu vagueio sozinha,
pela sombra do quintal,
e penso em meu triste corpo,
que não posso levantar,
e procuro o meu lencinho,
que não sei por onde está,
e relembro uma varanda
que havia neste lugar...
“Ai, minas de Vila Rica,
santa Virgem do Pilar!
Dizem que eram minas de ouro...
- para mim, de rosálgar,
para mim, donzela morta
pelo orgulho de meu pai.
(Ai, pobre mão de loucura,
que mataste por amar!)
Reparai nesta ferida
que me fez o seu punhal:
gume de ouro, punho de ouro,
ninguém o pode arrancar!
Há tanto tempo estou morta!
E continuo a penar.”

*Cecilia Meireles- Romanceiro da
Inconfidência*

Contar histórias, ouvir histórias, é uma forma de acesso ao conhecimento – conhecimento de si e conhecimento do outro. Por isso incluo, neste meu trabalho, a dimensão do *story-telling*. Com base nas teorias propostas por Brunner (1986), Connely e Clandiny (1990), Celestina Gomes avalia que:

Os seres humanos são contadores de histórias e as histórias contadas pelos homens deixam respirar as experiências vividas, os ambientes sociais, e culturais que as contextualizam e moldam, bem como as interpretações e reações dos sujeitos. Nesta sequência, as histórias contadas pelos homens acerca da sua vida, para além de documentos pessoais e testemunhos de uma existência singular, podem ser entendidas como janelas através das quais podemos olhar e perceber os mundos que nelas se encerram. **(Gomes, s.d: 2)**¹³

Esse potencial das histórias de vidas como método de investigação e de criação de conhecimento faz transparecer os efeitos da cultura e da sociedade que carregam todos os seres em convívio com representações quotidianas que nos envolvem enquanto sensoriais e causadoras dos sentidos corporais. Existe aqui uma ligação do ser individual ao coletivo. E sobre isso, com base em Ferrarotti (1981), Celestina Gomes diz:

Fundamentando-se numa visão marxista segundo a qual o homem não é uma unidade base da sociedade mas o seu produto e a vida do homem o resultado das experiências sociais, [Ferrarotti] defende que os discursos sobre vida ou sobre momentos da vida de um indivíduo podem, para além do valor que lhes é intrínseco, constituir um meio para investigar algo que, estando para além deles, se reflete neles. **(Gomes, s.d. :2)**

Este quadro teórico justifica o meu recurso a História de Vida baseada em trabalhos de mulheres com diferentes formas de expressões artísticas, bem como o recurso às minhas lembranças de infância. São estas histórias, e memórias, que criaram a minha identificação enquanto “mulher”, a partir de referências femininas, até então anônimas; minhas vivências como mulher adulta contêm essas existências anônimas. Foi isto que direcionou

13 Nesta citação e nas seguintes encontra-se “homem” para referir “ser humano”, no que é uma clara ausência de consciência da linguagem inclusiva que os Estudos Feministas defendem. Sendo citações, no entanto, não me compete corrigir esse uso incorreto do “masculino (falso) neutro”.

a minha pesquisa para as representações dos sentidos corporais causadores de simbologias do sexo feminino enquanto memória.

A nossa memória, que contém os sentidos corporais que podem ter papéis masculinos ou femininos, está aprisionada num corpo determinado socialmente por um sexo biológico. Corpo esse que, até as décadas mais recentes, segundo a antropologia, a sociologia e a psicologia, foi determinado como o criador de todos os significados representativos da memória sobre a existência de uma vida pré-histórica e do início das civilizações. As primeiras manifestações artísticas foram representadas como sendo da autoria do sexo biológico masculino.

Essa categoria social do masculino, que secundariza o sexo feminino, faz posicionar a memória como tendo género e o corpo como sexo. Segundo Joan Scott (1996), a categoria de género é útil para distinguir a prática social dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens, portanto, segundo um critério determinado pelo sexo, mas não determina nem o sexo e nem a sexualidade. Assim sendo, a memória, reproduzindo os sentidos libertos que podem superar o corpo físico, pode fazer de nós o rinoceronte, a deusa das serpentes, a mãe, o pai, as feministas, o lobo mau, os três porquinhos, Deus, Clarisse Lispector, um tigre, um homem, uma mulher, um javali – uma coisa ou ser qualquer que o humano racional tentou moldar com classificações de fenómenos e categorias pretensamente objetivas. Na tentativa da classificação rigorosa, dita científica, os sentidos corporais da memória se superam em vista das grandes descobertas científicas e a diversidade aumenta. Se sexo biológico não ultrapassa o corpo, a memória sim; e os sentidos sensoriais são asas para o voo, para imaginação – que também é conhecimento.

Segundo Michelle Perot (1989) a memória, em relação com o tempo e o espaço, é profundamente sexuada; ou seja, quem narra, constrói, cria estabelece um perfil que dentro de uma história de vida inclui nas memórias as relações de género que ultrapassam o biológico. A memória é sexuada também porque se estabelecem nas lembranças existentes o resultado dos condicionamentos culturais enquanto “primeiro sexo”, ou “segundo sexo”, para aludir aqui às categorias de Simone de Beauvoir (1949). O sexo biológico não representa: o que *representa*, são as posições das memórias, que se tornam sexuadas diante

de um carácter virtual feminino, masculino ou andrógino. É a representação de tudo que nos socializou enquanto seres humanos e de tudo que nos reprime como racionais.

Eu arriscaria dizer que a maior partes das expressões artísticas de autoria feminina, são relacionadas com as suas histórias de vida, representadas de forma autobiográfica em seus sentidos ou biograficamente agregadas com outros sentidos. Têm um fenómeno social em comum: a autorreconstrução do feminino pela arte. Ou seja, todas as presenças femininas contidas na escrita desta dissertação, desde os apoios teóricos em que me sustentei como também às imagens de representações femininas, que constroem a partir de minha memória e do meu corpo uma forma alicerçada em meus sentidos que originam a minha autorreconstrução, são alguns dos exemplos de vidas de diferentes épocas que se cruzam em suas vontades de expressões de sentidos corporais enquanto sexo feminino culturalmente oprimido.

O silenciamento do feminino, este intimamente ligado à presença do corpo. Parece que após tantos milénios de silenciamentos, documentados pela investigação em várias áreas do conhecimento, e de buscas de formas de transgredir o corpo físico, impedidas materialmente de expressar os sentidos, muitas mulheres conseguiram alcançar, pelo imaginário, a captação de cada realidade, expressando-se pela arte e, assim, tornando-se sujeito. Aconteceu uma reapropriação dos desejos a partir do controle de suas próprias informações sonhadas, reinventadas, formalizadas e, sendo assim, vividas, pois existe uma produção de conhecimentos no imaginário de cada ser humano que nos qualifica como iguais.

Escolhi o poema *Donzela Assassinada*, de Cecília Meireles, para este último capítulo, porque encontro nesse poema grande tensão do universo feminino aprisionado no tempo e nas circunstâncias do patriarcado, muitas indagações e nenhuma resposta. Mas existe a voz da Donzela, a voz de Cecília e a voz de cada pessoa que lê e escuta o poema. A voz é sentida e esse sentir é intemporal, personificado em cada leitor/a.

A descrição perfeita de lugar e época me remete para o passado e me faz visualizar o “lencinho lavado em pranto grosso de sonho e de sal”. Para mim, a melhor representação plástica do lencinho seria uma tela completamente branca, representando o silenciamento, as possibilidades ilimitadas do imaginário feminino, a impossibilidade de impedir os sentidos, as condições em que a mulher foi inserida e calada, indiferente da localização, indiferente ao período de revoltas e conquistas territoriais, indiferente de nacionalidade, sem nome e sem dinheiro, conforme nos conta Michele Perrot (1989). A memória do privado das mulheres de outros tempos conta muito para as mulheres de hoje.

Este poema representa a forma como a mulher foi inserida em um plano que formatava as curvas do seu corpo, seu olhar foi colocado por uma perspectiva que não conseguiu impedir de enxergar outros ângulos: *“Tão feliz que me sentia, vendo as nuvenzinhas no ar... tendo ao longe na varanda um rosto para mirar”*. Suas vontades corpóreas transmutam-se em ficção para poderem se expandir e assim viver lado a lado com as ordens da obediência: *“Ai de mim, que suspeitaram que lhe estaria a acenar, sacudia o meu lencinho (...) de noites que não dormia (...) a pensar (...) porque o meu amor é pobre”*.

Mesmo estando condicionada pela ideologia patriarcal, a voz feminina do poema sente-se em situação inferior ao homem, e é impedida de expressar até mesmo performaticamente a dor: *“Prostou-me aos seus pés, de braços, sem mais força para um ai”*. Ao aperceber-se de estar nessa situação, continua nesse tempo a sua memória questionando-se por ser apenas um corpo. Cecília Meirelles permitiu a esse corpo a emancipação da voz feminina através da fantasia: *“e se voasse o meu lencinho... e começasse a contar”*.

A comparação com animais como signos de liberdade acentua a liberdade da natureza, não condicionada pelo social – e uma espécie de aspiração a uma condição animal, isto é, natural. *“se voasse o meu lencinho e se pudesse falar, como fala o periquito e voa o pombo torcaz...”* Existe aqui uma descrição sócio-cultural da mulher com o perfil do seu tempo e do seu meio, um espelho com que muitas se identificam mesmo se situadas noutro momento histórico: *“Já me esqueci do meu nome, por mais que o queira lembrar!”*

É através das indagações e reflexões não concluídas, e de possibilidades imaginadas e não realizadas, que procuramos expressar a nossa memória – que é a “memória do desejo” (hooks, 1994) – e nos reconstruir do silenciamento que foi imposto desde o nosso nascimento e que lutamos até a contemporaneidade: “*e procuro o meu lencinho que não sei por onde está*” (...) “*há tanto tempo estou morta e continuo a pensar*”.

Muitas mulheres ainda não tiveram possibilidades de se transformarem noutros universos da memória, em sujeitos – donas-de-si –, saírem da sombra. Muitas ainda estão perdidas no tempo procurando docilmente o seu lencinho e terão o mesmo fim se não saírem da tela, se nós não sairmos da tela e não formos buscar as modelos vivas em outros lugares, e aqui eu incluo a memória. Parece-me que a memória feminina tem infinitos mundos onde muitas mulheres se refugiam, todas as noites, todos os dias, toda hora que tem descanso e toda hora que não tem. Acredito que a memória feminina está descrita nas palavras de Clarice Lispector (1954): “Liberdade é pouco. O que eu desejo ainda não tem nome.”

É preciso pintar o lencinho com o nosso sangue menstrual! O mesmo sangue que causou estranhamento enquanto fêmea desde a pré-história e que diante da intenção de dominação do “homem civilizado” pelo “nosso corpo” se estendeu até a contemporaneidade, impelindo a nossa sede de voz. O sujeito feminino não tem que ser uma descrição em cenário masculino, mas sim um corpo que enfatiza a sua presença enquanto subjetividades criadas apartir de um rompimento com o olhar que nos moldou e do qual ainda carregamos vestígios suficientes para causar estranhamentos. Logo, como artista e não necessariamente plástica erudita, junto a todos os tipos de métodos que fogem dos padrões académicos criados apartir de um universo patriarcal, nego em meu corpo e eu não quero ser cúmplice da demanda académica formadora de valores tradicionais que objetivam um coletivo como continuação de um padrão histórico masculino.

Amelia Jones (2013: 4) no seu artigo *A experiência da Performance como Documentação*, nos fornece três análises de documentações de performances feitas por mulheres que ela atribui a denominação “caso de Estudos” para cada um deles.

Dos casos avaliados por ela selecionei o caso 1 pela sua pertinência com relação a esta investigação:



Fig.e. Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975. Fotografia de Anthony McCall

Caso de estudo 1: Interior Scroll, de Carolee Schneemann, 1975

Em Interior Scroll, apresentado pela primeira vez em 1975, Schneemann executou a performance pessoalmente em uma narrativa de prazer carregada de erotismo que vai contra a corrente do “olhar masculino” fetichista e escopofílico. Depois de cobrir o corpo e o rosto com pinceladas de tinta, Schneemann puxou uma longa e fina mola de papel da

vagina (“como fita de telégrafo... linha prumo... o cordão umbilical e a língua”), desenrolando-a para ler um texto narrativo para o público. Parte deste texto diz o seguinte: “Conheci um homem feliz, / um cineasta estruturalista... ele disse: nós temos orgulho de você / você é encantadora / mas não nos peça / para dar uma olhada nos seus filmes / ...nós não podemos olhar para / a bagagem pessoal / a persistência dos sentimentos / a sensibilidade tátil”. Por meio desta ação, que estende uma “sensação fantástica em movimento” e “se origina junto (...) à persistência frágil da linha se movendo no espaço”, Schneemann integrou o interior ocluído do corpo feminino (com a vagina como “a câmara translúcida”) com seu exterior móvel, recusando-se ao processo de fetichização, que requer que a mulher não exiba o fato de que a ela não faltam, mas que possui genitais, e que eles são não-masculinos. (Jones, 2013)

Estudos a partir desses registros performativos, de obras como vestígios documentais, para Amelia Jones:

(...) é precisamente a relação corpo/sujeito à documentação apontam mais profundamente ao deslocamento da fantasia do sujeito modernista fixado, normativo e centrado, e que, portanto, oferece um desafio mais dramático ao machismo, racismo, colonialismo, classicismo e heterossexualismo embutido nessa fantasia. (Jones, 2013)

Este desafio é também trabalhado como reflexo de minha experiência de vida enquanto sujeito do sexo feminino e também enquanto reflexo de construções que criam apropriações das experiências de vida de outras mulheres que caminham junto a mim no dia-dia.

Minha vizinha, de quem não sei o nome, apanhou pancada do filho na véspera do dia dos pais. Chamei a Polícia que não fez nada sobre o problema e que me disse que a senhora era uma doente. Na minha rua, uma vez, fui tentar separar um filho bêbado que estava batendo na mãe e a mãe disse-me: “Deixa ele me bater ou eu mando o meu marido foder-te toda!” Eu fui assediada por uma mulher tarada na passada terça à noite, na Praça da República, em Coimbra. A minha senhoria bateu no marido e passou uma noite na cadeia. Ontem, pelo meio dia, fui buscar uma mulher brasileira que se hospedou num hotel no Porto, que tinha reservado pela internet, e o Hotel afinal era uma casa de prostituição

clandestina com um responsável chamado “maridão”, de quem conseguimos fugir antes de conhecê-lo pessoalmente. Uma mulher brasileira, professora de dança, foi trabalhar numa escola de dança que, na realidade, não era uma escola de dança, era um casa de prostituição clandestina, foi levada para a prisão junto com as demais dançarinas e está com problemas judiciais e pessoais: pois o Serviço de Fronteiras permitiu que ela ficasse ilegal no país, o responsável pelo caso está assediando ela. Eu fui convocada para dar um depoimento na Polícia Judiciária e entre os dois policiais, ambos homens, houve um sorteio para ver quem iria tomar meu depoimento.

Existe dúvida entre a exposição da verdade e da mentira diante do poder de quem tem um curriculum maravilhoso ou possíveis amigos influentes, que assim sendo, abusam do poder. No entanto, a imaginação toma posição frente aos possíveis castigos pela Foucaultiana “vontade de verdade” e sugere um universo fantasioso onde tudo é real. Experiências de vidas entre mulheres que se cruzam diariamente com a minha, me tornam agressiva em relação às instituições e principalmente as instituições de ensino e os seus suportes.

Carrego em mim uma ânsia por querer mudar o que está à minha volta, e muitas vezes bati em homens por baterem em mulheres ou por me tocarem como se eu fosse um objeto. Assumo a agressividade que está contida em meus sentidos e como Artista, agora erudita porque é conveniente, transformo minha experiência de vida performática para uma prática investigativa apoiada na exaustão das hipocrisias diárias e na minha metodologia de pesquisa póstica e metafísica sobre as histórias de vidas. ´

Minha investigação focada na Arte, arte de criar qualquer manifesto que fale dos sentidos corporais femininos, difere de outras disciplinas e não é igual a uma lógica científica de outros campos de produção. Existe uma autonomia na expressão artística própria do gênero artístico, na qual se encontra toda a forma de poéticas sensoriais. E sendo assim, segundo a multidisciplinaridade dos Estudos Feministas, procuro levar para dentro da instituição a minha pesquisa no âmbito acadêmico, produzindo conhecimento e convocando todos os demais tipos de experiências artísticas femininas, para que busquem

nas expressões-de-si com o mundo um potencial que distancie “o medo das rejeições” e aproxime o nosso imaginario das práticas sociais, legitimando o direito de criar discurso a partir do nosso próprio corpo.



Fotografia Nº 1 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



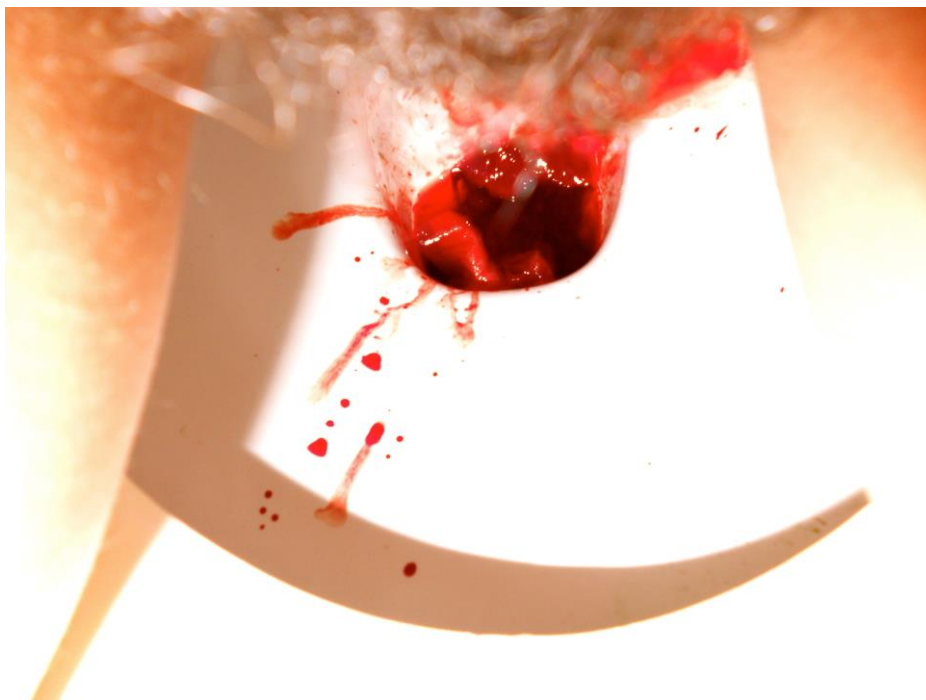
Fotografia Nº 2 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 3 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 4 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 5 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 6 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 7 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 8 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 9 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 10 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 11 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 12 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 13 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 14 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 15 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes



Fotografia Nº 16 (dimensão 2m x 2m) da serie Massa com ovo batido é carbonara, 2013 - Lizi Menezes

Considerações Finais: onde entra o sujeito desta reflexão autobiográfico-artístico

Sinto dificuldade em escrever sobre o meu trabalho como artista plástica. Vejo que essa dissertação tornou-se também meu trabalho plástico. É o que eu faria, se estivesse produzindo matéria no espaço, e eu tentei pensar de forma análoga: a escrita como tela. Porém, é um espaço diferente trabalhar com letras, é novo para mim, mas não é diferente enquanto ato criativo. Agora penso que toda escritora pode ser artista plástica, mas nem toda a artista plástica pode ser uma escritora. Pelo menos, nem toda artista plástica faria uma dissertação com os requisitos acadêmicos da mesma forma que se expressa livremente com qualquer tipo de material, com o material que bem entender e com as formas que escolher.

Com todo respeito pelas escritoras e acadêmicas que me impediram de produzir objetos palpáveis por serem perfeitas nas construções de seus sentimentos de forma objetiva, que me roubaram toda atenção nestes últimos meses, que tiraram meu sono, que me fizeram chorar antes da TPM, com todo respeito, eu me afirmo artista plástica e amo o meu universo que nem todas conseguem entender; são para sentir sem necessitar de classificações, categorias, rótulos. Se entendessem o meu trabalho plástico de maneira “objetiva” perderia-se a sensibilidade, penso... Freud, quanto mais tentou entender os outros, mais se estendeu e parece que segurou no seu falo o tempo todo para não ir muito além da sexualidade.

Quanto mais pensei em tudo que li nestes últimos meses, mais transbordaram os assuntos que ficam por desenvolver, e que eu não consegui segurar; dispersaram-se uns no meio dos outros, no excesso das letras. Mas isso não é novidade para mim; por vezes, eu me perco na diferença da esquerda e da direita e tenho medo de mapas. Penso em excesso sobre muita coisa e isso me ajudou a chegar até aqui. Estou com a minha vontade e o meu corpo aguardando a porta se abrir e retomar o meu universo de construções plásticas materiais, agora já constituintes de fundamentação teórica, orientando-me como artista plástica e poeta de perspectiva feminista.

De repente, sair do universo completamente caótico, onde eu trabalhava com materiais orgânicos, massa, corpo, tato, audição, visão, signos, símbolos, cheiros e tudo isso, partindo da minha vontade em mostrar a um/a espectador/a o que é o meu imaginário feminino em movimento, movimento que é contínuo no momento em que causa uma troca de olhar, que ocupa um lugar diferente do que era antes, mesmo ocupando o mesmo volume no espaço, era o meu desejo que se propagava no outro de maneira que já não era mais igual ao meu. Pinto-me, moldo-me, fotografo-me: mas quem vê, vê algo que sou eu e não sou eu, numa ponte que é também distância.

Desconstruções dos objetos antes transformados para suprir as necessidades do ser humano eram por mim comparados com a classificação de “ser diferente” e “não ter serventia”, a não ser para olhar e admirar, coisa que muitos evitam quando referenciado como lixo. Mas antes de ser admirado teve “serventia”, nem que seja como uma simples lata de sardinha, uma colher de plástico, uma meia calça, pregos, absorventes, tecidos, botões, linhas, madeira, patas de animais. Essa serventia parece tomar grande valor quando deixa de ser específica e torna-se outra coisa qualquer, sem definição quando alguém intervém nela. Existe uma reapropriação da propriedade do próprio objeto. E o fogo sempre me causou essa possibilidade.

O fogo é um dos principais instrumentos do meu trabalho. Ele dá (outra) forma ao que já tem uma forma. O fogo esquenta de maneira que a peça segue sozinha para uma direção qualquer e surgem outras possibilidades de trabalhar a peça; de acordo com o movimento que o calor afugenta, existe uma fuga do aquecimento, uma paralisia do frio. Parece qualquer peça criar vida. O fogo, ao moldar de uma forma que eu não escolho um pedaço ou o todo, cria autonomia no objeto, do qual eu sou apenas parcialmente criadora. A peça se liberta dos padrões pré-estabelecidos. Ultimamente, não tenho queimado nada; se eu fosse queimar os objetos que nos últimos meses me acompanham, papéis, eu seria uma fogueira ambulante, sentada ou deitada. Mas, de certo modo, eu fui moldada; mesmo sem meu maçarico, eu produzi matéria e, como utilizo das minhas experiências para reproduzir meus sentidos, fiz a série de fotografias *Massa com ovo batido é carbonara*, que considero um trabalho literalmente meu.

Esse trabalho me expõe e contém muitas histórias de vidas. A religiosidade de minha mãe, que foi condicionada em mim – porém essa religiosidade não me questiona muito, pois eu não permito isso! No entanto, quando eu preciso de alguma coisa, eu rezo. Ninguém é perfeito, igual à imagem da virgem Maria; somos todas pecadoras, como Eva está impressa no meu corpo tal qual um arquétipo na composição visual criada.

As palavras de meu pai dizendo “tua menstruação é podre”, e essa menstruação não foi das melhores! É de tantas experiências de vida que se cria a reprodução artística, que se contam histórias de vidas iguais a de muitas mulheres.

Na minha condição de mulher brasileira, estou proibida de realizar um aborto no meu país; eu não tenho total domínio do meu corpo no meu país de origem. No entanto, no momento em que cruzo uma fronteira por questões de políticas e acordos internacionais, essa liberdade me é permitida. Então, ainda que de forma simbólica, metafórica, artística, eu extrapolo o que antes não tinha estatuto de arte quando registro minha própria experiência como fotografia, a qual expõe meu sangue, minha vivência, que pode ser real, mas também mera ficção (como comprovar se algo é autêntico num plano pictórico? Ainda que seja verosímil?). É uma narrativa plástica dúbia, imprecisa.

Levada, então, esta dissertação para o Brasil com fotografia da cena de um possível “crime” visto pelos olhos da política Brasileira, terá que ser revalidada com que olhos? “É um aborto? É sangue de menstruação ou artificial mesmo?” A única realidade é que, dentro destas condições, é exclusivamente feminino.

Toda obra de arte é contínua, logo minha dissertação em Estudos Feministas *A autorreconstrução do Feminino pela Arte* é uma obra de arte e, sendo assim, não é nada sigilosa. Isto é, não está obrigada ao silêncio da Lei, não evita dar a ver o que pode causar horror ou repulsa quando exposto, por ser da ordem do tabu.

Referencias Bibliográficas

- GOLDEN, Chris. *Pré-História*. Tradução de Janaina Marco Antonio. São Paulo: Coleção L&PM Pocket. 2003
- AAVV. Helen Ronan (coord. Ed.), *A Nova História da Arte de Janso*. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 2010.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- FURLANI, Jimena. *Educação Sexual: do estereótipo à representação – argumentando a favor da multiplicidade sexual, de gênero e étnico-racial*. In: RIBEIRO, Paula Regina Costa (Org.). *Corpo, Gênero e Sexualidade – Discutindo práticas educativas*. Rio Grande: Editora da FURG, 2007.
- JANSON, H. W. *História da Arte*. Lisboa, 4 ed. Calouste Gulbekian. 1989.
- BAZIN, Germain, *História da Arte*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1974
- FRANÇA, José Augusto, *História da Arte Ocidental 1780 – 1880*, Lisboa: Livros Horizonte, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*. (Seleção poética). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PESSOA, Fernando. *Antologia Poética*. São Paulo: Moderna, 1994.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. Revista Estudos. Feministas, Florianópolis, v.10, n. 2, 2002.
- _____. *Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação* (UNB). In: *A construção dos corpos – Perspectivas Feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.
- HOOKS, bell (1994). *Outlaw Culture. Resisting Representations*. London: Routledge
- _____. *Quem tem medo de Foucault? Feminismo, corpo e sexualidade*. (s/data). Espaço Michel Foucault – Disponível em: www.filoesco.unb.br/foucault
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SAFFIOTI, H. B. “*Quem tem medo dos esquemas patriarcais de pensamento?*”, IN: *Crítica Marxista*. Nº11. São Paulo: Boitempo, 2000.

ARAÚJO, C. “*Marxismo, feminismo e o enfoque de gênero*”, IN: Crítica

Marxista. Nº11. São Paulo: Boitempo, 2000.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. In: Educação e Realidade. Porto Alegre, n.15(2); jul/dez, 1990

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. “*Práticas da Memória Feminina*”. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 8, n. 18, ago/set.1989, p. 9-18

SIQUEIRA, Tatiana Lima. Joan Scott e o papel da história na construção das relações de gênero. Revista Ártemis, vol. 8, jun. 2008, p. 110-117.

WOOLF, Virginia. 1938. *Three Guineas*. London: The Hogarth Press.

Referencias electrónicas

BRITO, Maria Noemi Castilhos. *O gênero, a história das Mulheres e a Memória: Um referencial de Análise*. Disponível a partir do <http://www.lacult.org/docc/oralidad_05_22-27-o-genero-a-historia-das.pdf>. acesso em 1 de fevereiro de 2013.

RODRIGUES, Carla. A costela de Adão:. Diferenças sexuais a Partir de Lévinas Rev. Estud. Fem. , Florianópolis, v.19, n. 2, agosto de 2011. Disponível a partir do <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000200004&lng=en&nrm=iso>. acesso em 9 de agosto de 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2011000200004>

SUASSUNA, Dulce; BARROS, Jônatas; AZEVEDO, Aldo and SAMPAIO, Juarez. A relação corpo-natureza na modernidade. *Soc. estado*. [online]. 2005, vol.20, n.1 [cited 2012-9-18], pp. 23-38 . Available from:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922005000100003&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0102-6992. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922005000100003>

MACEDO, Ana Gabriela. Pós-feminismo. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2006, vol.14, n.3 [citado 2012-11-20], pp. 813-817 . Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000300013&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0104-026X. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2006000300013>.

HAWKESWORTH, Mary. A semiótica de um enterro prematuro: o feminismo em uma era pós-feminista. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2006, vol.14, n.3 [citado 2012-11-11], pp. 737-

763 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000300010&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0104-026X. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2006000300010>.

GUARALDO, Olivia. Pensadoras de peso: o pensamento de Judith Butler e Adriana Cavarero. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2007, vol.15, n.3 [cited 2012-11-19], pp. 663-677 .

Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2007000300010&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-026X. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2007000300010>.

CASTRO, Ana Lúcia de. Imagens do corpo e cultura de consumo. *ComCiência* [online]. 2008, n.99 [cited 2012-11-19], pp. 0-0 . Available from:

<http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000200009&lng=en&nrm=iso>. ISSN 1519-7654.

URLANI, Jimena. Sexos, sexualidades e gêneros: monstruosidades no currículo da Educação Sexual. *Educ. rev.* [online]. 2007, n.46 [citado 2012-11-27], pp. 269-285 .

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-

[46982007000200011&lng=pt&nrm=iso](http://dx.doi.org/10.1590/S0102-46982007000200011&lng=pt&nrm=iso)>. ISSN 0102-4698. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-46982007000200011>.

PEQUENO, Angela. Os demônios do gozo: uma contribuição para a psicanálise da esquizofrenia. *Ágora (Rio J.)* [online]. 2002, vol.5, n.1 [citado 2012-12-10], pp. 45-58 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982002000100004&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1516-1498. <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982002000100004>

LEITE JR., Jorge. "Que nunca chegue o dia que irá nos separar": notas sobre epistémê arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas. *Cad. Pagu* [online]. 2009, n.33 [citado 2012-12-22], pp. 285-312 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332009000200011&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0104-8333. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332009000200011>.

LOPES, Ana Maria D'Ávila. Da coexistência à convivência com o outro: entre o multiculturalismo e a interculturalidade. *REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum.* [online]. 2012, vol.20, n.38 [citado 2012-12-23], pp. 67-81 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1980-85852012000100005&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1980-8585. <http://dx.doi.org/10.1590/S1980-85852012000100005>.

ANGELI, Daniela. Uma breve história das representações do corpo feminino na sociedade. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2004, vol.12, n.2 [cited 2012-12-25], pp. 243-245 . Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2004000200017&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-026X. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2004000200017>

RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução do gênero. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2005, vol.13, n.1 [cited 2012-12-27], pp. 179-183 . Available from: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000100012&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-026X. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000100012>.

FERREIRA, Jonatas and HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2010, vol.18, n.3 [cited 2012-12-30], pp. 811-836 . Available from: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2010000300010&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-026X. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2010000300010>

JONES, Amelia. *Presença in Absentia: a Experiência da Performance como Documentação*. Revista Performatus. Ano 01. 6º Edição. Setembro de 2013: <http://performatus.net/perfil-do-artista/the-famous-lauren-barri-holstein/> (consulta realizada em 01/09/2013).