UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE ARTES E ARQUITETURA

JARINA OLIVEIRA CHAGAS

MISOGINIA E ASSEDIO SEXUAL: UM DEBATE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Caxias do Sul, RS
2018

JARINA OLIVEIRA CHAGAS

MISOGINIA E ASSEDIO SEXUAL: UM DEBATE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Trabalho de Conclusão de Curso II apresentado no Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof.ª Dra. Mara Aparecida Magero Galvani

Caxias do Sul, RS
2018

JARINA OLIVEIRA CHAGAS

MISOGINIA E ASSEDIO SEXUAL: UM DEBATE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Trabalho de Conclusão de Curso II apresentado no Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Banca Examinadora:

_____
Prof.ª Drª Mara Aparecida Magero Galvani
Universidade de Caxias do Sul – UCS

_____
Prof.ª Drª. Silvana Boone
Universidade de Caxias do Sul – UCS

_____
Prof.ª Me. Mayta Fernanda Pasa
Universidade de Caxias do Sul – UCS

RESUMO

Considerando o potencial questionador da arte nas problemáticas do mundo contemporâneo, no trabalho “Misoginia e Assedio Sexual: Um debate na arte contemporânea”, aproprio-me de um objeto pessoal ressignificando-o em minha obra. O objeto, uma vestimenta pessoal nunca antes usada e guardada por muitos anos, carrega o peso de “gatilho” de memórias traumáticas e é apresentado ao público após ser transformado por minhas intervenções. Fruto de um longo processo catártico, o que outrora fora o vestido de 15 anos de uma festa que jamais aconteceu transforma-se na obra “Dama de Ferro” com o intuito de provocar ruídos questionadores acerca do assédio sexual.

Palavras-Chave: Misoginia. Assédio sexual. Catarse. Vestido de 15 anos. Objeto ressignificado.

ABSTRACT

Considering the potential that arts have to interrogate the problematics of the contemporary world, in the paper “Misogyny and Sexual Harassment: a debate in the contemporary art”, appropriate a personal object for myself resignifying it in my work. The object, a personal garment, that has never been worn before and that was kept by many years, carries the weight of a traumatic memories “triggering” object and is presented to the audience after being transformed by my intervention. As a result of a long cathartic process, what was once the 15-years-old dress of a party that has never taken place turns into the “Iron Lady” piece with the purpose of provoking an interrogative atmosphere.

Key-words: Misogyny. Sexual harassment. Catharsis. 15-year-old dress. Resigned object.

AGRADECIMENTOS

Ao meu irmão Thiago, que partiu cedo demais, agradeço por ter sido o meu maior entusiasta e jamais ter deixado de acreditar em mim. Ao bebê João Candido, por, no decorrer deste ano, ter me contaminado com o mais genuíno amor a cada sorriso espontâneo. Também ao meu primo José Henrique, que, com seu afeto fraterno, me faz recordar que pertenço a uma família.

Aos meus amigos, principalmente a Raquel, pela cumplicidade, carinho e apoio incondicionais de sempre. Minha gratidão, ainda, a grande parte do coletivo Baby Kill, por ter me ajudado e ter sido um dos meus refúgios nos dias mais difíceis.

E, final e principalmente, a minha orientadora Profª Drª Mara Galvani, que, mais do que orientar, teve a sensibilidade de compreender o momento conturbado de minha vida e dar suporte e incentivo excelentes, dignos de quem realmente ama e se dedica ao que faz.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EUA – Estados Unidos da América

PUC-RS – Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

TCC 2 – Trabalhos de Conclusão de Curso

UCS – Universidade de Caxias do Sul

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

Figura 1 – Retrato de Roxane Gay. Autor desconhecido, 2017.....20

Figura 2 – Retrato de Carolina Maria de Jesus.....22

Figura 3 – Retrato de Frida Kahlo usando colete ortopédico de gesso.....24

Figura 4 – **Las dos Fridas***.* Frida Kahlo, 1939.....25

Figura 5 – **A cama voadora** ou ***Hospital Henry Ford*****.** Frida Kahlo, 1932.....26

Figura 6 – ***Sainte Sébastienne***. Louise Bourgeois, 1992.....32

Figura 7 – ***Famille***. Louise Bourgeois, 1947-1949.....32

Figura 8 – ***Le pere et les 3 fils***. Louise Burgeois, 1999.....33

Figura 9 – ***Maman***. Louise Bourgeois, 1999.....33

Figura 10 – **Sem título.** Nazareth Pacheco, 1997.....35

Figura 11 – **Sem título, da Série "Objetos aprisionados".** Nazareth Pacheco, 1993.....36

Figura 12 – **Sem título, da Série "Objetos aprisionados".** Nazareth Pacheco, 1993.....36

Figura 13 – **Sem título, da Série "Objetos aprisionados".** Nazareth Pacheco, 1993.....37

Figura 14 – **Cerne.** Berna Reale, Performance, 2006.....40

Figura 15 – **Rosa Púrpura.** Berna Reale, Performance, 2014.....41

Figura 16 – **Rosa Púrpura.** Berna Reale, Performance, 2014.....41

Figura 17 – **Série Maciel.** Miguel Rio Branco, Fotografia fragmento, 1979.....42

Figura 18 – **Série Maciel.** Miguel Rio Branco, Fotografia fragmento, 1979.....43

Figura 19 – A **Dama de Ferro**, Fotografia, ano desconhecido.....48

Figura 20 – A **Dama de Ferro** em exposição na Galeria de Arte do Campus 8 da UCS, Fotografia, 2018.....50

Figura 21 – Detalhe da Dama de Ferro em exposição na Galeria de Arte do Campus 8 da UCS, Fotografia, 2018.....51

Figura 22 – Detalhe da Dama de Ferro em exposição na Galeria de Arte do Campus 8 da UCS, Fotografia, 2018.....51

Figura 23 – Detalhe da Dama de Ferro em exposição na Galeria de Arte do Campus 8 da UCS, Fotografia, 2018.....52

Figura 24 – Detalhe da Dama de Ferro em exposição na Galeria de Arte do Campus 8 da UCS, Fotografia, 2018.....52

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....10

2 VIDA, ATIVISMO E ARTE.....14
2.1 A RELAÇÃO DE DOMINAÇÃO.....16
2.2 MULHERES EM CATARSE.....19
2.3 ATIVISMO: A ARTE COMO MEIO.....38

3 A CONSTRUÇÃO DO SÍMBOLO 45
3.1 DAS MEMÓRIAS DA ARTISTA AO OBJETO DE MEMÓRIA.....46
3.2 A “DAMA DE FERRO” 48
3.3 *OBRA-VOZ* – VESTIDO DE 15 ANOS: UM OBJETO SIMBÓLICO 49

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 53

REFERÊNCIAS.....55

LISTA DE IMAGENS 59

1 INTRODUÇÃO

Este é um trabalho autobiográfico, nele revisito as memórias de uma passagem de minha adolescência que reverbera em minha produção, portanto, no decorrer desta monografia, a narrativa é apresentada em primeira pessoa. Nele também trago passagens do livro “Quarto de despejo – Diário de uma favelada” (2014), de Carolina Maria de Jesus (1914 - 1977), preservando a grafia original da autora, assim como transcrita na edição da publicação utilizada para a realização desta pesquisa.

Apesar de esta pesquisa trazer parte da minha vida na obra, não poderia deixar de abordar algumas transformações ocorridas ao longo da história da arte e que, de algum modo, se fazem presentes neste estudo, o qual utilizo-me de um objeto pessoal que é ressignificado na produção artística. Outrora poderia ser inimaginável utilizarmos um objeto cotidiano como, neste caso, uma vestimenta pessoal, e transformá-lo em uma obra de arte através da apropriação[1]. Na produção contemporânea os mais variados meios e suportes alicerçados por diferentes conceitos podem juntar-se às linguagens tradicionais da arte e aos recursos multimídia[2], valendo-se ou não, de diferentes processos híbridos – não convencionais no passado –, mas muito frequentes, principalmente a partir do movimento conceitual[3], e próprios do pensamento e da arte atual.

Seguindo pelos vieses da apropriação e do hibridismo, também trago neste estudo uma breve referência à obra de Marcel Duchamp (1887-1968) pela sua importância com o advento do *Ready-made* que, segundo Mink (1996), é um termo cunhado pelo artista para designar um tipo de objeto de uso cotidiano, produzido em

---

[1] Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural “o termo é empregado pela história e pela crítica de arte para indicar a incorporação de objetos extra-artísticos, e algumas vezes de outras obras, nos trabalhos de arte.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>. Acesso em: 26 out. 2018.

[2] De acordo com o *site* Artes Visuais, o conceito de multimídia inclui a integração entre várias formas de mídias, que resulta em uma convergência entre elas, podendo ser gráficas, digitais, textuais, ou ainda, áudio ou animação, funcionando de forma intercalada entre a mídia estática e a mídia interativa. Disponível em:<https://www.artesvisuais.net/multimidia.php>. Acesso em: 12 out. 2018.

[3] De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, arte conceitual foi uma vanguarda artística surgida no final da década de 1960, na Europa e nos Estados Unidos, onde a aparência da obra deixa de ser o foco principal e o conceito ou a “atitude mental” viram prioridade no fazer artístico. O termo surge concomitantemente, entre as atividades do Grupo *Fluxus* foi visto pela primeira vez em um texto de Henry Flynt em 1961. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3187/arte-conceitual. Acesso em: 26 out. 2018.

massa, mas selecionado para ser exposto como obra de arte em espaços especializados. Ao se apropriar de um objeto do cotidiano, Duchamp tira sua função original, dando-lhe *status* de arte e eliminando, assim, a necessidade do artista de conferir qualidade individual e manual no sentido de ter feito a obra “à mão”.

Em minha produção, aproprio-me de um objeto pessoal – meu vestido de 15 anos nunca usado – sem, no entanto, descontextualizá-lo de sua função original como fazia Duchamp, mas inserindo a peça com toda sua carga íntima, simbólica e ritualística no contexto da arte, sem com isso, enquanto obra, perder o seu estado de vestimenta. O objeto ressignificado na obra suscita ruídos com suas tramas e costuras e com minhas intervenções tecidas por cortes, fios de arame, *nylon*, linha, lã, pérolas de chumbo falso, giletes, agulhas, alfinetes e pregos, com o intuito de provocar questionamentos acerca desses “rasgos”. Assim sendo, transforma-se em “obra-voz” para fazer coro com outras vozes silenciosas e silenciadas, ou para potencializar as vozes que denunciam situações de misoginia[4] e assédio sexual, ambos assuntos em pauta em meu trabalho e no debate da sociedade contemporânea.

Ao trabalhar autobiograficamente a partir de minhas reminiscências traumáticas, proponho, além de encerrar o ciclo de culpa que alimentei desde a primeira agressão sofrida, incitar um pensamento crítico acerca de uma problemática universal, o assédio sexual, que no meu caso, foi vivido pela primeira vez ainda na infância.

No segundo capítulo Vida, Ativismo e Arte, abordo algumas contribuições teóricas para sustentar a ideia de fundir a vida com o trabalho, considerando nas produções – no caso do artista, além da matéria artística o conteúdo conceitual da obra que possa suscitar, de alguma forma, questionamentos acerca de problemáticas universais. Nesse mesmo capítulo, também são pontuais as contribuições de dois sociólogos franceses: Pierre Bourdieu (1930-2002), com a obra “A dominação masculina” (2014) que trata sobre a legitimação do patriarcado, e Simone De Beauvoir (1908-1986), com o livro “O Segundo Sexo” (2009), que aborda os abusos sofridos pela mulher e a perpetuação do patriarcado. Ambos apresentam, em seus escritos, passagens que justificam a afirmação de um sistema opressor

[4] Misoginia | *s.f.*, do grego misogunía, misoginia significa aversão, repudia, desprezo e ódio às mulheres ou repulsão patológica pelas relações sexuais com mulheres. In: Dicionário Priberam. Disponível em: <https://www.priberam.com/dlpo/MISOGINIA>. Acesso em: 24 jun. 2018.

sobre o gênero feminino, que promovem, ou pelo menos, facilitam a violação ou diminuição das condições vividas pelas mulheres.

Além dessas contribuições, apresento, também, as ideias da artista franco-americana, Louise Bourgeois (1911-2010) e as experiências da jornalista americana, Roxane Gay (1974) e da catadora de lixo mineira, Carolina Maria de Jesus (1914-1977), mulheres que também usaram suas próprias histórias como matéria-prima de suas produções, independente das particularidades de suas vidas e do caráter específico de seus trabalhos.

Seguindo a contramão do discurso subjugador do feminino, apresento relatos de algumas mulheres, que apesar de suas experiências pessoais opressoras ou limitadoras, superaram seus traumas emocionais e alcançaram resultados profissionais positivos ao criarem a partir de tais problemas ou além deles. Cabe frisar que são experiências de natureza traumática, ora por um drama vivido na infância ou na adolescência, ora pela condição social ou, especificamente, quando trago a obra da artista visual paulista Nazareth Pacheco (1961), portadora de uma doença congênita. Por razões semelhantes e, ao mesmo tempo, um tanto diversas de Pacheco, fundamento-me também na obra da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954).

Na última sessão do segundo capítulo, abordo o ativismo nas artes visuais, evidenciando a produção do artista como meio de questionamento social que vai além da experiência estética própria da arte e, desse modo, a obra surge como propulsora de discussões antropológicas, sociológicas, políticas, filosóficas e das mais diferentes instâncias. Assim incluo o trabalho da artista contemporânea Berna Reale (1965) e do fotógrafo Miguel Rio Branco (1946), detendo-me, especificamente em uma de suas obras que reflete e problematiza questões que reverberam a violência contra a mulher, e que de alguma forma, fundamentam o tema escolhido para realização deste estudo.

No terceiro capítulo mostro os porquês da transformação de tal objeto, meu vestido negro de 15 anos, simbolizar uma passagem trágica de minha vida e, ainda, ser o ruído de uma pauta cara ao gênero feminino e ao debate acerca do machismo. Na sessão seguinte, no mesmo capítulo, interligo memória ao objeto conferindo, desse modo, carga simbólica à obra que representa o caminho percorrido entre a

caixa de pertences onde a peça esteve guardada todos esses anos e minha *obra-voz*.

A memória converte-se em *obra-voz* a partir desse processo de simbolização. Em “A Dama de Ferro”*,* título de minha *obra-voz*, nome emprestado do instrumento de tortura tido supostamente como medieval[5], traço a relação entre tal instrumento, ou seja, a Dama de Ferro que também é conhecida como Donzela de Ferro, com meu trabalho*,* considerando a estética de tal objeto, os elementos que o compõem e a relevância de seu nome. Para além do que já fora dito acerca da Dama de Ferro, considero também a forma como se dava a tortura com o instrumento.

A última sessão do terceiro capítulo traz o processo de criação de minha *obra-voz*, objeto onde materializam-se as ideias supracitadas e que é resultado do trabalho final desta pesquisaa. Faço uma breve explicação do processo técnico e dos elementos e demais objetos que compõem o espaço de exposição de meu trabalho. A obra se realiza com o auxílio de outros objetos que são alocados no espaço para receber a Dama de Ferro.

Para finalizar, nas Considerações Finais, apresento os resultados que acredito ter obtido com esta pesquisa, onde trabalhei em cima de uma peça de vestimenta que, após minhas intervenções, se apresenta como objeto da arte, sendo a obra final o fruto da catarse de um dos meus traumas pessoais e, por consequência, gatilho de discussão acerca do assédio sexual. É a realização das ideias que alimentei desde o projeto deste Trabalho de Conclusão de Curso até o momento de conclusão desta Monografia.

[5] Conforme explicitarei no terceiro capítulo deste estudo. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dama_de_ferro>. Acesso em: 20 nov. 2018.

2 VIDA, ATIVISMO E ARTE

Como já mencionado na Introdução desta monografia, face às transformações ocorridas no decurso da história da arte, pode-se argumentar que, atualmente, o debate artístico levanta uma série de questões que ultrapassam as qualidades visuais e estéticas relacionadas aos suportes e às técnicas empregadas pelos artistas. Nesse caso, diversamente da arte clássica que tem como foco a ideia do belo, não raras vezes, evidencia-se na obra contemporânea as experiências e os contextos vividos por seus autores, incluindo suas relações pessoais, intrapessoais e o meio em que vivem, desmistificando a figura de criador como alguém com "dom" superior, quase "divino". Além da própria vida, de suas experiências pessoais e coletivas constituírem a poética desses artistas, suas obras também podem realizar-se ou não, no encontro e na relação com o público e pelas reações que suscitam, de acordo com a breve apresentação de alguns deles ao longo deste capítulo.

Esse discurso em potencial, que uma determinada obra ora reverbera, pode carregar – e é o que proponho na minha *obra-voz* – um efeito de catarse, levantando questionamentos acerca das ideias que motivam a produção artística. O assunto que abordo no meu trabalho é a exposição de um trauma pessoal. Durante esse processo de criação, minha mente presa há anos a uma memória dolorosa e destrutiva foi se libertando de mais de uma década de culpabilização, ao mesmo tempo em que fui tocando num assunto delicado, mas tão comum à nossa sociedade, que são as relações de gênero, mais especificamente a violência sexual.

Assim sendo, busco referências não apenas no mundo da arte, mas incluindo outras produções que carregam em si o potencial questionador por meio de relatos e experiências pessoais, à exemplo da obra da jornalista feminista americana Roxane Gay (1974) que faz, em sua "autobiografia do próprio corpo"[6], a catarse de um estupro coletivo sofrido ainda na adolescência, nela Gay fala dos impactos sofridos pelo seu corpo em decorrência disso. Outra referência é a catadora de papel mineira Carolina Maria de Jesus (1914-1977) que relatou as mazelas sociais vividas por ela e seus três filhos na São Paulo dos anos 1950, através de seu diário, publicado pela primeira vez em 1958. Os estudos de teóricos, como Pierre Bourdieau (1930-2002) e Simone de Beauvoir (1908-1986), que sustentam à ideia de que a nossa sociedade

[6] A expressão é uma referência ao título do livro da autora.

é regida pela dominação masculina, pela forma como ela se divide e se organiza, são importantes contribuições para o diálogo proposto nesta pesquisa.

Mas sendo este um trabalho de arte, utilizo-me, ainda, da obra de quatro artistas, Miguel Rio Branco (1946), Louise Bourgeois (1911-2010), Nazareth Pacheco (1961) e Berna Reale (1965), por abordarem questões denunciatórias, que de alguma maneira se alinham ao meu tema de estudo. Cabe também mencionar a presença nesta pesquisa e a importância da obra da pintora mexicana Frida Kahlo.

Tendo convicção do poder questionador que permeia a arte contemporânea, aproprio-me de um objeto pessoal guardado por mais de 16 anos e que neste Trabalho de Conclusão de Curso é apresentado como obra e suporte para o meu "grito" de denúncia, "prova" de resistência, autoconhecimento e aceitação, como ser humano, mulher, artista, pensadora e cidadã.

O vestido negro que não usei nos meus 15 anos subverte o sonho cor de rosa da debutante (sonho este que, por alguma razão, eu nunca tive) e veste-se de um luto que intenciona incitar a discussão sobre a violência e o assédio sexual contra o gênero feminino.

Esta *obra-voz,* carregada de significados pessoais, coloca-se como um corpo que deixa de ser só o meu "corpo [ora] ausente"[7], mas que esconde, sob o pano, os cortes e as dores costuradas pelo tempo em que ficou guardado, esquecido, e que agora é libertado e exposto aos outros corpos. Aqui a costura é uma ação simbólica que é apresentada como ideia de reparação, invocando uma ordem no caos pessoal e íntimo[8]. O vestido transformado em obra torna-se a efetivação do desejo por justiça.

Para situar o leitor sobre as razões que motivaram a escolha do *corpus* desse estudo, no qual optei por trabalhar com esses objetos e, também, nos porquês do vestido suscitar tais ruídos, é preciso adentrar em alguns fatos relacionados à minha infância e adolescência. Para tanto, ao reencontrar-me com a menina de 15 anos que fui e retornar à mulher que sou hoje, estou fazendo um exercício de contextualização da minha história pessoal e imergindo em memórias íntimas, tantas vezes, doloridas e cortantes.

---

[7] Aqui tomo emprestada a expressão Corpo Ausente da obra do artista plástico caxiense Felix Bressan. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18314/felix-bressan>. Acesso em: 24 jun. 2018.

[8] Em referência à Louise Bourgeois ao comentar a obra de Bispo do Rosário (In: WILSON, Lázaro, 2007).

Proponho o exorcismo dos meus “demônios internos”, ou pelo menos, de um deles, sendo este um trauma decorrente de uma série de assédios sofridos desde a minha infância até a adolescência. O marco inicial desses eventos foi o meu batizado na igreja católica, ocorrido após o falecimento de meus pais que não seguiam essa religião. Na ocasião eu tinha cerca de oito anos de idade e o homem responsável pelos abusos aqui expostos, casado com minha tia, portanto, meu tio, tornou-se meu padrinho de batismo.

2.1 A RELAÇÃO DE DOMINAÇÃO

Acredito que seja importante incluir aos “ruídos” que circundam minha *obra-voz”* contribuições que alicercem o debate que proponho. Cabe lembrar que, em pleno século XXI, nossa sociedade mantém um modelo capitalista e, predominantemente, patriarcal[9]. Vivemos sob um domínio hegemônico masculino que submete a figura feminina de formas variadas e em diferentes contextos, que Pierre Bourdieu (2002) denomina como uma dominação simbólica, que ocorre de forma estrutural, não velada, mas agressiva, sendo uma constante em basicamente todas as esferas sociais, desde a família, na sua ideia e concepção, perpassando pela política, cultura religiosa e a forma como somos criadas para nos tornarmos mulheres[10] no mundo contemporâneo.

Tal condição, historicamente imposta ao gênero feminino, vai legitimando uma série de abusos, podendo esses ser físicos, materiais, morais ou psicológicos. Desse modo, na contramão da banalização das ações de dominação masculina e dos efeitos do poder exercido sobre o feminino, abordo nessa pesquisa, a violência de gênero sob o viés do assédio sexual, a partir de uma experiência pessoal. Experiência essa, que envolve tradições familiares e uma situação de exploração, em que o machismo e a pedofilia silenciaram-me, pela minha autoculpabilização. Todos esses elementos são presenças determinantes na escolha deste tema para a conclusão do Curso de Bacharelado em Artes visuais, onde parto da convicção de

[9] Conforme ZOLIN, Lucia Osana (2009 apud MILLET, 1977; SELDEN, 1988; BENNETT; ROYLE,1999), se refere ao conceito de patriarcado – a lei do pai. Nos limites desse sistema, o ser feminino é subordinado ao masculino ou tratado como um masculino inferior, o poder é exercido na vida civil e doméstica de modo a submeter a mulher [...].

[10] Referência à frase célebre de Simone de Beauvoir (2009), que diz que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”.

que o artista que faz esse trajeto em sua produção, expondo seus traumas e fragilidades, também pode levantar problemáticas sociais de seu tempo, sendo sua obra portadora de “gatilhos” que alimentam o debate acerca dos problemas que o cercam.

Desse modo, a arte contemporânea pode desencadear reflexões que vão além da contemplação da obra e de suas propriedades formais e materiais, pois carrega forte potencial em si mesma como elemento para dialogar com questões sociais, psicológicas, políticas e culturais, que constituem a vida do ser humano, seus problemas individuais e também coletivos, pois “reflete o mundo contemporâneo em suas mazelas, cada vez mais intrincado, com excessos de toda ordem [...]” (ZAVADIL, 2013, p.6).

Assim sendo, a arte pode vir a impulsionar discursos que extrapolem as experiências estéticas que permeiam a obra e que, por sua vez, permitem levantar pautas de relevância na sociedade contemporânea. Proponho produzir um ruído com minha *obra-voz*, um “incômodo” ao levar para o público um assunto que apesar de tabu, é corriqueiro. Portanto, abordo neste trabalho as relações de gênero, através de uma experiência pessoal de assédio, por meio de um “objeto memória” que remete, simbolicamente, ao tema em questão.

Pierre Bourdieu, ao discutir a “dominação masculina”, apontou o desejo masculino como: “desejo de posse, como dominação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação” (2002. p. 35). Partindo desse pressuposto, podemos estender essa dominação erotizada e o prazer erótico da dominação abordados pelo autor, à instância da infância, caso da simbologia que entrelaça o objeto/suporte de minha obra.

A autoridade sobre uma criança pode ser caracterizada como uma forma de dominação, considerando, proporcionalmente, o poder que o mais velho (autoridade) exerce sobre o mais jovem e/ou pelas diferenças de percepção de mundo entre ambos, uma vez que a pessoa mais velha acumulou experiências pelo tempo maior de vida. Se acrescentarmos ao que foi dito acima o fato do mais jovem ser uma menina, ainda criança, enquanto o outro, um homem adulto, o poder exercido pelo mais velho é ainda maior. No meu caso, a percepção de mundo desse homem, meu padrinho, confrontava com a minha vivência pueril, quase nula, acerca das relações familiares.

Devido à morte prematura de meus pais fui criada por meus avós maternos, que o fizeram da melhor forma possível, mas com o passar do tempo acabei esquecendo algumas lições básicas sobre afeto fraterno. Por não estar habituada a gestos de carinho, muitas vezes, me questionei se as “carícias” eram, talvez, comuns em famílias “normais” e se quando eu sentia repulsa era só “coisa da minha cabeça”. Inexperiente, os gestos de carinho avançaram para beijos forçados na boca, toques nas pequenas protuberâncias dos seios e mãos em partes íntimas. Em uma das situações em que ele tentou beijar-me a boca, tive coragem e reagi. Na época eu já devia ter uns 14 anos e depois da minha reação, seu assédio tornou-se menos frequente e hoje quase não convivemos, salvo raras e infelizes coincidências, mas a sua presença e o seu olhar ainda incomodam-me.

No meu caso, a insubmissão funcionou e me garantiu liberdade após anos de assédio, mas nem sempre a história acaba assim. Ainda hoje um grande número de mulheres têm seus direitos humanos usurpados e são silenciadas, simplesmente por serem mulheres. Ora calam-se por medo de serem julgadas e por serem submissas, dependentes emocionalmente ou financeiramente, ora por já terem sofrido violência verbal ou agressão física, à exemplo da diarista carioca de 23 anos Michelle Ventura, que em 2016, ao decidir reagir às frequentes cantadas de um desconhecido, cujo nome é Leonardo Bretas Vieira Mendes, foi espancada a socos e pauladas por seu abusador, e foi à óbito após quatro meses de internação[11].

Essa cadeia de abusos vividos por muitas mulheres, na maioria das vezes desde a infância e ao longo de toda a vida, nasce no seio da sociedade, majoritariamente androcêntrica[12] em que vivemos e é mantida pelos mecanismos que legitimam tais ações, como: “instituições, família, Igreja, Escola, Estado” (BOURDIEU, 2014, p. 56). Reafirmando a condição desigual feminina em relação à masculina, Beauvoir (2009) considera que tal *modus operandi* relega a mulher um

[11] Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2016/07/mulher-reage-a-cantada-de-homem-e-e-espancada-ate-a-morte.html>. Acesso em: 16 out. 2018.

[12] Termo cunhado pelo sociólogo estadunidense Lester F. Ward em 1903: “Não se refere apenas ao privilégio dos homens, mas também (…) [à] forma como as experiências masculinas são considera-das como as experiências de todos os seres humanos e tidas como uma norma universal tanto para homens quanto para mulheres”. Para Pierre Bourdieu, homem e sociólogo francês, o termo pode ser complementado como: “[...] a força da ordem masculina evidencia-se no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distri-buição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momen-to, seus instrumentos [...]” (BOURDIEU, 2002, p.17).

lugar secundário na humanidade, pois segundo ela, somos submetidas a uma construção social de modo a perpetuar o poder masculino. Desse modo, para a autora, não “somos” mulheres, mas nos tornamos mulheres, pois ser mulher é um dado histórico e não natural.

Tal construção histórica inicia-se ainda antes do nascimento, quando se distingue cores, roupas e brinquedos adequados para meninas e para meninos e segue ao longo de toda a vida. Não somos mulheres no sentido em que todo esse processo de fragilização, submissão e até mesmo propriedade é algo não biológico, mas construído, como já dito acima.

Hoje, passados todos esses anos, entendo e permito-me aceitar que eu tive medo de contar para alguém o que aconteceu comigo e sofrer alguma censura, sendo que cresci num ambiente onde qualquer assunto relacionado a sexo era proibido para crianças, principalmente para meninas, onde adolescentes e adultos não podiam falar sobre sexo, mesmo que quiséssemos denunciar um assédio seríamos vistas como promiscuas. Por isso tudo me calei até aqui para, só então, tornar-me mulher.

2.2 MULHERES EM CATARSE

Ao abordar, em meu trabalho, as relações de gênero também faço questão de trazer a voz de duas personalidades femininas que me inspiram como cidadã, mulher, artista e criadora. Essas mulheres, já mencionadas, são a catadora de papel, a brasileira Carolina Maria de Jesus e a jornalista, a americana Roxane Gay, pois penso que elas, um dia, quiseram fazer da própria vida o alimento de seus trabalhos registrado em suas produções, assim como eu, de algum modo, creio estar fazendo nesta pesquisa.

Carolina Maria de Jesus e Roxane Gay, ambas mulheres que buscaram no cerne de suas existências, nas suas entranhas, as “vísceras”, as “matérias” sustentadoras de suas ideias materializadas em suas escritas, ligando, diretamente, suas trajetórias de lutas e de resistência às suas obras.

No livro autobiográfico “Fome”, Roxane Gay (Fig. 1) conta a trágica história de como fora violentada ainda na adolescência e as consequências físicas e emocionais que ainda carrega consigo. Nele, diz ela: “O que você tem de saber é

que minha vida é dividida em duas, repartida de forma não muito caprichosa. Há o antes e o depois. Antes de engordar. Depois de engordar. Antes de ser estuprada. Depois de ser estuprada" (GAY, 2017, p. 19).

Esse ponto crucial, essa mudança drástica em todo o curso de uma vida após um trauma sexual, me leva a questionar a proporção do meu trauma. No meu caso, assim como Gay, escondi das pessoas de minha família os assédios vividos, assédios esses, que para eles escondo até hoje, culpei-me e deixei de respeitar o meu corpo durante anos. Aproximo-me da história de Gay que após o trauma sofreu consequências físicas e psicológicas imensuráveis, que fizeram com que ela vivesse uma espécie de autotortura, passando a comer, exageradamente, a ponto de tomar uma forma física que até então nunca fora a sua. Assumindo o risco da superobesidade sua autopunição também servia como estratégia de proteção contra um potencial abusador.

Figura 1: Retrato Da jornalista Roxane Gay

Fonte: Jornal Hoje em Dia. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/escritora-roxane-gay-conta-a-hist%C3%B3ria-do-seu-corpo-em-nova-autobiografia-1.583005>. Acesso em: 19 out. 2018.

Sobre a relação com o seu corpo, a jornalista relata: "Quando eu tinha doze anos, fui estuprada e depois eu comi, comi, comi e comi pra transformar meu corpo numa fortaleza" (GAY, 2017, p. 267). Destaco esta fala entre as muitas declarações da jornalista que me impactaram, por conhecer, minimamente, se comparado à Gay, a dor de fazer do próprio corpo uma prisão.

Para além de todo o peso de seu sofrimento, Roxane Gay superou o trauma do modo como lhe foi possível e fez de sua tragédia a raiz de sua própria existência,

ou melhor, o alimento de sua escrita. A força motriz que impulsionou a produção da obra de Gay, além da identificação que tenho por proximidade de seu trauma, fez-me querer dar voz a sua história e trazê-la como referência em meu trabalho. Gay não recuperou o tempo perdido e nem mesmo a forma física que lhe fora “extraída” em consequência do estupro, mas passou a produzir conteúdo substancial em seus ensaios, capaz de servir de alento, de ajudar a superar dores e impulsionar a produção de outras mulheres, que também viveram seus dramas por abusos sexuais e que, por esse ou por outros motivos, possam estar fora dos padrões estéticos socialmente impostos.

A autora relata em seu livro que fora quebrada, estilhaçada, esvaziada, que uma parte de si mesma morreu, emudeceu e seguiu assim durante muitos anos, mas que, dentro dela, ainda existe algum resquício da garota que fora. Segundo Gay (2017), seu livro pode ser um caminho de volta para ela, uma tentativa de dizer àquela menina assustada e envergonhada as coisas que ela precisa ouvir. Desse modo, sua obra é uma voz para si, uma proposta de auto-perdão, uma vez que para ela, a vítima, fora a própria Roxane Gay que permitiu ser tratada de maneira tão horrível, assim como, muitas vezes, me questionei por que permiti e esperei tanto tempo para reagir ou, até mesmo, qual foi a razão para ter guardado por tantos anos comigo os episódios de assédio que fui submetida pelo meu padrinho. Sobre esconder um fato dessa proporção, a autora complementa:

> Nós não sabemos, necessariamente, como ouvir histórias sobre qualquer tipo de violência, porque é difícil aceitar que essa violência é tão simples quanto complicada, que você pode amar alguém que o machuque, que você pode ficar com alguém que o machuque, que você pode ser machucado por alguém que lhe ama, que você pode ser machucado por um absoluto estranho, que você pode ser ferido de muitas formas terríveis e íntimas (GAY, 2017, p. 40-41).

O impacto do ocorrido na vida de Roxane Gay fora, além de físico e emocional, também intelectual. O conteúdo de seus escritos hoje é a sua própria vida e essa passagem dolorosa da mesma. A autora escreve e compartilha a sua própria história e, sobre isso, ela afirma: “esse compartilhamento se torna parte de algo maior, um testemunho coletivo de pessoas que também possuem histórias dolorosas. Eu faço essa escolha” (GAY, 2017, p. 40).

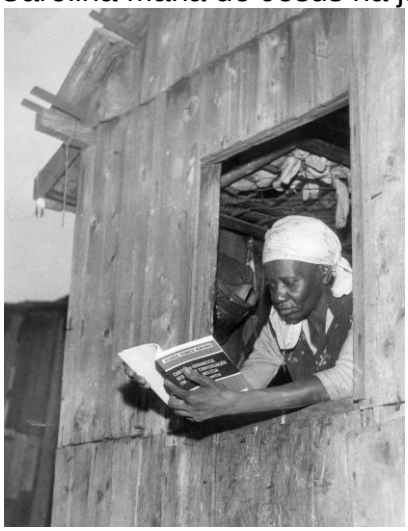
Um processo catártico que desencadeia em um papel social, pois a simples identificação por similaridades pode contribuir no processo de aceitação e, de certo modo, “reocupação” do próprio corpo, no sentido de que devolvemos a nós mesmas o direito a nos respeitar, assim como o que busco enquanto artista nesse Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) em Artes Visuais.

A autora ainda assinala que a palavra do homem costuma ter mais importância nesses casos e que, por isso, muitas mulheres desistem de denunciar crimes de abuso sexual. Diz ela:

> Nós engolimos e, muito frequentemente, essa verdade fica rançosa. Ela se espalha pelo corpo, como infecção. Transforma-se em depressão ou vício ou obsessão ou alguma manifestação física do silêncio daquilo que precisava ser dito, mas não se conseguiu dizer (GAY, 2014, p.44).

Já Carolina Maria de Jesus (Fig. 2), brasileira, mulher, negra, mãe solteira de três filhos e favelada na São Paulo dos anos 1950, conta a sua história de sobrevivente em *Quarto de Despejo*, seu diário publicado pela primeira vez no ano de 1960 em que afirma: “Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido” (DE JESUS, 2014, p. 39). Observo na obra da autora a autêntica literatura-verdade, o texto é um relato do cotidiano triste e cruel da vida na favela, feito por uma mulher que intercalava trabalho forçado, fome e poesia, de modo que também fez de sua escrita o seu alimento.

Figura 2: Retrato de Carolina Maria de Jesus na janela de seu barraco



Fonte: M de Mulher. Disponível em: <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/carolina-de-jesus-por-que-se-fala-tao-pouco-dessa-mulher-iconica/>. Acesso em: 17 nov. 2018.

Na narrativa de Carolina Maria de Jesus – que como já mencionado, após edição manteve a escrita original, com os erros e as limitações gramaticais da autora –, a fome tem cor e é amarela, pois segundo a catadora de papel, quando a fome lhe assolava, via o mundo dessa cor, como relatado por ela em um dos trechos de seu diário:

> que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos (JESUS, 2014 p. 44).

Se por um lado a história da favelada destoa do relato da jornalista Roxane Gay, por outro se alinha a ele, na medida em que ambas não apenas sobreviveram às tragédias de suas vidas, como também fizeram daquilo que poderia limitar suas existências, a substância para continuarem e se projetarem como mulheres fortes e lutadoras. Portanto, também trago, nessa sessão, a contribuição da catadora de papel mineira por perceber em sua obra algumas características que se relacionam com o propósito de minha *obra-voz*. O diário de Jesus (2014) é um livro que traz a história da autora, por isso, uma obra autobiográfica, que relata os dramas de sua vida, assim como o vestido negro ressignificado que originou a obra apresentada na galeria de Arte do Campus 8, como resultado desta pesquisa.

Ao longo da vida marcada por muitas dificuldades, apesar do cansaço dos dias carregando peso e percorrendo as lixeiras das ruas de São Paulo para “catar” comida e qualquer outra coisa que pudesse vender para sustentar os filhos, a catadora de papel escreveu 20 cadernos encardidos. O livro surgido a partir desses cadernos lhe rendeu um final razoavelmente feliz, ou ao menos digno, uma vez que Carolina Maria de Jesus conseguiu vê-lo publicado. Com os ganhos da publicação, Jesus saiu da favela do Canindé levando sua família para um pequeno sítio no subúrbio de São Paulo, mesmo lugar onde faleceu, em 1977.

Sua catarse era diária e pode ser percebida em cada desabafo de seus escritos. Seu trauma era o esquecimento de seu povo, a fome, a pobreza e o medo de não ter com o que alimentar os filhos no dia seguinte, como testemunha uma passagem de seu diário, quando ela diz: “[...] e assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (JESUS, 2014 p. 32).

O drama da miséria e a revolta contra um mundo que fazia questão de esquecer que a favela precisava ser vista e reparada em suas mazelas também é

exposto em outra passagem do diário, quando ela declara: “[...] de quatro em quatro anos muda-se os políticos e não soluciona a fome, que tem a sua matriz nas favelas e as *sucursaes* nos lares dos operários” (JESUS, 2014 p. 40). Para depois completar seu desabafo relatando que sua vizinha infeliz desmaiou na torneira, quando foi buscar água, porque dormiu sem jantar e estava desnutrida.

A história de vida de Carolina Maria de Jesus serviu-me como inspiração e alento, pois sua obra nos mostra que a mulher, mãe, negra e representante das demais minorias, sobreviveu aos seus dias e ao seu “inferno particular”. Ela reverteu as desgraças vividas em realização. Transformar o que nos agride, todo tipo de sofrimento, dor, violência e o que mais possa estar contra nós em um determinado momento – ou em todo o curso de uma vida – em produção, colocou-me onde estou hoje, concluindo esse trabalho e fazendo – ou pelo menos tentando fazer –, história com minha própria história, ao ressignificar um objeto pessoal na construção de minha obra.

Reforço também nesse espaço a importância da leitura da obra biográfica de Frida Kahlo (Fig. 3), escrita por Hayden Herrera (2011), como sustentáculo de minha poética visual, pois a produção da artista mexicana fora marcada por traumas que, de certo modo, identifico-me, pois os meus traumas também me deixaram cicatrizes, embora invisíveis aos olhares de outros.

Figura 3: Retrato de Frida Kahlo usando colete ortopédico de gesso

Fonte: Art Gallery. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/frida-kahlo-diego-rivera/la-revolucion/item/mt81ye/>. 17 nov. 2018.

Retornando à Frida Kahlo, em setembro de 1925, a artista sofreu um acidente que lhe provocou uma série de traumatismos que a imobilizaram durante um longo tempo. Antes da tragédia, Kahlo, que até então nunca teria cogitado ser pintora, pois queria ser médica, acabou mudando de ideia frente às limitações decorrentes de seu infortúnio e nutrindo certa antipatia contra médicos durante sua enfermidade, declarou:

> a minha obsessão era começar de novo, pintando coisas simplesmente como eu as via com meus próprios olhos e nada mais ... Assim, quando o acidente mudou meu caminho, muitas coisas me impediram de realizar os desejos que todo mundo considera normais, e pra mim nada pareceu mais normal do que pintar o que não havia sido realizado (KAHLO, 1927 apud HERRERA, 2011, p. 98).

Diante de sua situação, Frida Kahlo canalizou o choque do acidente para uma nova atividade, a qual a sua condição física lhe permitia, dedicando-se, então, à pintura como uma forma de "cirurgia psicológica". Em seus trabalhos, a artista mexicana revirou o seu corpo, retratando-se de dentro pra fora. A pintura foi uma parte da batalha que Kahlo travou diante de sua condição física, tornando-se uma espécie de reinvenção em que "ela criou uma *persona* capaz de se deslocar e aprontar travessuras com a imaginação, e não com as pernas" (HERRERA, 2011. p. 99).

Figura 4: **Las dos Fridas**. Frida Kahlo, 1939

Fonte: Arte e Artistas. Disponível em: <http://www.arteeartistas.com.br/as-duas-fridas>. Acesso em: 19 out. 2018.

Las dos Fridas (Fig. 4), pintura que a artista concluiu em 1939, pode ser interpretada como uma analogia à Frida Kahlo antes e depois do acidente, como se após o trauma ela assumisse uma nova existência. Hayden Herrera aponta que Alvarez Bravo, fotógrafa e amiga íntima da artista, conta que Frida Kahlo foi "a primeira pintora que deu à luz a si mesma". Para a autora, Herrera, "a batalha entre as duas Fridas esteve sempre presente nela" (HERRERA, 2011. p. 100).

Outro momento em que se pode considerar o quão pessoais foram os temas das pinturas de Frida Kahlo é a obra **Hospital Henry Ford** (Fig. 5), em que a artista faz uma catarse do aborto recém sofrido.

Figura 5: **A cama voadora** ou ***Hospital Henry Ford***. Frida Kahlo, 1932

Fonte: Medicine is art. Disponível em: <http://medicineisart.blogspot.com/2010/07/frida-kahlo-vida-marcada-por-doencas.html>. Acesso em: 05 nov. 2018.

A cama voadora foi pintada quando Kahlo estava em Detroit, nos EUA e é o primeiro quadro da série de autorretratos sangrentos que a levaria a ser considerada uma das pintoras mais originais de seu tempo. A artista engravidou e com dois meses de gestação, devido a sua frágil saúde, decidiu-se que ela faria um aborto. A intervenção, feita por administração de medicamentos, não deu certo e, por sugestão do médico, Dr. Pratt, que a acompanhava nos EUA, a gravidez de risco seria levada a diante até o final, quando o parto seria feito por meio de cesárea. De começo, incrédula, Frida Kahlo pediu instruções ao seu médico mexicano, Dr. Eloesser, como consta na narrativa de Herrera (2011). Com o passar do tempo

ninguém tiraria de sua cabeça a ideia de ser mãe, nem mesmo os enjôos recorrentes e as fortes dores na coluna, mas a artista acabou perdendo a criança no dia 04 de julho de 1932. Sobre o aborto espontâneo, Lucienne Bloch, que estava no apartamento do casal na noite do ocorrido relatou em seu diário:

> Início da noite de domingo. Frida estava tão roxa e menstruando muito. Ela foi para a cama e o médico veio e como sempre disse que não era nada, que ela devia ficar calma e repousar. De noite ouvi gritos medonhos de desespero, mas pensando que Diego me chamaria se precisassem de ajuda, simplesmente adormeci, e tive pesadelos. As cinco, Diego apareceu na sala, pálido e todo desgrenhado, e me pediu para ligar pro médico. O doutor chegou as seis com uma ambulância e levou Frida, nas agonias do parto... havia uma poça de sangue... e os enormes coágulos de sangue que não paravam de descer. Ela parecia tão pequenina, parecia ter doze anos de idade (BLOCH, 1932 apud HERRERA, 2011. p. 177).

A obra (Fig. 5) é carregada de originalidade e poder expressivo, e sugere o sofrimento de uma mulher que acaba de perder seu filho de forma dolorosa e traumática. Sobre um leito do hospital com o lençol branco manchado de sangue, Frida é representada com a barriga inchada da gravidez, nua e pequena, se comparada aos demais objetos que compõem a cena. Talvez a proporção de seu corpo fosse para evidenciar o que Bloch anotou em seu diário, ou para enfatizar seu sofrimento e o tamanho de sua solidão, já que a artista passava muito tempo sozinha, pois o marido, Diego Rivera, estava sempre muito ocupado em suas atividades.

Os demais elementos dispostos na cena, todos ligados à Frida Kahlo por uma linha vermelha que sai de seu pulso esquerdo, remetem à sua perda, e a pelve óssea representada no chão, pode simbolizar a causa anatômica da impossibilidade da artista de ser mãe. Do rosto da imagem de Frida pende uma lágrima enorme. Sobre a figura feminina representada por Frida em sua pintura, Herrera destaca que é “claramente um nu concebido por uma mulher, e não a nudez idealizada por um homem” (HERRERA, 2011. p. 181).

De acordo com Hayden Herrera (2011), como se as qualidades da obra da artista ainda precisassem da aprovação masculina, Rivera teceu elogios à pintura, assegurando que a artista havia começado a trabalhar em uma série de obras-primas sem precedentes na história da arte. Sobre a série de Frida Kahlo, incluindo

A cama voadora ou ***Hospital Henry Ford*** (Fig. 5), o pintor mexicano declarou serem “pinturas que exaltam as qualidades femininas da resistência, realidade, crueldade e sofrimento” (RIVERA, 1932 apud HERRERA, 2011, p. 180).

Frida Kahlo pintava a sua vida e, sendo a sua curta existência marcada por experiências cruéis, consequentemente, retratou sua dor. Frida transforma seu trauma emocional em poesia pictórica externando sua agonia. Assim, me valho do trabalho da mexicana como referência em meu trabalho, no sentido de produzir conteúdo para a arte a partir de fatos da própria história, recentes ou não. Enquanto a obra de Frida Kahlo aborda o acidente, o aborto e a incapacidade física de ser mãe, aqui representada pela (Fig. 5), em meu trabalho dou voz a um tema universal, porém também marcado por uma dor interna.

Acredito na relação entre o criador e sua criação. Penso que o criador pode trazer em sua produção o seu “eu íntimo”, as suas lutas e a sua própria história. Vida e obra, nesses casos, fundem-se em um só “corpo”, numa espécie de simbiose. Nesta pesquisa, busco, com a minha *obra-voz* e todas as problemáticas nela impregnadas, aproximar-me da obra de artistas que têm suas produções marcadas por suas vivências.

Utilizo-me, ainda, como referência feminina no campo das artes visuais, da obra da plural artista franco-americana, a escultora, desenhista e pintora Louise Bourgeois (1911-2010), que também recorreu ao passado, às suas memórias da infância e da adolescência, como uma forma de se apaziguar com a própria história. Sobre sua relação com o passado a artista argumenta:

> Alguns de nós somos tão obcecados pelo passado que morremos disso. É a atitude do poeta que nunca encontra o paraíso perdido e é de fato a situação dos artistas que trabalham por um motivo que ninguém consegue apreender. Talvez queiram reconstruir algo do passado para exorcizá-lo (BOURGEOIS, 2000, p. 133).

Louise Bourgeois endossa a possibilidade de um processo criativo construir-se a partir das experiências pessoais, seja para reunir restos de memória e compreender a si, ou como suporte para administrar ou, até mesmo, livrar-se de empecilhos íntimos. Sua relação com a família, o pai autoritário que manteve um caso com a sua tutora durante longos anos e a mãe protetora e de saúde frágil, que tolerava a traição do marido, foram fatores que contribuíram e marcaram a produção

de Bourgeois, uma artista de espírito introspectivo e inquieto, curioso e perturbado[13] explorando e reverberando, significativamente, esse comportamento em sua produção durante sua longa e ativa trajetória artística.

Como a catadora de papel Carolina Maria de Jesus, a artista Louise Bourgeois também mantinha um diário. Nele ela registrava suas reflexões e sentimentos, através não só de palavras, mas também de desenhos. Através do diário a artista mantinha um estreito contato com seu passado, revisitando sua infância, seus medos, raivas e sonhos, além do sentimento de incapacidade de apaziguamento, ou pelo menos, o quanto tardou chegar à reconciliação dela mesma com sua própria história. Todo esse conteúdo, de certo modo terapêutico, serviu como matéria-prima para a obra da artista, como se pode perceber no seu livro Louise Bourgeois: Destruição, reconstrução do pai (2000). Terapêutico porque, segundo a escultora, sua arte lhe proporcionou experiências como cometer crimes e praticar atos violentos, canalizando para a produção artística a atmosfera violenta de seu ambiente familiar. Violência essa que era proveniente da frustração ligada a temas os quais não conseguia lidar, pois segundo ela, “a frustração sexual está por trás de todo crime, de tudo” (BOURGEOIS, 2000, p. 194).

Penso que Bourgeois deu conta de evidenciar o encontro entre passado e futuro por meio da arte. A catarse, no seu caso, foi como um processo de perfuração, a abertura de uma fenda simbólica por onde passou uma hemorragia de memórias acumuladas ao longo de toda sua vida, seja este fluxo violento e arrebatador ou leve como uma pluma. Em sua obra é o corpo que está sendo invocado, a presença e a retomada do corpo, que nem sempre é visível ou audível, que ora é quebrado, despedaçado, mas que, por vezes, também surge como um “corpo ausente”.

Da relação que manteve com sua história, ao longo da vida, e da relação que manteve com seu pai, a artista fundiu arte e memória, revisitando, em seus trabalhos, passagens de sua infância, como relatou em entrevista[14], na qual falou de

[13] TESSLER, Elida. **Da casca de laranja ao casaco do pai:** o corpo torturado de Louise Bourgeois. Disponível:<http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Da%20casca%20de%20laranja%20ao%20casaco%20do%20pai%20LOUISE%20BOURGEOIS.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2018.

[14] Segundo aponta Elida Tessler sobre entrevista de Louise Bourgeois por Bernard Marcadé e Jerry Gorovoy, publicada no ano de 1993. Disponível em: <http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Da%20casca%20de%20laranja%20ao%20casaco%20do%20pai%20LOUISE%20BOURGEOIS.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2018.

um dos seus profundos ressentimentos em relação às brincadeiras que o pai fazia em torno da mesa onde a família se reunia para as refeições. Seu pai, que viveu as vicissitudes da guerra, contava a todos a forma como ocupava seu tempo atrás das trincheiras com jogos, sendo que um deles tratava do corpo feminino. Conforme Elida Tessler, o pai de Bourgeois reproduzia tal brincadeira com uma laranja, desenhando um corpo feminino sobre a casca e cortando o contorno, minuciosamente, até que restasse apenas a fruta. Durante o descascar ele ia falando: “Esta é a cabeça, este o tronco, os braços, não vamos esquecer os seios. Aqui as pernas, os pés...”[15]. Para a artista a piada do pai era maliciosa, o ápice da brincadeira de mau gosto era quando, no ponto que corresponderia ao “entre-pernas”, havia o talo.

Também de acordo com Tessler, à época da entrevista, gravada para uma TV francesa, Bourgeois já se aproximava dos 90 anos e, ao recordar a atitude do pai, a artista, ainda rancorosa, reproduziu e o imitou descasando a laranja e dizendo:

> Olhem só o que essa mulher tem no meio das pernas! Nem preciso dizer que este é o retrato de minha filha Louise. E no mesmo momento Louise replica: Nem preciso dizer a vocês que Louise não tem nada ali, eu lastimo, mas é um erro. São reflexões que tem a ver com a sexualidade infantil e que é muito cruel. Eu fiquei ferida[16].

Havia um ressentimento entre eles, pois o pai de Bourgeois sempre deixou claro que queria ter tido um menino quando ela nasceu. O episódio da laranja, evidenciando a magoa de Louise às provocações do pai, foi assunto recorrente nos escritos, entrevistas e na arte de Bourgeois. A violência de gênero praticada por seu pai, também caracterizada como violência intrafamiliar, afetou todo o curso de vida de Bourgeois e influenciou toda sua produção, predominantemente, marcada pela carga histórica pessoal proveniente de traumas da infância da artista. Sobre seu trabalho, Louise declara que desenhou como quem escreveu, como aponta Marie-Laure Bernadac, no livro da própria artista: “Ela chama esses desenhos de

---

[15] Disponível em: <http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Da%20casca%20de%20laranja%20ao%20casaco%20do%20pai%20LOUISE%20BOURGEOIS.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2018.

[16] Disponível em: <http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Da%20casca%20de%20laranja%20ao%20casaco%20do%20pai%20LOUISE%20BOURGEOIS.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2018.

‘pensamentos-plumas’. Linhas desenhadas e linhas escritas se entrelaçam para criar a tapeçaria das memórias de infância, e para exorcizar seus temores” (BOURGEOIS, Louise, 2000. p. 18).

A referência feita por Bernadac às centenas de trabalhos em técnicas e suportes dos mais variados, desde cantos de páginas de agendas às convencionais pinturas em telas, reunindo desenhos em aquarela, gravuras e pinturas a óleo, evidencia uma inclinação para o subjetivo, para a produção que parte daquilo que a artista tinha dentro de si, suas memórias e temores. A obra ***Sainte-Sébastienne*** (Fig. 6)***,*** estudo em ponta-seca, datado de 1992, mostra a figura de um corpo feminino sem rosto, com formas voluptuosas marcadas por flechas em pontos variados. Sobre a área do corpo, repetidas linhas dão a sensação de atrito e movimento. O desenho é “um autorretrato, é um estado de estar sob ataque, de estar ansioso e com medo. O que uma pessoa faz quando está sob cerco?”[17].

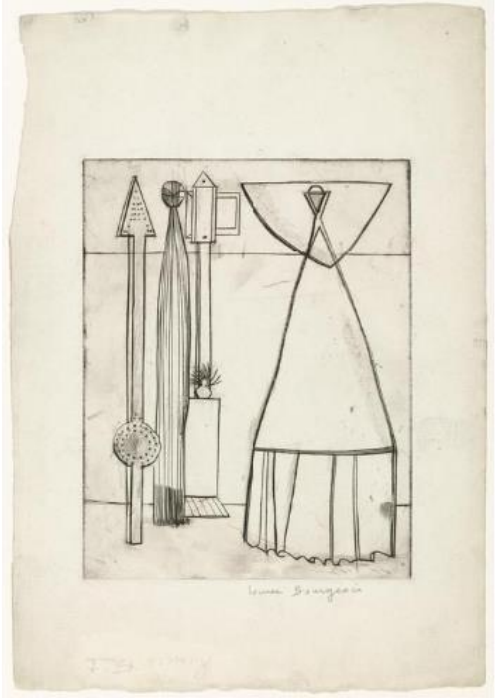
A relação com sua família, tema recorrente na obra da artista, aparece no estudo de abstração geométrica ***Famille*** (Fig. 7) e na litogravura ***Le Père et les 3 Fils*** (Fig. 8). Seu trabalho tem forte apelo à violência e à agressividade e nasce a partir de questionamentos pessoais. Mas, apesar de relatar a si mesma, suas produções assumem um caráter universal na medida em que os traumas de sua infância, na obra, exorcizam seus demônios íntimos e, ao explicitar, em sua obra, sentimentos como medo, fragilidade, amor, ódio, ciúme, culpa, traição e vulnerabilidade, a artista trata de questões existenciais, profundamente humanas e que podem ser comuns a qualquer pessoa.

[17] LOUISE BOURGEOIS. In: **The Museum of Modern Art.** Disponível em: <https://www.moma.org/artists/710>. Acesso em: 14 nov. 2018.

Figura 6: ***Sainte Sébastienne***. Louise Bourgeois, 1992. Versão 2/2

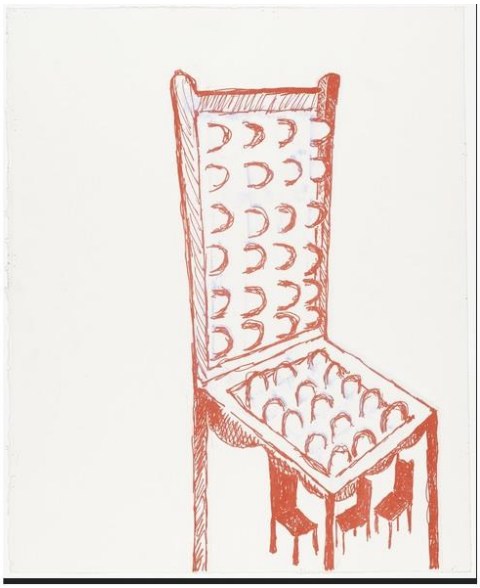
Fonte: MoMa, *The Museum of Mordern Arts.* Disponível em: <https://www.moma.org/collection_lb/object.php?object_id=59599>. Acesso em: 14 nov. 2018.

Figura 7: ***Famille.*** Louise Bourgeois, 1947-1949. Versão 2/2



Fonte: MoMa, *The Museum of Mordern Arts.* Disponível em:<https://www.moma.org/collection_lb/object.php?object_id=62958>. Acesso em: 14 nov. 2018.

Figura 8: ***Le Père et les 3 Fils***. Louise Bourgeois, 1999



Fonte: MoMa, *The Museum of Mordern Arts.* Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/84390?artist_id=710&locale=pt&page=14&sov_referrer=artist>. Acesso em: 16 nov. 2018.

Figura 9: ***Maman.*** Louise Bourgeois, 1999

Fonte: Guggenheim Bilbao. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/maman/>. Acesso em: 19 nov. 2018.

Ainda sobre a relação familiar da escultora, é possível relacionar a rejeição que Bourgeois sofria do pai à violência simbólica tratada por Pierre Bourdieu na obra A dominação masculina, abordada na primeira sessão do segundo capítulo. O rancor que a artista sentia do pai se estendeu também à mãe, muito em razão de sua postura de complacência diante do adultério do marido, mas também porque, no

entendimento de Bourgeois, sua genitora a usava para vigiar o pai, o que pode configurar-se como um “abuso infantil” (BOURGEOIS, 2000, p. 134). A relação conflituosa com a mãe é representada em sua grande obra prima Maman (Fig. 9). Medindo cerca de nove metros de altura, a peça de bronze é um dos mais ambiciosos trabalhos escultóricos de sua carreira e representa uma aranha. O animal foi tema recorrente em sua produção, aparecendo em vários de seus desenhos e surgiu, pela primeira vez, por volta de 1940.

A aranha é uma homenagem contraditória à maternidade, evocando, simultaneamente, o instinto protetor e predador, pois tecelã (assim como a mãe da artista), a aracnídea captura sua presa através de uma teia relativamente frágil, porém poderosa e envolvente. A aranha, portanto, para tratar de questões ligadas à maternidade e as sensações ambíguas de atração e repulsa.

A artista que, ao mesmo tempo sentia-se ameaçada pelo instinto protetor da mãe, nutria a preocupação de não ser amada por ela e, como resposta a isso, agia com violência. A aranha carrega, simbolicamente, a dualidade expressa pela escultora na relação com sua mãe, ao afirmar em seu diário: “Eu não me equiparava àquele tipo de competência e àquele antagonismo, esse aspecto ameaçador me exasperava e me impelia à violência” (BOURGEOIS, 2000. p. 142).

É oportuno ainda, como já mencionado, explicitar a contribuição da obra da artista contemporânea paulista Nazareth Pacheco, para a realização de minha pesquisa, pois o seu trabalho vem alimentando minha produção autoral não somente no que tange ao suporte, materiais e técnicas utilizados, como também pela forte presença autobiográfica, a qual me identifico.

Pacheco introduz na estrutura de alguns dos objetos criados por ela, elementos perfurantes e cortantes. Uma vez que esses objetos sejam relacionados aos acessórios e às peças do vestuário, como aponta Hiáscara Alves em sua tese para a PUC – RS, há forte presença de ironia na subversão de seus usos. Os adornos que constroem tais objetos, como por exemplo, na obra s/ título (Fig. 10), remetem a um vestido que foi tecido a partir de elementos cortantes. Sendo a peça produzida com lâminas de barbear, a artista subverte o que seria seu *status* de vestimenta, considerando a inviabilidade de seu uso devido ao atrito que as lâminas causariam no corpo.

Figura 10: **Sem título.** Nazareth Pacheco, 1997

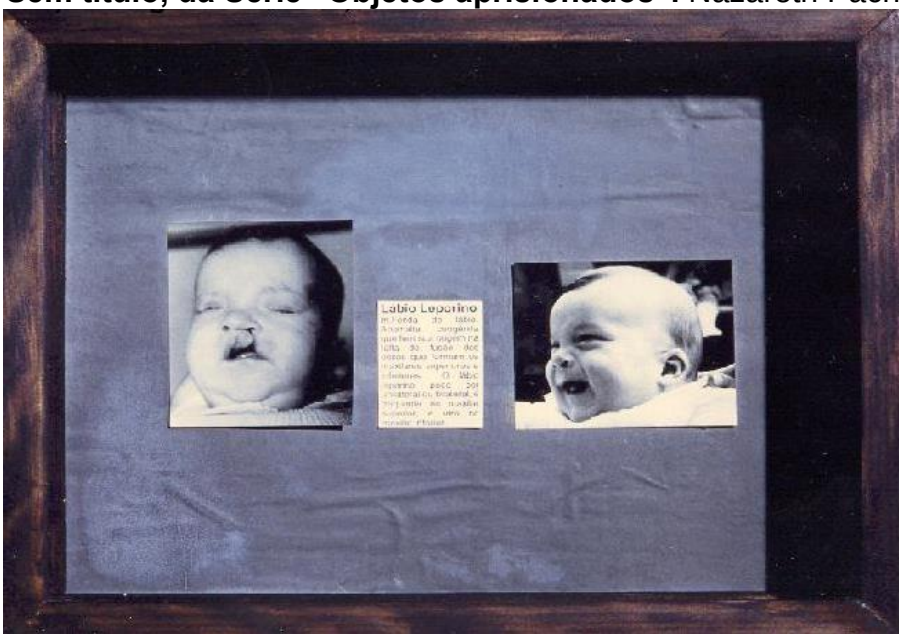
Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br/artista/pacheco-nazareth/>. Acesso em: 23 out. 2018.

O ponto de partida de grande parte das produções de Nazareth Pacheco é a doença congênita que acomete a artista, Síndrome da Banda Amniótica[18], fazendo com que ela passasse por diversos procedimentos cirúrgicos e estéticos antes de completar dezoito anos. Alves ainda mostra que esta vertente autobiográfica fica mais clara quando, em 1992, Pacheco lança mão de uma coleção íntima um tanto peculiar – reunindo fotografias, radiografias, bulas, laudos médicos, seringas, medicamentos e mechas de cabelo, entre outros objetos, que serviram, de certo modo, como museu que guardou a história de um processo longo e doloroso vivido por ela. A artista, então, elabora uma série de trabalhos, separando os objetos e acondicionando em várias caixas de madeira forradas de chumbo e fechadas com vidro. Sobre uma dessas caixas Pacheco coloca duas fotos suas, ainda criança, sendo uma antes e a outra depois da cirurgia de lábio leporino (Fig. 11). Já em outra caixa (Fig. 12), foram colocadas uma fotografia de um exame de RX da mão e um laudo clínico. Enquanto que na terceira caixa (Fig. 13) há um molde em gesso da

[18] Desordem congênita rara, de etiologia desconhecida e matriz embrionária que pode resultar em defeitos corporais diversos, sendo o acometimento das extremidades o mais frequente. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-36162011001000011>. Acesso em: 05 nov. 2018.

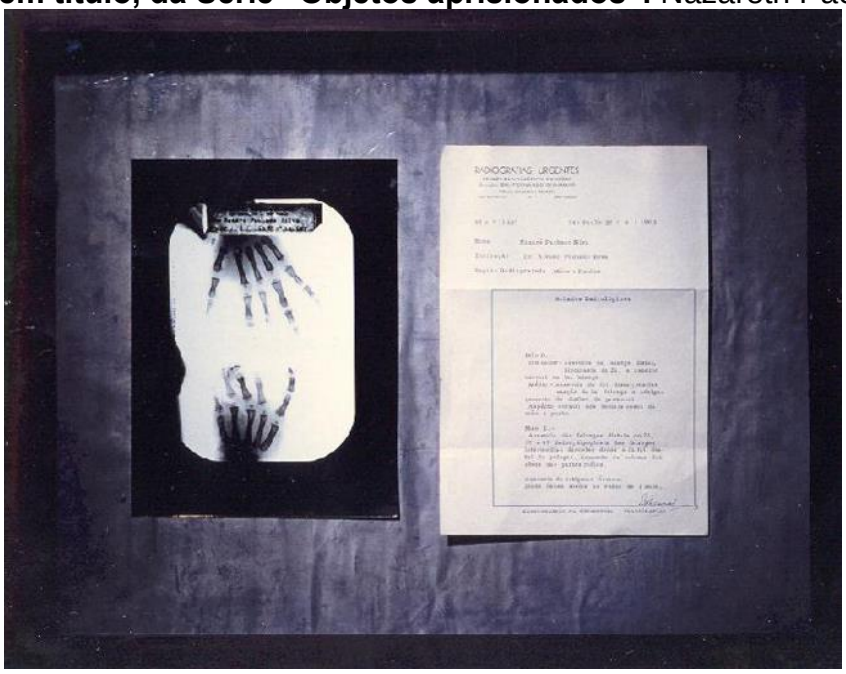
arcada dentária da artista, abaixo do molde, uma fotografia da arcada superior e, no canto inferior direito, um dente.

Figura 11: **Sem título, da Série "Objetos aprisionados".** Nazareth Pacheco, 1993.



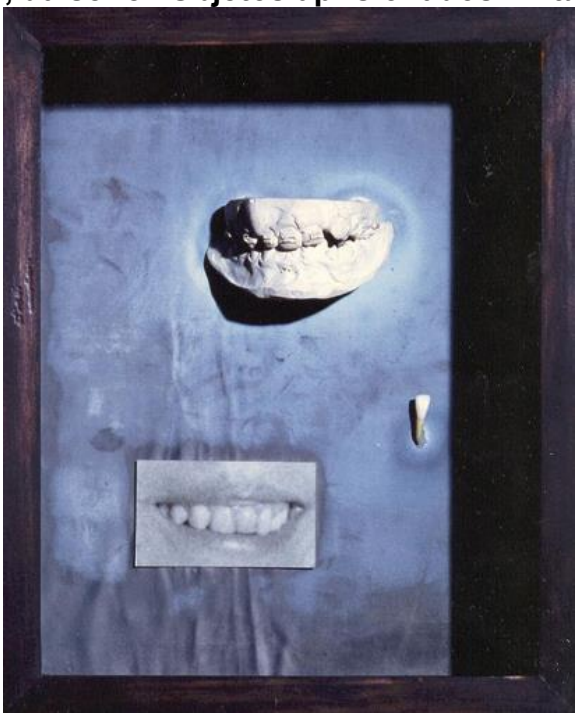
Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br/artista/pacheco-nazareth/>. Acesso em: 23 out. 2018.

Figura 12: **Sem título, da Série "Objetos aprisionados".** Nazareth Pacheco, 1993.



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br/artista/pacheco-nazareth/>. Acesso em 23 out. 2018.

Figura 13: **Sem título, da série "Objetos aprisionados".** Nazareth Pacheco, 1993



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br/artista/pacheco-nazareth/>. 23 out. 2018.

A obra de Nazareth Pacheco, bem como a de Louise Bourgeois, também comunica-se com o público como se estivesse fazendo um resgate histórico das memórias da artista. As fotografias, moldes de gesso, dente e o próprio chumbo que reveste as caixas, revisitando a lembrança dos coletes usados em procedimentos radiológicos, são elementos símbolos do processo em que a artista foi submetida ao longo de sua vida em razão de sua doença.

Há a presença de catarse no trabalho de Pacheco, pois o que ela enfatiza na sua produção é a sua condição física em decorrência da doença e, assim como com Frida, o viés social é presente porque a sua síndrome, apesar de rara, acomete outras pessoas que podem se identificar e sentirem-se acolhidas por algo que as contemple justamente naquilo que as condiciona como diferentes.

Roxane Gay, Carolina Maria de Jesus, Louise Bourgeois, Frida Kahlo e Nazareth Pacheco, ao colocarem suas próprias vidas em suas obras, trazem em seus discursos autobiográficos, seja por meio de suas escritas ou de suas obras visuais, os problemas pessoais que, ao mesmo tempo, também são do mundo. Relatar-se na obra pode soar como um ato de vaidade e de fato até pode ser, mas penso também que, expor-se ao mundo e revelar uma fissura pessoal tão íntima,

dolorosa e perturbadora pode surtir efeitos diversos e, talvez, bastante positivos no corpo social, pois uma história individual pode abrigar um discurso que abrange questões coletivas, funcionando como um convite para o diálogo acerca de assuntos diversos.

Todas as referências aqui abordadas, seja acerca do estupro, do abuso de qualquer ordem contra a mulher, ou ainda, desigualdade social, doença congênita e dores física e emocional, envolvem problemas atemporais que causam cortes profundos, deixam cicatrizes e geram deformações tanto visíveis como imperceptíveis até mesmo aos mais próximos das vítimas de tais traumas.

Antes de finalizar essa sessão, é oportuno mencionar a relação entre libertação e reorganização do passado, na administração das memórias para um feito no presente, sendo as reminiscências, principalmente, de natureza traumática, aludidas nos trabalhos aqui abordados e que também perpassa o conceito de minha *obra-voz*.

Cabe aqui também lembrar Freud (1980) quando afirma que uma lembrança, ao passo em que revela, também encobre. Além disso, nossa memória é permeada pela dimensão da fantasia ou por um evento experienciado, que pode ter sofrido uma repressão psíquica e que, por isso, pode retornar de forma distorcida, podendo ser “enriquecido” com detalhes ou ter alguns fatos negligenciados, o que nos colocaria diante de uma lembrança encobridora.

Independente do quanto o assédio de meu padrinho frente a todos esses anos de silenciamento possa ter sido rearranjado, o fato é que ele aconteceu. Essa é uma realidade que afetou toda a minha história, influenciando o meu comportamento e, agora, está materializada na obra que construí.

2.3 ATIVISMO: A ARTE COMO MEIO

Além do apelo autobiográfico, utilizo como referência para a produção do meu trabalho a arte dos artistas Miguel Rio Branco e Berna Reale, por abordarem questões político-sociais em suas obras. Considero muito significativas as produções contemporâneas de ambos para endossar a proposta de uma arte ativista. Desse modo, faço uma breve imersão a partir da imagem de um, entre tantos trabalhos de cada um deles, ora para justificar a afirmação desse potencial,

ora para alicerçar os fundamentos visual e conceitual que, de algum modo, norteiam meu processo criativo. Tanto Rio Branco como Reale trabalham com questões incômodas, porém pertinentes e relevantes, à exemplo da violência cotidiana, seja esta institucionalizada ou não, sendo este um tema comum a ambos artistas.

Ademais, outro ponto de relevância que culminou na escolha dos dois artistas, são as questões sociais específicas presentes em suas poéticas, abordando assuntos do cotidiano. Considerando as obras dos artistas trazidas nessa pesquisa, a abordagem de questões de gênero, pelo viés da violência e da objetificação sexual feminina, é expressa por meio da exploração da imagem da mulher e pela prostituição, além dos suportes e os meios de produção que ambos se utilizam.

Berna Reale, artista e perita criminal na polícia da cidade de Belém-PA, trabalha com fotografia e vídeo-performance utilizando-se de tais recursos como meios para registrar suas narrativas imagéticas, sendo que seu corpo é elemento indispensável em suas produções. Seu trabalho não nasce na captura da imagem, mas durante todo o processo de produção, sendo que o resultado final se dá pela hibridização entre pensamento, pesquisa, produção, caracterização, ato de performar e registro visual.

As atividades de Reale como artista e perita também se entrelaçam e unem-se em uma espécie de simbiose, já que a artista aproximou-se da perícia criminalística em 2006, através de um trabalho artístico em que fotografou, durante meses, cadáveres e vísceras humanas do Instituto de Criminalística de Estado do Pará, e expôs as fotografias, todas ligadas a uma mesma linha vermelha, no espaço de venda de carnes do Mercado Ver-O-Peso, em Belém. O título da obra em questão é **Cerne** (Fig. 14). Com esse trabalho, considerando também a escolha do espaço, Reale questiona a banalização da violência cotidiana, à exemplo da miséria, e se refere ao mercado como sendo o “estômago da cidade”[19].

[19] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O0Db6fdchUU>. Acesso em: 29 nov. 2018.

Figura 14: **Cerne**. Berna Reale, Instalação, 2006

Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sTvL7kcuV2o>. Acesso em: 26 nov. 2018.

Berna Reale faz uma profunda abordagem sobre a violência cotidiana em seus trabalhos, evocando aspectos do dia-a-dia para tratar questões sociais[20]. É a violência silenciosa que ela aborda em suas performances, seja esta a violência de classe, do Estado e das instituições que o compõem, ou, como em **Rosa Púrpura** (Fig. 15 e 16), a violência da objetificação feminina, principalmente, como a artista deixa claro em entrevista concedida a Revista Trip em 2016[21], contra as mulheres com menos voz, como crianças, adolescentes e mulheres em posições sociais menos privilegiadas. O resultado do seu trabalho exerce o mesmo peso violento visualmente que carrega o seu conceito gerador.

Na performance da artista participaram cerca de 50 jovens meninas de uma escola de Belém. Nela Berna marcha com as meninas nas ruas de Belém, onde todas alinhadas em filas vestem uniforme composto por saia rosa e camisa branca. Semelhante a um desfile cívico, ela e as meninas marcham segurando na boca um objeto semelhante à boca de uma boneca inflável. O conjunto final é como um leque aberto de muitos meios para atingir um fim que, nas palavras da artista, em entrevista concedida ao programa Circuito, do canal Portal Cultura, através do acesso à plataforma YouTube[22], é uma “interrogação”, uma “possibilidade de

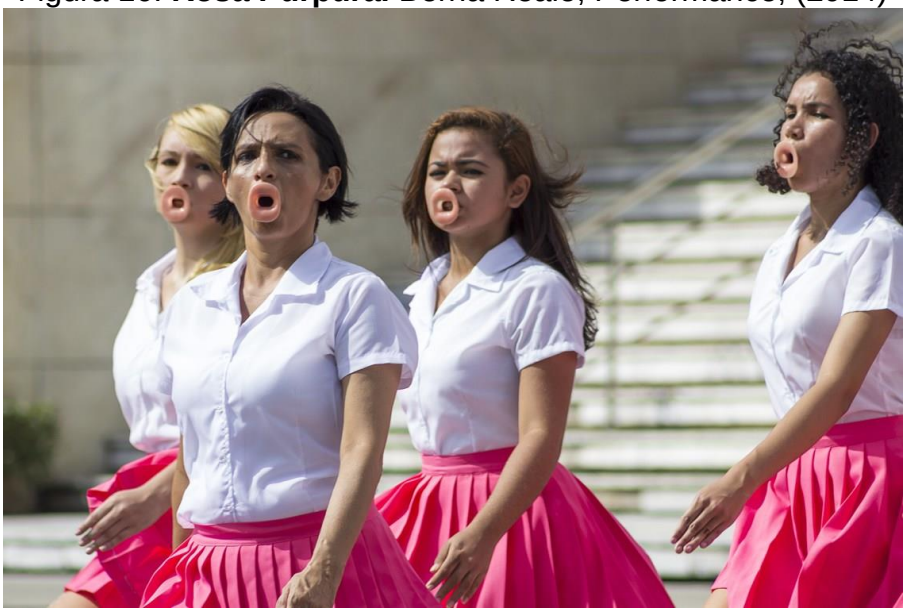
[20] Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=6UL6fKoQ-bk>. Acesso em 26 nov. 2018.
[21] Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>. Acesso em: 15 nov. 2018.
[22] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6UL6fKoQ-bk>. Acesso em 26 nov.2018.

pensamento”. Através de sua obra, Berna Reale levanta a questão e propõe o diálogo em torno do tema, independente do grau de instrução do seu público observador, o que confere ao trabalho da artista a característica de democratização da arte.

Figura 15: **Rosa Púrpura.** Berna Reale, Performance, (2014)

Fonte: Arte para uma cidade sensível. Disponível em: <https://arteparaumacidadesensivel.wordpress.com/obras/rosa-purpura/>. Acesso em: 19 nov. 2018.

Figura 16: **Rosa Púrpura.** Berna Reale, Performance, (2014)



Fonte: Update Or Die. Disponível em: <https://www.updateordie.com/2017/04/20/berna-reale-uma-artista-brasileira-paraense-e-visceral/>. Acesso em: 19 nov. 2018.

Utilizo-me dessa performance dentre as muitas que a artista realizou pela relação que vejo com minha *obra-voz*, por ambas abordarem, mesmo que de formas um tanto distintas – uma vez que Reale não relata a si, mas problematiza o mundo à

sua volta –, questões relacionadas à violência cotidiana sob o viés da violência de gênero manifestada no abuso, seja este individual ou público, contra a mulher.

Ainda no campo do ativismo nas Artes Visuais, como fotógrafo documental, Miguel Rio Branco capta cenas específicas do cotidiano e explora os recursos técnicos à prática fotográfica, como os contrastes de luz e cor, espelhamento e textura, realizando sua obra também por meio da pós-fotografia.

Nascido nas Ilhas Canárias e filho de um diplomata brasileiro, Miguel Rio Branco viveu parte de sua adolescência entre Espanha, Estados Unidos, Suíça, Portugal e Brasil. É fotógrafo, pintor autodidata, diretor de cinema e criador de instalações multimídia. Iniciou sua carreira na pintura, e em 1966 estudou fotografia em Nova York. No início dos anos 1980 trabalhou como fotógrafo documental para a agência *Magnum*. Foi neste período que o artista realizou instalações audiovisuais, utilizando diversas técnicas, como pintura, fotografia e a linguagem do cinema como suporte para suas obras.

Entre seus projetos destaco a Série de 34 fotografias intitulada **Maciel**, disponível no catálogo Ponto Cego (2012) que mostra, através das cores saturadas e contrastantes, os personagens das ruínas urbanas, mergulhados numa temática de violência e de poder.

Figura 17: **Série Maciel.** Miguel Rio Branco, Fotografia, 1979

Fonte: SP - Arte.com. Disponível em: <https://goo.gl/BgaQnS>. Acesso em: 01 nov. 2018.

Figura 18: **Série Maciel.** Miguel Rio Branco, Fotografia, 1979

Fonte: SP - Arte.com. Disponível em: <https://goo.gl/BgaQnS>. Acesso em: 20 nov. 2018.

As fotografias que compõem a **Série Maciel** (Figs. 17 e 18) foram produzidas no Pelourinho, no antigo Centro Histórico de Salvador, na Bahia, no final da década de 1970, período em que o país vivia sob o regime militar. Os prédios vazios pelo descaso abrigaram a comunidade do Maciel, que dá nome ao projeto de Rio Branco. Após a série Rio Branco produziu, em 1980, um filme sobre o trabalho realizado em Maciel intitulado **Nada levarei quando morrer os que me deve cobrarei no inferno**, o conteúdo do vídeo contribui com as argumentações realizadas nesta pesquisa.

O artista morou em Salvador naquele período e viu o local passar por um processo de decadência nos anos 70, levando à ocupação informal daqueles espaços, o que despertou seu interesse pelas histórias de violência e pelos personagens daquele lugar. Suas imagens abordam temas polêmicos, revelam a prostituição como o modo de vida desses personagens e como fator de organização social. Rio Branco fez sucessivas visitas a comunidade e acabou estabelecendo uma relação com as personagens que fotografava, à quem, de forma um tanto contraditória ao que se espera de uma efetiva ação social, dava em troca de pousar para suas lentes os respectivos retratos de seus modelos montados em monóculos.

Um ponto de relevância e curiosidade em **Maciel** são alguns dos detalhes capturados pelas câmeras do artista, como cicatrizes de cortes, marcas de sífilis, dentre outras “marcas de vida” presentes nos corpos fotografados (Fig. 18).

Rio Branco possui uma trajetória de quase cinco décadas de produção artística, e é aclamado como um dos maiores e mais significativos artistas brasileiros a utilizar a fotografia como suporte de sua arte.

Um dos papeis que a arte pode exercer é o de crítica social, discutindo os problemas do mundo contemporâneo. E é por perceber, na condição de observadora, essas questões nas obras de Berna Reale e Miguel Rio Branco, que acredito no poder da arte na formação estética, social, cultural, e política do público. Quando uma determinada obra de arte levanta problemáticas coletivas e é apreendida pelo público, esse ruído pode surtir perguntas, debates, posicionamentos, e desse modo, acaba cumprindo um papel social sem deixar de ser arte, mas, muitas vezes a potencializando. E foram todas essas as razões que me impeliram a realizar esta pesquisa, ressignificar um objeto pessoal, símbolo de memórias traumáticas e apresentá-lo ao público como um ruído que pretende incitar reflexões em torno do assédio sexual.

3 A CONSTRUÇÃO DO SÍMBOLO

> Os símbolos são apenas garrafas vazias. Funcionam apenas conforme o que você põe nelas – símbolos pessoais significam um alfabeto pessoal, nossa originalidade é tudo que temos. A imagem é sagrada e não deve ser roubada (BOURGEOIS, 2000. p. 132).

Inicio este capítulo com a citação de Louise Bourgeois, trazendo o trecho de seu livro em que a artista compara os símbolos a garrafas vazias, alegando que esses se concretizam de acordo com o que fazemos com eles. Sendo o símbolo pertencente a um alfabeto pessoal, é de responsabilidade de quem o criou tornar acessível a sua leitura. Assim, tomando tal ideia de Bourgeois (2000), proponho tornar acessível a leitura de minha obra a partir de um objeto pessoal que, neste trabalho, é também um elemento símbolo. Trata-se de meu vestido de 15 anos que aqui ganha o peso de uma peça de protesto, muito em virtude das memórias que revisitei ao abrir a caixa que esteve guardada por anos na casa de minha avó e que me fora enviada há cerca de três anos, em função de sua morte.

O objeto que ganhei dos meus padrinhos de batismo para vestir em minha festa de 15 anos jamais fora usado como indumentária, portanto ele faz seu “debut” nesta pesquisa, como *obra-voz.* Desse modo, traço o caminho percorrido até agora, momento em que a peça passa a alcançar o *status* de obra de arte. Também compõe a obra uma caixinha de música, esta também fora presente de 15 anos e veio até mim novamente da mesma forma que o vestido.

Como já fora exposto no segundo capítulo, na sessão que trata A Relação de Dominação, fui assediada na infância, repetidas vezes, durante alguns anos. Mais uma vez, reitero que o abusador era o meu padrinho de batismo, o mesmo que me presentou com o vestido negro em questão. Assim, quando abri a caixa e me deparei com a vestimenta, as recordações dos anos de assédio somadas aos anos em silêncio invadiram-me. Em um primeiro momento, cogitei me desfazer da peça, queima-la, doa-la ou jogá-la no lixo, pois queria eliminar as lembranças suscitadas por ela. Passados alguns dias tornei a abrir a caixa e desta vez o vestido foi visto de outra forma, como um atestado de sobrevivência, uma prova de resistência à dor, à violência sofrida e como rompimento de um estado de silenciamento.

É verdade que não consigo nutrir sequer um único sentimento positivo pelo homem responsável por uma das piores situações de minha vida, ficando atrás

apenas da morte de meus pais e o suicídio recente de meu irmão, ocorrido em julho do presente ano.

Voltando ao meu padrinho, ao passo que pra mim aquele homem era uma mentira, também foram mentiras o presente e a própria festa, já que por desistência minha esta nunca aconteceu. Assim como os quase vinte anos em que permaneci calada não anularam e nem fizeram mentira o trauma do abuso sofrido, desse modo, ignorar ou abrir mão da vestimenta também não surtiria esquecimento do ocorrido. Penso, hoje, que mais do que apagar da memória – o que já me foi provado ser impossível – devo a mim o gozo de uma vitória, mesmo que simbólica, por ter suportado toda essa situação. O passar dos anos testemunham à minha existência, mas não são capazes de fazer desaparecer a carga cortante que carrego comigo, responsável por tantos ferimentos simbólicos. Por isso manifesto em minha obra o meu desejo de denúncia, ou até mesmo de vingança. O vestido ressignificado transforma-se, então, em símbolo de um caos pessoal, que reinventado torna-se *obra-voz* de um problema social.

Meu vestido negro é mais do que apenas um vestido negro, ele é um grito de resistência, o símbolo dos anos de tortura por ter-me enclausurado em mim mesma. É como uma pele falsa, que esconde sob o tecido as pontas afiadas da dúvida, da culpa, da raiva, do asco e do medo. Estou despindo-me dessa pele, rompendo meu estado de clausura para me reconciliar com a adolescente que fui e que me causou, durante tanto tempo, uma mistura de auto-repulsa e vergonha. A *obra-voz* rompe com meu silêncio e me liberta, é porta-voz daquilo que não fui capaz de falar no passado. Exposta na Galeria de Arte do Campus 8, me exponho na obra que expõe as minhas fissuras, que também podem ser os rasgos que ferem ou feriram muitas mulheres.

3.1 DAS MEMÓRIAS DA ARTISTA AO OBJETO DE MEMÓRIA

Acordar minhas memórias foi o caminho que percorri durante todo o percurso da criação e execução desta pesquisa. Caminho este que me levou de volta à infância. Revisitei a criança assustada que tinha medo do outro, a mesma criança que calava a própria dor, sufocando o medo e suas lembranças.

Durante a execução deste trabalho, muito em razão da fatalidade ocorrida com meu irmão e explicitada em capítulo anterior, mas, também, por todo o peso de um passado que fora negligenciado por mim em nome de uma mentira menos dolorosa e mais confortável, precisei recorrer à ajuda profissional, o que culminou em tratamento por psicoterapia.

Busquei aconselhamento psicológico quando me percebi incapaz de continuar produzindo minha pesquisa, por dificuldades que faziam com que eu me autodepreciasse e banalizasse a minha historia, considerando-a irrelevante. Durante algumas sessões, o assunto abordado foi o assédio de meu padrinho, a forma como ignorei este passado durante tantos anos e o quanto deste ocorrido ainda carrego comigo como consequência do trauma, e que pode ser associado ao meu comportamento, sexual ou mesmo no cotidiano, como o distanciamento, talvez involuntário, que mantenho em relação às pessoas, principalmente do gênero masculino. É fato que tenho uma notável dificuldade em estreitar laços, geralmente a tendência é eu repelir a aproximação do outro.

Em minha percepção, o que fiz no decorrer desta pesquisa foi desenterrar o passado torturante para encará-lo de frente e possibilitar-me, enterrá-lo novamente, agora com a “ferida” tratada e em processo de cicatrização. Meu padrinho jamais saberá o quanto me prejudicou, o assunto jamais será liquidado ou resolvido, mas o silêncio foi rompido e isso, pra mim, é suficiente por ora. Quero poder encorajar outras mulheres a romperem seus silêncios e aliviarem suas costas do peso da culpa dos assédios sofridos. Não é nossa culpa, nunca foi e nunca será. Somos vitimas.

O caminho desta pesquisa foi doloroso algumas vezes, mas a realização deste trabalho permite-me fazer a catarse de um dos meus traumas. Estou despindo-me do luto do silenciamento, emergindo da clausura de minha própria voz. A *Dama de Ferro* foi aberta e foi exposta como um troféu que contempla o meu corpo de ferro, que resistiu aos atritos e perfurações ao longo de tantos anos, mas que agora é livre. Estou livre.

3.2 A DAMA DE FERRO

De acordo com o *site* Wikipedia, a Dama ou Donzela de Ferro (Fig. 19), do original germânico *Eiserne Jungfrau*, é um instrumento de tortura, tido como medieval que leva esse nome porque alguns dos exemplares conhecidos de tal objeto carregam na parte superior frontal o que se considera a face esculpida da Virgem Maria.

Figura 19: **Conjunto de antigos aparelhos de tortura** (a Dama de Ferro encontra-se em pé, no lado direito da imagem)

Fonte: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dama_de_ferro>. Acesso em: 20 nov. 2018.

O instrumento, uma cápsula de ferro e madeira, grande o suficiente para caber um ser humano, se assemelha a um ataúde. As paredes do interior da Dama de Ferro são repletas de “espetos” de ferro. Nela o aprisionado tinha seu corpo perfurado em pontos diversos de modo a agonizar lentamente. Uma vez que as pontas não atingiam os órgãos vitais, a morte poderia se dar por hemorragia ou até asfixia, em um longo e doloroso processo de tortura.

Por mais que, em função da falta de registros anteriores ao ano de 1793, se especule sobre a veracidade da história medieval que mencionou a Dama de Ferro pela primeira vez, nesta pesquisa esse dado perde a relevância, porque o que aqui

interessa são a simbologia e o potencial sígnico que corresponde e interliga tal objeto à minha *obra-voz*. Minha *obra-voz*, intitulada “Dama de Ferro” de empréstimo, também se apresenta como um símbolo da tortura, pois fiquei aprisionada, vivi na clausura, nos anos em que sufoquei minha voz e torturei-me pelo sentimento de culpa. Fui mutilando, simbolicamente, meu corpo e minha memória até o desencadear da hemorragia do passado mal resolvido, que é o nascimento deste TCC.

Pelas analogias referidas nessa sessão sustento em minha *obra-voz* o título de “Dama de Ferro”, porque ela reflete o desejo por libertar-me de um passado claustrofóbico e agônico, que, por mais de dezesseis anos, abriu tantas feridas no meu corpo e por onde agora, livre da clausura do segredo pontiagudo, sangro minhas verdades apaziguadoras.

3.3 *OBRAVOZ* – VESTIDO DE 15 ANOS: UM OBJETO SIMBÓLICO

Faço uma breve descrição do processo técnico de execução da Dama de Ferro e de como o trabalho foi apresentado ao público na Galeria de arte do Campus 8 da UCS.

A peça central (Fig. 20, Fig. 21 e Fig. 22), um vestido negro com mais de 16 anos de história, é ressignificado através de minhas intervenções. Cerca de 200 agulhas de costurar a mão são aplicadas, com linha de *nylon*, ao tecido. Unem-se às agulhas, pérolas de chumbo falso, mais de 2000 alfinetes e cerca de 800 gramas de pregos.

Figura 20: A **Dama de Ferro** em exposição na Galeria do Campus 8 da UCS

Foto: Claudia Velho. Acervo da Fotógrafa.

O gesto é simples e remete à um habito de minha infância. Filha de costureira, eu brincava de encravar os alfinetes na “almofada” de agulhas e alfinetes que ficava disposta ao lado da máquina de costura de minha mãe. Assim, os objetos perfuram o tecido um a um, deixando na base externa da obra a sensação de um bordado feito com contas de metal. A primeira vista engana o observador, que conta com um espelho abaixo da peça (Fig. 23), que fica suspensa em um cabide de madeira pelo fio de *nylon* e estruturada por fios de arame, para tornar visível o que está por dentro. Do espelho redondo pode-se ver que nem tudo é como parece.

Figura 21: A **Dama de Ferro** em exposição na Galeria do Campus 8 da UCS

Foto: Claudia Velho. Acervo da Fotógrafa.

Somando aos objetos pontiagudos, um emaranhado de fios de lã negra simula um bordado e prende à parte externa do vestido as lâminas frias e afiadas de 20 giletes. Crio, com a lã, correntes perpassadas por pregos que costuram, trançam e pendem da peça com sentido ao chão (Fig. 22).

Figura 22: Detalhe da **Dama de Ferro** em exposição na Galeria do Campus 8 da UCS

Foto: Claudia Velho. Acervo da Fotógrafa.

Além do espelho com pregos soltos em sua superfície, abaixo do cubo que sustenta o mesmo há um aglomerado de objetos afiados e pontiagudos, são cacos de vidro e de espelhos que completam o caos da obra e aconchegam a caixinha de música (Fig. 24). Dentro da caixa mais pregos, agulhas e um emaranhado de fios

fazem a cama de uma pequena bailarina de plástico. Atrás da caixa e entre os cacos dispostos no chão há um alto-falante que ecoa, ao longo do tempo de exposição da peça, músicas de ninar que remetem ao som da quebrada caixinha de música a corda.

Figura 23: Detalhe da **Dama de Ferro** em exposição na Galeria do Campus 8 da UCS

Foto: Claudia Velho. Acervo da Fotógrafa.

Figura 24: A **Dama de Ferro** em exposição na Galeria do Campus 8 da UCS

Foto: Claudia Velho. Acervo da Fotógrafa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve como propósito, além da reconciliação com o meu passado pelo encerramento de um ciclo de culpa alimentado por anos, evidenciar a capacidade de dialogar, através da arte, com o amplo leque de problemáticas do mundo contemporâneo, sendo o assédio sexual o viés abordado nessa pesquisa.

Assim sendo, este TCC possibilitou-me perceber o quanto a reflexão acerca de uma problemática universal e, concomitantemente, a catarse de um trauma pessoal puderam surtir efeitos positivos, seja numa visão micro, uma vez que senti, ao longo do processo de pesquisa, o alivio no meu corpo do fardo de culpa que nutri pelos anos de assédios praticados pelo meu padrinho ou, em uma visão macro, caso explicitado na terceira sessão do segundo capítulo, em que apresento duas referências de peso na arte no que tange ao ativismo para questões sociais, que é a série fotográfica **Maciel**, de Miguel Rio Branco e a performance **Rosa Púrpura**, de Berna Reale.

O assunto abordado em meu estudo, a violência para com o gênero feminino, é pauta relevante a ser debatida pela sociedade e pude reafirmar isso com minha *obra-voz* “Dama de Ferro”.

Também, com esse trabalho, ampliei minha convicção acerca da proposta catártica de minha obra ao ver a catarse se realizar em outras produções femininas, seja o trauma abordado decorrente de abuso infantil, caso de Roxane Gay e Louise Bourgeois; seja por problemas de saúde, como nas obras de Frida Kahlo e Nazareth Pacheco; ou pela miséria e a fome, como ocorreu com Carolina Maria de Jesus.

Além de a pesquisa fundamentar a produção de minha obra, no campo pessoal também contribuiu para que eu mensurasse a proporção do meu trauma ao aprofundar-me nas referências que tratam de traumas ligados ao assédio sexual. Digo isso, pois banalizei a minha situação até o desenvolvimento dessa segunda etapa do trabalho (TCC II). Durante muito tempo intercalei dor silenciosa com autoculpabilização ou banalização, questionando-me sobre a gravidade de minha experiência.

Hoje, após todo esse processo, permito-me ver com outros olhos o meu passado, me apaziguando com a minha história e direcionando a culpa para o lado certo, o do agressor. A obra, exposta na Galeria de Arte do Campus 8 da UCS, é o

resultado físico de minha emancipação emocional em relação às memórias traumáticas envolvendo meu padrinho. Desse modo, torno-me mulher na medida em que me reconheço como tal, libertando-me da tortura da culpa, culpa essa por algo que nunca provoquei.

As “giletes” cortam, repelem, e as agulhas e alfinetes perfuram a carne, deixando cicatrizes, assim como as cicatrizes que guardei, até então, em segredo. A tortura do silencio e da culpa acabou e minha *obra-voz* é a prova de minha resistência. É o meu grito de basta que pode encorajar outras tantas mulheres a se livrarem do peso da culpa dos assédios sofridos.

Quanto a uma possibilidade de “cura”, concluo que não há ordem no caos, a ordem, nesse caso, é o próprio caos. A cura se manifesta na aceitação do meu passado, no entendimento de que, mesmo quebrado e mutilado, esse corpo que circula e ocupa os espaços que lhe são de direito não tem porque se envergonhar ou esconder a sua história, pois a própria luta por resistência e aceitação é característica que compõe o ser que me tornei.

Para finalizar, reitero a relevância da arte como material e suporte dos embates sociais e, por estar convicta disso, concluo este trabalho com a satisfação de ter ressignificado um objeto pessoal que rasgado, perfurado, costurado e pendurado na galeria espelha o que era interno em mim. Assim como eu, por muito tempo o vestido negro esteve guardado em uma caixa, enclausurado, escondido, fechado, carregando o peso de um polêmico e delicado tema social, com todos os “cacos” que pode carregar. Hoje, o vestido negro que fora um dia, transformou-se na “Dama de Ferro”, objeto ressignificado, suspenso, e que apesar do nome “estático”, flutua, pode mover-se, pode dançar ao som da caixa de música de meus 15 anos. O vestido não existe mais, tampouco a mulher em silêncio. Ficou a obra, ficou o objeto simbólico de uma catarse pessoal.

REFERÊNCIAS

APROPRIAÇÃO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>. Acesso em: 13 nov. 2018.

ARTE Conceitual. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3187/arte-conceitual>. Acesso em: 26 out. 2018.

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO – Século XX. WILSON, Lázaro (Org.). Rio de Janeiro: Stilgraf, 2007 (Catálogo).

AS DUAS FRIDAS. FRIDA KAHLO. In: **Arte e Artistas.** Disponível em: <http://www.arteeartistas.com.br/as-duas-fridas/>. Acesso em: 19 out. 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução: Sérgio Milliet. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERNA REALE – UMA ARTISTA BRASILEIRA, PARAENSE E VISCERAL. In: **Update Or Die**. Disponível em: <https://www.updateordie.com/2017/04/20/berna-reale-uma-artista-brasileira-paraense-e-visceral/>. Acesso em: 13 nov. 2018.

BERNA REALE, A SIMBIOSE ENTRE A ARTE E A PERÍCIA CRIMINAL: "NÃO SOU DO MUSEU, GOSTO DA RUA". In: **El País**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html>. Acesso em: 11 nov. 2018.

BERNA REALE: SANGUE, SUOR E ARTE: In: **Revista Trip.** Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>. Acesso em: 15 nov. 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BOURGEOIS, Louise / Marie-Laure Bernadac / Hans-Ulrich Obrist. **Louise Bourgeois:** Destruição do Pai, Reconstrução do Pai. Tradução: Álvaro Machado, Luiz Roberto Mendes Gonçalves. s/ed. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CAROLINA MARIA DE JESUS: POR QUE SE FALA TÃO POUCO DESSA MULHER ICÔNICA? In: **M de Mulher.** Disponível em: <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/carolina-de-jesus-por-que-se-fala-tao-pouco-dessa-mulher-iconica/>. Acesso em: 17 nov. 2018.

DANTO, Arthur. **Marcel Duchamp e o fim do gosto:** uma defesa da arte contemporânea. Tradução: Virginia Aita. In: ARS [online]. São Paulo, jul./dez. 2008, v. 6, n. 12. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002>. Acesso em: 24 jun. 2018.

ESCRITORA ROXANE GAY CONTA A HISTÓRIA DO SEU CORPO EM NOVA AUTOBIOGRAFIA. In: **Jornal Hoje em Dia**. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/escritora-roxane-gay-conta-a-hist%C3%B3ria-do-seu-corpo-em-nova-autobiografia-1.583005>. Acesso em: 19 out. 2018.

FELIX BRESSAN. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18314/felix-bressan>. Acesso em: 24 jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FREUD, Sigmund. **O mecanismo psíquico do esquecimento** [1898]. [S.Ed.], Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago,1980.

FRIDA KAHLO: TRAJETÓRIA MARCADA POR DOENÇAS. In: **Portal Médico**. Disponível em: <http://www.portalmedico.org.br/biblioteca_virtual/belas_artes/cap2.htm>. Acesso em: 05 nov. 2018.

FRIDA KAHLO: VIDA MARCADA POR DOENÇAS. In: **Medicine Is Art**. Disponível em:<http://medicineisart.blogspot.com/2010/07/frida-kahlo-vida-marcada-pordoencas.html>. Acesso em: 05 nov. 2018.

GAY, Roxane. **Fome:** uma autobiografia do (meu) corpo. Tradução: Alice Klesck. 1 ed. São Paulo: Globo, 2017.

HERRERA, Hayden. **Frida:** a biografia. Tradução: Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

HOSPITAL HENRY FORD (‘A CAMA VOADORA), DE 1932’). In: **Jornal Estadão**. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/fotos/artes,hospital-henry-ford-a-cama-voadora-de-1932,762381>. Acesso em: 21 out. 2018.

JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.

LOUISE BOURGEOIS. In: **The Museum of Modern Art.** Disponível em: <https://www.moma.org/artists/710>. Acesso em: 14 nov. 2018.

MAMAN – LOUISE BOURGEOIS. In: **Guggenheim Bilbao.** Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/maman/>. Acesso em: 19 nov. 2018.

MEMÓRIAS DE NAZARETH PACHECO: DO CORPO À OBRA. Pereira, Hiáscara Alves. In: *site* **Puc RS.** Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Hiascara.Alves.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MIGUEL RIO BRANCO – FOTOS SÉRIE MACIEL, 1979. In: **Inhotim.** Disponível em: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/fotos-serie-maciel/>. Acesso em: 19 nov. 2018.

_____. In: ***Site* Miguel Rio Branco.** Disponível em: <http://www.miguelriobranco .com.br/>. Acesso em: 05 nov. 2018.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp:** El arte contra el arte. Tradução do alemão: Carlos Caramés. Ortigueira: Taschen, 1996.

MISOGINIA. In: **Dicionário Priberam**. Disponível em: <https://www.priberam.com/ dlpo/MISOGINIA>. Acesso em: 24 jun. 2018.

MULHER REAGE À CANTADA DE HOMEM E É ESPANCADA ATÉ A MORTE. In: **Pragmatismo Político** Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/20 16/07/mulher-reage-a-cantada-de-homem-e-e-espancada-ate-a-morte.html>. Acesso em: 16 out. 2018.

MULTIMÍDIA. In: **Artes Visuais**. Disponível em: <https://www.artesvisuais.net/multi midia.php>. Acesso em: 12 out. 2018.

NADA LEVAREI QUANDO MORRER OS QUE ME DEVE COBRAREI NO INFERNO - Filme. Rio Branco, Miguel. In: YouTube. Disponível em: <https://www. youtube.com/watch?v=UjMwMSGgsIA>. Acesso em 12 nov. 2018.

NAZARETH Pacheco. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itau cultural.org.br/pessoa10018/nazareth-pacheco>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7>. Acesso em: 20 ago. 2018.

NAZARETH PACHECO. In: **Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Disponível em: <http://mam.org.br/artista/pacheco-nazareth/>. Acesso em 23 Out. 2018.

NOVA MOSTRA DE MIGUEL RIO BRANCO NO MASP DESTACA FOTOGRAFIAS NO PELOURINHO DOS ANOS 1970. Disponível em: <https://goo.gl/BgaQnS>. Acesso em: 01 nov. 2018.

PROCESSO DA PERFORMANCE. In: **Berna Reale Wordpress. Disponível em:** <https://bernareale.wordpress.com/about/>. Acesso em: 13 nov. 2018.

PROGRAMA CIRCUITO – ENTREVISTA COM BERNA REALE. In: **Portal Cultura.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6UL6fKoQ-bk>. Acesso em: 26 nov. 2018.

READY-MADE. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org .br/termo5370/ready-made&gt>. Acesso em: 07 jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

REALE, Berna. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org .br/pessoa26879/berna-reale%2026/10/2018>. Acesso em: 26 out. 2018.

REVISTA BRASILEIRA DE ORTOPEDIA. SÍNDROME DA BANDA AMNIÓTICA. Francisco Carlos Salles Nogueira, Robert Bicalho da Cruz, Leonardo Pelucci Machado, Bernardo Luiz Fornaciari Ramos, João Lopo Madureira Júnior e Roberto Zambelli de Almeida Pinto. In: **Scielo**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-36162011001000011>. Acesso em: 05 nov. 2018.

REVISTA VOGUE BRASIL DESTACA A CARREIRA DE BERNA REALE. In: **PIPA - A Janela para a arte contemporânea brasileira**. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2015/04/revista-vogue-brasil-destaca-carreira-de-berna-reale/>. Acesso em: 13 nov. 2018.

RIO BRANCO, Miguel. In: **Ponto Cego.** Arte. Porto Alegre: Imago, 2012 (Catálogo).
ROSA PÚRPURA. In: **Arte para uma cidade sensível.** Disponível em: <https://arteparaumacidadesensivel.wordpress.com/obras/rosa-purpura/>. Acesso em: 18 nov. 2018.

SUBLIMADO SEMPRE O PASSADO E A INFÂNCIA – LOUISE BOURGEOIS. In: **Das Artes.** Disponível em: <http://dasartes.com/materias/louise-bourgeois/>. Acesso em 12 nov. 2018.

TESSLER, Elida. **Da casca de laranja ao casaco do pai:** O corpo torturado de Louise Bourgeois. Disponível em: <http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Da%20casca%20de%20laranja%20ao%20casaco%20do%20pai%20LOUISE%20BOURGEOIS.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2018.

TRIP TRANSFORMADORES | 2016 – BERNA REALE. In: **Trip Transformadores**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O0Db6fdchUU>. Acesso em: 29 nov. 2018

VIOLÊNCIA DE GÊNERO, SEXUALIDADE E SAÚDE. In: ***Scielo.*** Disponível em: <https://www.scielosp.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X1994000500010>. Acesso em: 15 nov. 2018.

ZAVADIL, Ana. Entre: **Curadoria A – Z.** Porto Alegre: [s. ed], 2013.
ZOLIN, Lucia Osana. Crítica Feminista. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. (Org.). **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Retrato de Roxane Gay. Foto: Autor desconhecido. In: Jornal Hoje em Dia. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/escritora-roxane-gay-conta-a-hist%C3%B3ria-do-seu-corpo-em-nova-autobiografia-1.583005>. Acesso em: 19 out. 2018.

Figura 2 – Retrato de Carolina Maria de Jesus. Foto: Editora Malê, divulgação. In: M de Mulher. Disponível em: <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/carolina-de-jesus-por-que-se-fala-tao-pouco-dessa-mulher-iconica/>. Acesso em: 17 nov. 2018.

Figura 3 – Rerato de Frida Kahlo usando colete de gesso decorado por ela. Sem título. Foto: Florence Arquin, 1950. In: Art Gallery. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/frida-kahlo-diego-rivera/larevolucion /item/mt81ye/>. Acesso em: 17 nov. 2018

Figura 4 – *Las dos Fridas*. Frida Kahlo**.** Museu de Arte Moderna do México. Foto: Autor desconhecido. In: Arte e Artistas. Disponível em: <http://www.arteeartistas.com.br/as-duas-fridas>. Acesso em: 19 out. 2018

Figura 5 – Cama Voadora ou Hospital Henry Ford. Frida Kahlo Coleção Fundação Dolores Olmedo (México). Foto: Autor desconhecido. In: Medicine is art. Disponível em: <http://medicineisart.blogspot.com/2010/07/frida-kahlo-vida-marcada-por-doencas.html>. Acesso em: 05 nov. 2018.

Figura 6 – *Sainte Sébastienne*. Louise Bourgeois, 1992. Coleção MoMa. In: MoMa, The Museum of Mordern Arts. Disponível em: <https://www.moma.org/ collection_lb/object.php?object_id=59599>. Acesso em: 14 nov. 2018.

Figura 7 – *Famille*. Louise Bourgeois, 1947 – 1949. Coleção MoMa. In: MoMa, The Museum of Mordern Arts. Disponível em: <https://www.moma.org/ collection_lb/object.php?object_id=62958>. Acesso em: 14 nov. 2018.

Figura 8 – *Le Père et les 3 Fils*. Louise Bourgeois, 1999.Coleção MoMa. In: MoMa, The Museum of Mordern Arts. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/84390?artist_id=710&locale=pt&page=14&sov_referrer=artist>. Acesso em: 16 nov. 2018.

Figura 9 – *Maman.* Louise Bourgeois, 1999. Foto: Guggenheim Bilbao. In: Guggenheim Bilbao. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao .eus/en/works/maman/>. Acesso em: 19 nov. 2018.

Figura 10 – Sem título. Nazareth Pacheco. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto: Autor desconhecido. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br/artista/pacheco-nazareth/>. Acesso em: 23 out. 2018.

Figura 11 – Sem título. Nazareth Pacheco. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto: Autor desconhecido. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br/artista/pacheco-nazareth/>. Acesso em: 23 out. 2018.

Figura 12 – Sem título. Nazareth Pacheco. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto: Autor desconhecido. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br/artista/pacheco-nazareth/>. Acesso em: 23 out. 2018.

Figura 13 – Sem título. Nazareth Pacheco. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto: Autor desconhecido. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br/artista/pacheco-nazareth/>. Acesso em: 23 out. 2018.

Figura 14 – Cerne. Berna Reale, 2006. Youtube. Foto: recorte de vídeo do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sTvL7kcuV2o>. Acesso em: 26 Nov. 2018.

Figura 15 – Rosa Púrpura. Berna Reale. Foto: Manuella Reale e Victor Reale. Fonte: Arte para uma cidade sensível. Disponível em: <https://arteparaumacidadesensivel. wordpress.com/obras/rosa-purpura/>. Acesso em: 19 nov. 2018.

Figura 16 – Rosa Púrpura. Berna Reale. Foto: Manuella Reale e Victor Reale. Fonte: Update Or Die. Disponível em: <https://www.updateordie.com/2017/04/20/ berna-reale-uma-artista-brasileira-paraense-e-visceral/>. Acesso em: 19 nov. 2018

Figura 17 – Fotografia fragmento da série Maciel. Miguel Rio Branco. Foto: Miguel Rio Branco. Fonte: SP - Arte.com. Disponível em: <https://goo.gl/BgaQnS>. Acesso em: 01 nov. 2018.

Figura 18 – Fotografia fragmento da série Maciel. Miguel Rio Branco. Foto: Miguel Rio Branco. In: SP - Arte.com. Disponível em: <https://goo.gl/BgaQnS>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Figura 19 – Conjunto de antigos aparelhos de tortura (a Dama de Ferro). Foto: Autor desconhecido. In: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dama_ de_ferro>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Figura 20 – A Dama de Ferro em exposição na Galeria de Arte do Campus 8 da UCS. Foto: Cláudia Velho.

Figura 21 – Detalhe da obra Dama de Ferro em Exposição. Créditos da foto: Claudia Velho.

Figura 22 – Detalhe da obra Dama de Ferro em Exposição. Créditos da foto: Claudia Velho.

Figura 23 – Detalhe da obra Dama de Ferro em Exposição. Créditos da foto: Claudia Velho.

Figura 24 – Detalhe da obra Dama de Ferro em Exposição. Créditos da foto: Claudia Velho.