

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ROSEMERY CASOLI

**CORPO TRANSGRESSOR FEMININO:
A ARTE ROMPENDO ESTIGMAS NUM DIÁLOGO DE
ENFRENTAMENTO DA VIOLÊNCIA DOMÉSTICA PRATICADA
CONTRA A MULHER**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

VITÓRIA
2020

ROSEMERY CASOLI

**CORPO TRANSGRESSOR FEMININO:
A ARTE ROMPENDO ESTIGMAS NUM DIÁLOGO DE ENFRENTAMENTO DA
VIOLÊNCIA DOMÉSTICA PRATICADA CONTRA A MULHER**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Aissa Afonso
Guimarães

VITÓRIA
2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

C341c Casoli, Rosemery, 1970-
Corpo Transgressor Feminino: A arte rompendo estigmas
num diálogo de enfrentamento da violência doméstica
praticada contra a mulher / Rosemery Casoli. - 2020.
190 f.: il.

Orientadora: Aissa Afonso Guimarães.

Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Arte. 2. Corpo transgressor. 3. Enfrentamento. 4. Mulher.
5. Violência doméstica. I. Guimarães, Aissa Afonso. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
Título.

CDU: 7

ROSEMERY CASOLI

**CORPO TRANSGRESSOR FEMININO:
A ARTE ROMPENDO ESTIGMAS NUM DIÁLOGO DE ENFRENTAMENTO DA
VIOLÊNCIA DOMÉSTICA PRATICADA CONTRA A MULHER**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Aprovada em: _____

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Aissa Afonso Guimarães
PPGA/UFES (orientadora)

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
PPGA/UFES (avaliador interno)

Prof^a. Dr^a. Antônia Pereira Bezerra
PPGAC/UFBA (avaliadora externa)

Rosemery Casoli (2020)

Um sujeito de direitos.

Pois agora sei que sou

Isso nunca mais vai mudar

Sou dona da minha vida

Finalizar sem rimar.

Meu poema também pode

Dentro do meu pensar

Se sou tudo o que quero,

E que poda o meu sonhar.

Daquilo que me incomoda

Quando escolho falar

Estou ocupando o meu

Que todas podem ocupar.

E que existe um lugar de fala

De vivências e de pensar

Aprender que existem diferenças

Com ela posso aprender.

Se quiser me conte sua história

Mas posso falar de você

Escolhi falar de mim

Afinal, um cisco pode aparecer.

Chorar se for pra limpar os olhos

Chorar se for de prazer

Chorar se for de alegria

Mas não descartei o chorar.

Escolhi sorrir pra vida

Dentro do meu pensar

Hoje sou tudo o que eu quero

Dentro do meu pensar...

Este trabalho é dedicado a mulheres vítimas de violência doméstica com o desejo que consigam romper com as amarras que as prendem ao agressor.

Dedico também aos meus filhos Bruna e Felipe que vivenciaram comigo os processos de aprisionamento e de libertação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao universo que me guia com energias positivas.

A minha mãe, Maria da Penha, que mesmo sem ter frequentado uma escola sempre enxergou a importância da escolaridade para os seus seis filhos.

Aos meus filhos, Bruna e Felipe, por resistirem junto comigo quando tudo parecia não ter solução.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Dra. Aissa Afonso Guimarães, por acreditar na minha capacidade acadêmica e me permitir desenvolver a minha pesquisa intrapessoal. Agradeço também pela consideração, carinho e atenção que sempre demonstrou durante o processo de orientação, criando assim mais do que uma relação de mestre para aprendiz.

Ao meu avaliador interno, Dr. Aparecido José Cirillo, por toda consideração que sempre demonstrou com a minha pessoa e com a minha pesquisa. Suas orientações sempre me ajudaram a enxergar o que estava escondido por trás das cortinas do meu pensamento.

A minha avaliadora externa, Dra. Antônia Pereira Bezerra, por aceitar a tarefa de avaliar a minha pesquisa, e mesmo sem termos tido a oportunidade de conversar presencialmente sobre a minha proposta de estudo, conseguiu me indicar autoras que dialogaram com o meu tipo de trabalho.

A UFES, o PPGA e a CAPES por me auxiliarem exalar a minha liberdade através do conhecimento. A UFES pelo espaço de ensino público, o PPGA pelo acolhimento em forma de ensino e a CAPES pela bolsa de mestrado durante os 24 meses do curso. Estendo este agradecimento, junto com um carinho especial, a todos os professores que compartilharam seus saberes comigo nestes dois anos, e também à “dupla dinâmica” da secretaria do PPGA, Karina e Evandro.

Aos colegas que se tornaram amigos, e contribuíram cada um a seu modo, para os momentos de interação dentro e fora dos horários das aulas, reforçando com suas subjetividades a prática da troca de saberes.

Ao Projeto de Extensão FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências, representando todas as equipes de voluntários do projeto que trabalham no acolhimento às pessoas em situações de vulnerabilidade.

As mulheres que aceitaram participar das oficinas que ministrei no FORDAN durante a minha pesquisa de campo, cuja participação me proporcionou aprender na prática a metodologia baseada na pesquisa/intervenção.

A Cristiana Cariola Travassos (Dra. Cris) pelo atendimento humanizado que dispensou a mim quando precisei de ajuda para externalizar o trauma psicológico deixado pela violência doméstica.

A Jordan Fernandes Santos e ao grupo de amigos que fiz no decorrer das oficinas de dança afro ministradas por ele no MUCANE. Estendo este agradecimento a todos os professores e professoras de dança que tive desde que a dança me descobriu como um corpo dançante.

Por fim, agradeço à amiga das horas leves e também das horas pesadas, Rosely da Silva Maria Pires, por acreditar no meu trabalho de enfrentamento à violência doméstica praticada contra a mulher e permitir que eu desenvolvesse a minha pesquisa de campo dentro do seu projeto de extensão.

RESUMO

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa que desenvolve a conceituação do termo “corpo transgressor feminino” a partir do estudo investigativo da construção da violência doméstica praticada contra a mulher e a utilização da arte como possibilidade de problematização e enfrentamento a esse trama/drama social. O contexto inicial da proposta foi redigido a partir da observação e dos estudos relativos às práticas sociais (sobre a quais ainda estamos estabelecidos) que auxiliaram na construção da violência doméstica praticada contra a mulher, e que dentro do processo desta pesquisa foi contada a contrapelo a partir de recortes retirados da obra *Casa Grande & Senzala* escrita pelo sociólogo Gilberto Freyre em 1933. Para dar sentido coerente à proposta de utilização da arte como possibilidade de enfrentamento às violências praticadas contra mulheres, o segundo capítulo é construído a partir de análises interpretativas de algumas obras de quatro mulheres artistas - Artemísia Gentilesch (1593-1656?), Nice Nascimento Avanza (1938-1999), Rosana Paulino (1967 -) e Sarah Lucas (1962-) - que, mesmo vivenciando em contextos, épocas e lugares diferentes, corroboram neste trabalho, com questões de problematizações e enfrentamentos inerentes a esse trama/drama social. Por fim, a partir de estudos com Simone De Beauvoir (1949) e Foucault (1963 e 1997) foi conceituado o termo corpo transgressor feminino, elencando nesta parte da dissertação todo o processo de enfrentamento criado pela autora para externalizar os estigmas que a violência doméstica sofrida por mais de vinte anos haviam deixado no seu corpo.

Palavras-chave: Arte; Corpo Transgressor; Enfrentamento; Mulher; Violência Doméstica.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a research that develops the conceptualization of the term “female transgressor body” from the investigative study of the construction of domestic violence practiced against women and the use of art as a possibility of problematizing and confronting this social plot/drama. The initial context of the proposal was written based on observation and studies related to social practices (on which we are still established) that helped in the construction of domestic violence practiced against women, and that within the process of this research, it was counted against from excerpts taken from the work *Casa Grande & Senzala* written by the sociologist Gilberto Freyre in 1933. To give a coherent meaning to the proposal to use art as a possibility to face violence against women, the second chapter is constructed from the interpretative analyzes of some works by four women artists - Artemisia Gentilesch (1593-1656?), Nice Nascimento Avanza (1938-1999), Rosana Paulino (1967-) and Sarah Lucas (1962-) – who, despite experiencing in different contexts, times and places, corroborate in this work, with questions of problematizations and confrontations inherent to this social plot/drama. Finally, from studies with Simone De Beauvoir (1949) and Foucault (1963 and 1997) the term female transgressor body was conceptualized, listing in this part of the dissertation the entire coping process created by the author to externalize the stigmas that domestic violence suffered for more than twenty years had left in this body.

Keywords: Art; Transgressor Body; Confrontation; Woman; Domestic Violence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig.1: Pintura - Susana e os velhos (Artemisia Gentilesch, 1610). Fonte: https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi . Acessado em: 10 ABR. 2020	77
Fig. 2: Pintura - Judite degolando Holofernes (Artemisia Gentilesch,1613-1614). Fonte: https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi . Acessado em: 10 ABR.2020.....	80
Fig. 3: Pintura - “Quebrando Cacau”. (Nice Nascimento Avanza,1976). Fonte: http://www.letraefel.com/2008/08/nice-nascimento-avanza.html Acessado em: 10 ABR. 2020	92
Fig. 4: Pintura - S/título. (Nice Nascimento Avanza, 1979). Fonte: http://www.letraefel.com/2008/08/nice-nascimento-avanza.html Acessado em: 10 ABR. 2020.....	93
Fig. 5: Pintura - “Mulher com cesto de cacau”. (Nice Nascimento Avanza, 1992). Fonte: http://www.letraefel.com/2008/08/nice-nascimento-avanza.html Acessado em: 10 ABR. 2020.....	94
Fig. 6: Pintura - S/título. (Nice Nascimento Avanza, 1998). Fonte: http://www.letraefel.com/2008/08/nice-nascimento-avanza.html Acessado em: 10 ABR. 2020.....	95
Fig. 7: Instalação - Série Bastidores. (Rosana Paulino, 1997). Fonte: https://fissuraa.org/2012/04/08/rosana-paulino/ Acessado em: 11 ABR. 2020.....	101
Fig. 8: Instalação - Série Bastidores. (Rosana Paulino, 1997). Fonte: https://www.todamateria.com.br/artistas-contemporaneos/ Acessado em: 11 ABR. 2020.....	101
Fig.9: Instalação – Ainda a Lamentar. (Rosana Paulino, 2011). Fonte: http://fabulografias.weebly.com/inspiraccedilotidees.html . Acessado em: 11 ABR. 2020.....	104
Fig.10: Instalação - Make Love. (Sarah Lucas, 2012). Fonte: https://artmap.com/sadiecoles/exhibition/sarah-lucas-2012 Acessado em: 12 ABR. 2020.....	110
Fig.11: Escultura - Silver Hippy. (Sarah Lucas, 2017). Fonte: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/53680/Sarah-Lucas-SILVER-HIPPY Acessado em: 12 ABR. 2020.....	113
Fig.12: Pintura - Liberdade em Construção. (Rosemery Casoli, 2015). Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	125

Fig.13: Pintura - Máscaras. (Rosemery Casoli, 2016).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	128
Fig.14: Textos impressos sobre lona crua. (Rosemery Casoli, 2017).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	153
Fig.15: Pintura – Girassol. (Rosemery Casoli, 2017).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	154
Fig. 16: Pintura - Flor de Ipê Amarelo. (Rosemery Casoli, 2017).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	155
Fig. 17: Pintura - Flor de Cerejeira. (Rosemery Casoli, 2017).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	156
Fig. 18: Pintura - Flor de Ébano. (Rosemery Casoli, 2017).	
Fonte: Arquivo do FORDAN.....	157
Fig. 19: Pintura - Flor de Lis. (Rosemery Casoli, 2017).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	158
Fig. 20: Pintura - Flor de Lótus. (Rosemery Casoli, 2017).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	159
Fig. 21: Pintura - Rosa Negra. (Rosemery Casoli, 2017).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	160
Fig. 22: Pintura - Rosa vermelha. (Rosemery Casoli, 2017).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	161
Fig. 23: Fotografia - Performance Juntando os pedaços. (Rosemery Casoli e Grupo FORDAN, 2017). Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	165
Fig. 24: Fotografia - Performance Juntando os pedaços. (Rosemery Casoli e Grupo FORDAN, 2017). Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	165
Fig. 25: Fotografia - Performance Sentindo na Pele. (Rosemery Casoli, 2018).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	168
Fig. 26: Fotografia - Performance Sentindo na Pele.(Rosemery Casoli, 2019).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	168
Fig. 27: Fotografia - Performance Sentindo na Pele. (Rosemery Casoli, 2019).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	168
Fig. 28: Fotografia - Performance Mulheres que Transam. (Rosemery Casoli, 2019).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	171
Fig. 29: Fotografia - Performance Mulheres que Transam. (Rosemery Casoli, 2019).	
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	171

Fig. 30: Fotografia - Performance Mulheres que Transam. (Rosemery Casoli, 2019).
Fonte: Arquivo pessoal da artista.....171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
-------------------------	-----------

CAPÍTULO 1

1. ESCOVANDO O PASSADO A CONTRAPELO	31
--	-----------

1.1. Sobre a imagem do feminino dócil e passivo como constitutivo da identidade da mulher brasileira	35
1.2. A violência contra a mulher escravizada no passado refletindo na violência contra a mulher no presente.	37
1.3. Linguagens verbais e não verbais utilizadas como demarcadores para a sujeição feminina.	46
1.4. Enfrentamentos coletivos geram resultados positivos.	56

CAPÍTULO 2

2. A ARTE ROMPENDO ESTIGMAS	61
--	-----------

2.1. A arte criada como denúncia de violência contra a mulher num diálogo com Artemísia Gentilesch.	70
2.1.1. A vida privada de Artemísia.	71
2.1.2. A denúncia do assédio sexual.	76
2.1.3. Denunciando a imposição da sujeição feminina.	79
2.2. A arte como demarcador do lugar de fala da mulher artista num diálogo com Nice Nascimento Avanza.	83
2.2.1. A transgressão verbalizada de forma pictórica.	89
2.2.1.1. A proibição	92
2.2.1.2. A outra dimensão.	93
2.2.1.3. Um espaço pra chamar de seu.	94
2.2.1.4. A sororidade.	95

2.3. A arte como um processo para desarticular a imposição de submissão e aprisionamento do corpo feminino negro num diálogo com Rosana Paulino.	97
2.3.1. A história por trás dos “Bastidores”	99
2.3.2. O enfrentamento existe porque temos muito “Ainda a lamentar”	102
2.4. A arte que transgride ao estigma de erotização do corpo feminino num diálogo com Sarah Lucas.	107
2.4.1. Eu que me represento!	109
2.4.2. Os meus, os seus, os nossos corpos!	112

CAPÍTULO 3

3. A CONSTRUÇÃO DO CORPO TRANSGRESSOR FEMININO	119
3.1. O cheiro da minha liberdade	120
3.2. Corpo transgressor feminino	129
3.3. Ser vítima ou estar vítima da violência doméstica? Eis a questão!	138
3.4. A importância de pertencer a um coletivo	144
3.5. O enfrentamento que começou privado e se tornou público	148
3.5.1. O abraço de um Girassol	154
3.5.2. O sonho de uma Flor de Ipê Amarelo	155
3.5.3. O amor de uma Flor de Cerejeira	156
3.5.4. O desejo de uma Flor de Ébano	157
3.5.5. O medo de uma Flor de Lis	158
3.5.6. O fetiche de uma Flor de Lótus	159
3.5.7. Prazer de poucos – Tortura de muitas	160
3.5.8. O destino da Rosa	161
3.6. O que pode o corpo transgressor feminino	162

CONSIDERAÇÕES FINAIS 173

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 181

INTRODUÇÃO

A produção visual ou verbal de uma cultura pode refletir diretamente seus valores e padrões culturais, permitindo entender alguns aspectos do funcionamento social. Assim, podemos considerar que ao analisar ou destinar um olhar investigativo sobre produções artísticas brasileiras, poderemos identificar algumas marcas indiciais dos fenômenos e valores culturais que influenciaram a formação ideológica do Brasil. Este estudo se coloca hoje como uma forma importante para entender a raiz de vários hábitos positivos e negativos na cultura nacional. Usamos neste trabalho, especificamente, imagens que foram construindo parte desses valores e que nos auxiliaram nas análises de aspectos que legitimaram e ainda “legitimam” uma prática cultural de submissão do feminino.

Os desafios das mulheres e suas lutas são contínuos, buscam ainda a estabilização dos opostos e a sua desvinculação da imagem objetificada. Essa busca tão atual tem como eco a busca de outras que sentiram na pele a necessidade de uma valorização em prol das mulheres. Por entendermos que isso só poderá ser possível para todas "quando se quebrar a escravidão infinita da mulher, quando ela viver por ela e para ela". (BEAUVOIR, 1970, P. 309), destinamos um olhar investigativo também sobre produções artísticas de mulheres não brasileiras, mas que dialogam com a nossa proposta de enfrentamento. Atualmente a internet, as redes sociais e os movimentos voltados ao enfrentamento das violências contra mulheres, auxiliam na explanação da necessidade de se olhar de maneira mais humanizada para essa questão, ampliando assim, a quantidade de pessoas dispostas a buscar pela valorização da mulher.

Este trabalho tem como objeto de pesquisa, a análise, a partir da linguagem verbal e não verbal¹, da construção cultural e social da violência doméstica praticada contra a mulher e apontar possíveis possibilidades da arte como estratégia para auxiliar no

¹ A linguagem verbal é aquela que tem por unidade o texto escrito ou oral, e a linguagem não verbal possui outros tipos de unidade como textos visuais e sonoros. Ver: OLIVEIRA, Maria Helena Cozzolino de. Metodologia da Linguagem. 7. Ed. São Paulo: Saraiva. 2007.

fortalecimento do corpo transgressor feminino e os seus desdobramentos para o enfrentamento a essa violência.

Esse tema é emergente no debate em todas as áreas de conhecimento, mas, principalmente na arte, que desde a antiguidade reflete visualmente aspectos determinantes das culturas vigentes. A arte se configura como um meio através do qual podemos formular ideologias, romper barreiras, gerar desconcertos, nutrir resistências e nos fortalecer no enfrentamento de causas voltadas ao rompimento da epistemologia masculina dominante e seu disciplinamento arcaico.

Entendo que, além de explicitar o que quero com este trabalho, também é necessário um adendo sobre o porquê de trabalhar essa questão, já que existem tantos outros trabalhos acadêmicos que tratam da “violência doméstica praticada contra a mulher”². Parto então do princípio de que tudo tem um começo específico, e são as especificidades que movem as ações que posteriormente serão relevantes na construção de um projeto.

A ideia de trabalhar esse tema advém da vivência pessoal de violências sofridas num espaço temporal longo, que ocorreu de 1991 a 2013 e computaram exatamente vinte e dois anos e cinco meses, cuja explicitação dessa vivência no trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais no primeiro semestre de 2017, culminou na cunhagem do termo “corpo transgressor feminino”, que será explicitado no terceiro capítulo deste certame.

A dificuldade em obter ajuda para sair desse campo de violência, foi criando ao longo dos anos um muro de invisibilidade para essa questão, e como dizia o dito popular “em briga de marido e mulher não se mete a colher”, com isso, não havia muitas pessoas dispostas a auxiliar uma mulher vítima de violência doméstica.

² Segundo a Lei no 11.340/06, em seu artigo 5o, a violência doméstica e familiar contra a mulher é “qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” quando praticada no âmbito da unidade doméstica, da família ou em qualquer relação íntima de afeto. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 29 Abr. 2020.

Aquelas que estavam nos espaços públicos de atendimento à mulher não estavam totalmente preparadas para “meter a colher”.

O meu enfrentamento começou silencioso, quando em 2012/2 fiz, às escondidas, as provas do processo seletivo para graduação em Artes Visuais da UFES. O início do fortalecimento pessoal começou justamente no dia que saiu o resultado final do processo seletivo, cujo resultado positivo se tornou o dispositivo para iniciar a minha lenta reconstrução como sujeito. Comecei o curso de licenciatura em 2013/2 desacreditada pelos familiares e pela sociedade. Tinha a meu favor, somente, uma medida protetiva de urgência³ e a vontade de viver. Percebi, então, que para concretizar essa vontade teria que transgredir aos sintomas negativos deixados pela violência e descobrir uma maneira de juntar os meus pedaços.

Foi através de práticas interdisciplinares no mundo das artes e das atividades físicas corporais que encontrei a cola para restauração dos meus pedaços e a motivação para mostrar através de imagens verbais esse processo de transgressão. Portanto, essa pesquisa reflete um enfrentamento intrapessoal que se tornou uma análise do processo de violência doméstica sofrido por outras mulheres, e me levou a perceber a necessidade de buscar por alternativas de enfrentamento que possibilitem trabalhar, com e para, o coletivo feminino.

A ideia em trabalhar com arte como um processo de enfrentamento adveio da minha prática em habilidades manuais, uma vez que, mesmo vivenciando um ‘contexto prisional dentro do casamento’, havia um desenvolvimento pessoal autodidata para práticas artesanais. Portanto, o prazer em criar alguma coisa me serviu de ‘alimento’ quando a fome de liberdade intelectual não podia ser saciada. Assim, iniciei dentro do período de graduação uma busca por alternativas teóricas, principalmente textos voltados a opiniões sobre o que poderia ser visto como Arte. Em princípio, nada se

³ A medida protetiva de urgência é uma ferramenta prevista em lei para proteger mulheres vítimas de violência doméstica e familiar em todo o país usando como base a Lei Maria da Penha. Com a medida, é possível exigir que o agressor mantenha uma distância mínima da mulher e dos filhos e outros meios para se proteger. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/08/23/medida-protetiva-o-que-e-e-como-pedir-em-caso-de-violencia-domestica.htm>. Acesso em: 29 Abr. 2020.

encaixava no contexto da minha pesquisa, porém, a insistência na dualidade Arte x Violência Doméstica era tão grande que transformou o meu desapontamento acadêmico em persistência acadêmica, e foi assim que durante uma leitura virtual me deparei com uma citação do crítico de arte Mário Pedrosa, o qual, através de um dos seus artigos publicados no Correio da Manhã⁴ em 1968, conceituava “a arte como um exercício experimental da liberdade”, sintetizando assim, o meu pensamento de que seria possível, dentro do contexto da minha pesquisa, vincular a minha arte ao enfrentamento.

Tais buscas me levaram também a dialogar com Jean Baker Miller, pois, da mesma forma que a autora considerei o princípio de que “a criatividade pessoal é um processo contínuo de formular uma nova imagem de nós mesmos, e de nós mesmos, em relação ao mundo”. (MILLER, 1991, p.22). Assim, entendi que a minha criatividade pessoal poderia ser vista como parte do meu processo de libertação e da minha (re) construção, e que cada etapa desse processo poderia produzir fortalecimento frente às questões advindas da violência doméstica que havia sofrido. Neste entendimento me coloquei como o meu próprio sujeito de pesquisa, fato este que será explicitado no terceiro capítulo desta dissertação.

A violência doméstica contra a mulher pode ser praticada por diferentes agentes e de diferentes formas. Ela pode ser praticada por alguém da família, como pai, mãe, irmãos. Por cuidador (a), pelo patrão ou patroa que convivam no mesmo ambiente doméstico que a vítima. Pode ser praticada por um (a) namorado (a) ou ex, esposo (a) ou ex, e até mesmo por colegas de quarto. A violência estudada neste trabalho refere-se, principalmente, àquela praticada por homens contra as mulheres dentro do ambiente de relação familiar ou íntima.

⁴ Correio da Manhã; Importante jornal brasileiro do século XX. Foi fundado na cidade do Rio de Janeiro em junho de 1901 pelo advogado Edmundo Bittencourt. Segundo críticos, era um periódico que primava por “um ferrenho oposicionismo, de extrema virulência”, em contraste com o “extremo servilismo” adotado por jornais concorrentes. Seu último periódico foi em junho de 1974. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/correio-da-manha/>. Acesso em 29 Abr. 2020.

As questões da violência doméstica praticada contra a mulher requerem intervenções, sendo assim, também se faz necessário um olhar da arte voltado a esse trama/drama social, pois, por experiência própria, entendemos que a arte pode ser empregada na socialização dos sujeitos e produzir efeitos de reconhecimento e pertencimento.

Recentemente, o Brasil assumiu, assustadoramente, um lugar de destaque dentre os países que mais matam mulheres, e o Espírito Santo, segundo o Atlas da Violência⁵ 2017 (IPEA, 2017, p.37) foi o líder nacional em feminicídios⁶. O Atlas da Violência 2018 (IPEA, 2018, p.38) e o de 2019 (IPEA, 2019, p.35) nos mostram que o estado conseguiu sair desse fatídico primeiro lugar, mas, ainda assim, continuamos entre os primeiros, e com um agravante racial, já que as mulheres negras são a maioria das vítimas dos crimes praticados. Mesmo não trabalhando especificamente com estatísticas, relacionamos o crime de feminicídio e as outras violências praticadas contra mulheres brasileiras, ao pensamento machista da maioria dos homens brasileiros, construído cultural e socialmente, a partir da dominação masculina sobre o feminino desde a colonização do Brasil.

Este trabalho parte então de uma questão norteadora na construção desta pesquisa como estudo relevante dentro do mundo da arte. Com palavras simples, a questão foi redigida assim: Qual a relação entre a criatividade pessoal transformada em arte e o enfrentamento às violências praticadas contra a mulher?

⁵ Atlas da Violência: Portal virtual criado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, para auxiliar pesquisadores, jornalistas e interessados em geral na temática da criminalidade e da violência. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>. Acesso em: 29 Abr.2020.

⁶ “O feminicídio é a instância última de controle da mulher pelo homem: o controle da vida e da morte. Ele se expressa como afirmação irrestrita de posse, igualando a mulher a um objeto, quando cometido por parceiro ou ex parceiro; como subjugação da intimidade e da sexualidade da mulher, por meio da violência sexual associada ao assassinato; como destruição da identidade da mulher, pela mutilação ou desfiguração de seu corpo; como aviltamento da dignidade da mulher, submetendo-a a tortura ou a tratamento cruel ou degradante.” Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre Violência contra a Mulher (Relatório Final, CPMI-VCM, 2013). Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/496481>. Acesso em: 29 Abr.2020.

Buscarei responder à esta questão por meio das análises elaboradas neste trabalho, cuja tentativa de transgressão da representatividade feminina proposta parte das diferenças existentes entre o feminino e o masculino, evidenciadas pelas violências produzidas a partir do comportamento histórico, político, social e cultural naturalizado por ambos. Assim, o objetivo geral neste trabalho é refletir como podemos através da arte evidenciar possibilidades de enfrentamento a esse contexto de violências praticadas contra a mulher e utilizar dessa mesma arte e da cultura como instrumentos auxiliares no despertar do empoderamento feminino.

Para concretizar este objetivo geral escolhi três objetivos específicos, sendo que no primeiro, pretendo a partir de recortes retirados da nossa fonte de pesquisa Casa Grande & Senzala escrita em 1933 pelo sociólogo Gilberto Freyre, mostrar a contrapelo como foi construído um discurso de naturalização cultural da violência doméstica praticada contra a mulher. Para dar continuidade ao desenvolvimento deste projeto, o segundo objetivo específico, será analisar como através da arte criada por mulheres podemos romper com os estigmas de sujeição criados para submeter o feminino a uma condição de inferioridade. Para finalizar o desenvolvimento deste trabalho, o terceiro objetivo específico será contextualizar a construção do Corpo Transgressor Feminino, na qual a arte desenvolvida por mim como um “exercício experimental de liberdade” se tornou auxiliar no despertar da minha essencialidade e na minha (re) construção como sujeito de direitos.

Partimos então da hipótese de que a arte pode ser trabalhada como um meio de sensibilização das diferenças e criar possibilidades para a diminuição da discriminação contra as mulheres. Sua composição diversificada abraça a música, a dança, o teatro e as artes visuais, seguimentos estes, que podem possibilitar o diálogo frente às questões de fortalecimento e problematizações voltados ao tema violência doméstica. Partimos também da premissa de que a arte pode ser empregada na socialização da mulher ao produzir efeitos de pertencimento que auxiliam no processo de transgressão do imaginário social instaurado na cultura nacional, pois, “mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta”.

(BEAUVOIR, 1970, p. 14), cuja, consequência negativa, é transformar em “natural” a sujeição e submissão do corpo feminino num processo de exclusão de si.

Esta é uma pesquisa exploratória de caráter interdisciplinar, artística e sociológica, com caráter bibliográfico, cujas principais fontes de pesquisa são: trabalhos acadêmicos, informações virtuais, pesquisa bibliográfica em livros (obras literárias, teóricas e históricas), publicações periódicas (jornais), arquivos públicos e privados, catálogo de exposição, obras/trabalhos artísticos, documentos pessoais, relatos, relato pessoal da história de vida, bem como por meio de pesquisa de campo que buscaram evidenciar testemunhos, depoimentos, entrevistas, oficinas, roda de conversa, história oral.

Para embasar este trabalho, dialogaremos com alguns autores que serão a base para o desenvolvimento da pesquisa e com outros autores necessários para dados específicos de cada capítulo. Porém, destacamos Simone de Beauvoir (1949) como a teórica referencial para o desenvolvimento do trabalho como um todo, uma vez que, foi a partir dos estudos dessa autora, que desenvolvemos o nosso processo de enfrentamento e fortalecimento e o definimos como o cerne do nosso trabalho de militância que apresentaremos por meio deste projeto de pesquisa acadêmica.

Ao identificarmos na violência doméstica praticada contra a mulher um dispositivo de poder utilizado pelos agressores para manterem suas vítimas anuladas como sujeitos, nos direcionamos a um diálogo com Simone de Beauvoir (1949) pois mesmo esta autora não verbalizando explicitamente sobre o tema específico, seu trabalho é pautado numa crítica de enfrentamento ao uso dos tipos de violências perpetradas por homens para a anulação da mulher como sujeito. Segundo uma das suas críticas:

Ninguém é mais arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso do que o homem que duvida da sua virilidade. Os que não se intimidam com seus semelhantes mostram-se também muito mais dispostos a reconhecer na mulher um[a] semelhante.
(BEAUVOIR, 1970, p.19)

Assim, para transgredir ao pensamento machista que é ao mesmo tempo arrogante, agressivo e desdenhoso, encontramos na própria Simone de Beauvoir (1949) a principal base teórica de valorização do feminino. Porém, para legitimar a transgressão como um ato possível para as mulheres, dentro do nosso contexto de pesquisa, reivindicamos o uso do termo “transgressão” a Foucault (1963), cuja conceituação se encaixou na nossa proposta de verbalizar o conceito de enfrentamento a partir da transgressão feminina. Neste contexto, o diálogo com esses dois teóricos, nos possibilitou cunhar, em 2017, o termo ‘Corpo Transgressor Feminino’.

Para auxiliar na explicitação das descobertas e escolhas nas vivências do corpo transgressor feminino, dialogaremos com o filósofo José Gil (2002). A escolha deste autor surgiu após a nossa percepção sobre a necessidade de verbalizar mais explicitamente sobre o processo de uma nova “consciência de si” que foi desenvolvida nas vivências desse corpo. . Esta conceituação se tornou necessária como conteúdo do terceiro capítulo especificamente, porque ela auxilia destacar a relevância de uma nova “consciência de si” como parte do processo de (re) construção e fortalecimento do corpo transgressor feminino.

Seguindo com o nosso referencial teórico, recorreremos a Benjamin e as suas teses “Sobre o conceito de história”, publicadas originalmente em 1940, para conceituar a nossa proposta de estudar a “contrapelo” a construção do feminino brasileiro, que será mostrada no primeiro capítulo. Mesmo o autor não se referindo ao Brasil e ao contexto brasileiro por nós estudado, o objetivo do diálogo com as suas teses é explicitar a condição vivenciada por grande parte das mulheres do período colonial brasileiro a partir de recortes específicos retirados da nossa fonte de pesquisa, com esse estudo pretendemos criar possibilidades de reconhecimento do valor da memória, daquelas que foram relegadas ao esquecimento culturalmente disseminado pelo domínio machista e patriarcal. Os nossos estudos nos levaram a perceber a construção cultural do feminino no Brasil para além da interpretação que reforça o “cortejo triunfal dos dominadores”. Assim como o autor, recusamos

qualquer identificação afetiva com os “heróis oficiais” e nos propomos escrever a história desta construção cultural no sentido contrário.

Segundo o filósofo, nenhum acontecimento do passado pode ser considerado perdido, ou seja, algo sem valor, e afirma que:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1987, Tese 7, p. 225).

Para efeito de teorização dos nossos estudos nesta dissertação, consideramos o efeito político dessa concepção benjaminiana, ou seja, a significância em escovar a história da construção cultural da mulher a “contrapelo”, desviando-nos do processo de transmissão cultural que possivelmente tenha beneficiado a parcela opressora. Ao assumirmos neste trabalho essa concepção de Benjamin sobre a história, evidenciamos um posicionamento político a favor de novas interpretações que podem valorizar os estudos desenvolvidos sobre as lutas e as vivências femininas.

Neste trabalho, falar das atrocidades cometidas contra as mulheres não será para justificar o que aconteceu, e sim, rememorar um passado da maneira mais integral possível, o que nas palavras de Benjamin seria “narra[r] os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos [e] leva[r] em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”. (BENJAMIN, 1987, Tese 3, p.223). Sendo este, um conceito extremamente relevante para nortear e nominar a nossa busca por dados culturais que legitimam a violência doméstica contra a mulher na obra literária que usaremos como fonte de pesquisa.

Para conceituar as imagens verbais retiradas da nossa fonte de pesquisa como relevantes dentro do campo da arte, o diálogo se dará, principalmente, com Rancière (2012), que nos auxilia pensar sobre a apresentação das imagens como formas

imagéticas visíveis a partir de significantes compreendidos ou subtraídos, pois, para este autor:

É nesse sentido que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconhecamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

Embasados neste pensamento, ao analisar as imagens verbais consideraremos o resultado dessas análises a partir do espaço temporal no qual estas estavam inseridas. Levantamos aqui, a hipótese de que estas análises poderão também ser consideradas registros de informações que propiciarão uma reconstrução e uma releitura histórica, cultural, educacional e social da violência doméstica praticada contra a mulher. Sendo que, para possibilitar esse entendimento, daremos a esses recortes ou imagens a função de comunicar ou transmitir informações através dos seus conteúdos, aos quais, dispensaremos primeiramente, uma especial atenção analítica, possibilitando assim, uma explanação documental de qualidade.

Para justificar a busca pela verdade em relação à construção cultural do feminino no Brasil, dialogaremos com Fernandes (2007), cujo pensamento, contradiz a “conciliação dos antagonismos”, explicitada na nossa fonte de pesquisa como uma relação social e cultural pacífica entre dominador e dominados. Segundo o autor, “o que é mal conhecido e entendido acaba por ajustar-se à representação; em consequência, mesmo as vítimas das representações tendem a admitir que elas contém algum grau de verdade”. (FERNANDES, 2007, p.294).

A sua contribuição em princípio, seria somente usada para contrapor algum recorte da nossa fonte de pesquisa, porém, ao adentrar na leitura do seu livro, percebemos algumas considerações que poderiam nos auxiliar num diálogo teórico de maior relevância para a nossa pesquisa. Uma vez que, para este autor:

Os homens e as sociedades que eles formam nem sempre se modernizam por inteiro. Às vezes, elementos e fatores arcaicos

continuam a existir e a operar além da sua era histórica, exercendo influências negativas na evolução da personalidade, da cultura e da própria sociedade. (FERNANDES, 2007, p.127)

Apesar do autor não fazer referências ao mundo feminino, e sim a um mundo criado pelo branco onde o negro tenta sobreviver, suas palavras podem explicitar a situação de muitas mulheres que estão vivenciando processos de violência doméstica acreditando merecer sofrer tais violências, pois, o dilema feminino, advém da naturalização cultural das violências perpetradas no auge do patriarcado e que continuaram a existir além dessa temporalidade. Hoje, vivenciamos uma “criação” do homem que foi usada para manter o seu lugar de poder e controle sobre a mulher, a essa criação nominamos de “violência doméstica contra a mulher”, e sua prática continua exercendo influências negativas na evolução cultural e social dos sujeitos.

Buscaremos em Goffman (1975) a conceituação do termo Estigma para legitimar a nossa utilização e conceituação de trabalhos criados por quatro mulheres artistas como propostas de denúncia e enfrentamento ao sistema de dominação masculina. Seguindo o viés de reconhecimento do feminino como possuidor do direito de falar sobre si e denunciar sobre o que lhe incomoda, dialogaremos com Djamila Ribeiro (2017) e Carla Akotirene (2018) para conceituar e interseccionalizar o lugar de fala de mulheres negras dentro do contexto da violência doméstica praticada contra esse grupo especificamente. Para uma melhor explicitação, de supostas ideologias causais das violências praticadas contra mulheres, dentre elas o pensamento machista e a misoginia, que reverberam como fontes provedoras de pensamentos de dominação que “dão” ao homem o direito de humilhar e matar mulheres, dialogaremos com Heleieth Saffioti (2009), Glucsmann (2011) e Molina (2013). Para colaborar na questão da reconstrução da identidade feminina dialogaremos com Hall (2006), embora, assim como Fernandes (2007), não fale especificamente da mulher, mas, traz conceitos que nos possibilitará pensar o individual feminino como possuidor do direito à identidade e ao seu reconhecimento como sujeito.

Certamente outros autores irão contribuir para a realização deste projeto, uma vez que durante o nosso percurso de pesquisa será necessário abrir o leque de estudos para algumas vertentes mais específicas de cada capítulo. Cada contribuição será creditada a quem de direito couber, e com isso, estaremos realizando a nossa proposta de conceituar essa pesquisa como um trabalho de relevância dentro de um contexto artístico interdisciplinar, como um processo de estudo capaz de verbalizar a nossa ideologia, que é a de um mundo sem violência, principalmente a doméstica, praticada por homens contra mulheres.

O primeiro capítulo será desenvolvido a partir da obra *Casa Grande & Senzala*, escrita pelo sociólogo Gilberto Freyre em 1933. Tendo sido esta obra considerada por muitos como um dos pilares ideológicos constitutivos da formação do brasileiro, a utilizaremos como fonte de pesquisa. Através dela pretendemos mostrar a contrapelo como foi construído, a partir de linguagens verbais e não verbais, um discurso de naturalização cultural da violência praticada contra a mulher, que possivelmente culminou no que reconhecemos hoje como os crimes de violência doméstica e feminicídio. Na primeira parte deste capítulo mostraremos como a disseminação da imagem de um feminino dócil e passivo interferiu na construção da mulher brasileira. Na segunda parte explicitaremos como a violência praticada contra a mulher do passado reflete na violência doméstica praticada contra a mulher do presente. Na terceira parte, faremos uma análise mais crítica dos recortes escolhidos após denominá-los como imagem oral a partir do conceito da linguagem não verbal. Usaremos como exemplo duas modinhas coloniais retiradas da nossa fonte de pesquisa, objetivando melhor explicitar sobre a naturalização das violências que condicionaram a mulher a um lugar de sujeição. Demarcaremos a perpetuação dessa sujeição feminina na atualidade através de imagens orais atuais, que são usadas publicamente disfarçadas de música e brincadeiras. Na quarta parte faremos um breve histórico de resultados positivos obtidos a partir das lutas dos movimentos de mulheres que trabalham em prol do coletivo. Faremos também um pequeno adendo sobre o feminismo e as duas leis mais recentes que objetivam assegurar de forma mais contundente o direito de vida e liberdade de mulheres.

O segundo capítulo se desenvolverá como uma proposta para a desarticulação do pensamento de sujeição e inferioridade feminina imposta às mulheres pela sociedade patriarcal, e que foi disseminado de forma imagética dentro do mundo da arte ocidental a partir da representação erotizada do corpo feminino. Neste capítulo teremos como fonte de pesquisa a arte criada por quatro mulheres artistas e as suas lutas individuais para demarcarem artisticamente os seus enfrentamentos. Na primeira parte analisaremos como Artemisia Gentilhesch, artista italiana do século XVII, “ousou” denunciar com a sua arte as violências que foram cometidas contra ela. Na segunda parte analisaremos as conquistas de Nice Nascimento Avanza, uma artista negra capixaba da segunda metade do século XX, que demarcou com a sua arte o seu lugar de fala ao transgredir ao preconceito cultural e social da sua época. Na terceira parte analisaremos como a arte desenvolvida pela artista contemporânea Rosana Paulino e o seu processo de interseccionalidade corrobora numa tentativa de desarticulação da imposição de submissão e aprisionamento do corpo feminino negro. Na quarta parte analisaremos como a arte de Sarah Lucas auxilia na desconstrução do estigma de erotização do corpo feminino dentro do mundo da arte.

O terceiro capítulo, caracterizado como um relato de caso, será baseado nas minhas experiências de vida, portanto, não trabalharei com pressupostos ou possibilidades, e sim com as realidades vivenciadas e registradas como fatos ocorridos dentro do contexto da violência doméstica que sofri. Na primeira parte deste capítulo, mostrarei como a minha vivência pautada em práticas artísticas, auxiliaram no despertar do meu empoderamento e demarcaram o ponto de partida para a minha libertação de um mundo que não me permitia enxergar-me como um sujeito de direitos. Na segunda parte do capítulo explicitarei sobre a cunhagem do termo corpo transgressor feminino e as dificuldades intrapessoais em enxergar-me como sujeito, uma vez que ainda estava prisioneira dentro de um contexto psicológico que não permitia a liberdade autônoma da minha mente e do meu corpo. Sequenciando o trajeto do meu fortalecimento frente às dificuldades intrapessoais, explicitarei na terceira parte, o processo investigativo que utilizei para entender a diferença entre ser vítima e estar vítima da violência doméstica. Na quarta parte mostrarei como a importância de pertencer a um coletivo fez a diferença no meu processo de

enfrentamento. Na quinta parte, explicitarei como as pesquisas de campo realizadas dentro do projeto de extensão “FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências” foram cruciais para o fortalecimento do meu corpo transgressor feminino, num processo de enfrentamento no qual trabalhei com outras mulheres vítimas de violência doméstica. Na sexta parte, explicitarei sobre o processo que desenvolvi a partir da dança, e o que pôde o meu corpo transgressor feminino quando a arte criada por mim se efetivou plenamente como o meu ‘exercício experimental de liberdade’.

...

Como indígena eu sorria

Como negra eu paria

Como branca eu não via

Virei cabocla indomada

Virei mestiça assanhada

Virei sinhá respeitada

Mas nada disso eu escolhia

E a cor da minha pele

Que antes era só minha

Agora se dividia.

Construíram a minha história...

E disseram que era assim!

...

CAPÍTULO 1

1. ESCOVANDO O PASSADO A CONTRAPELO

Para a construção desse primeiro capítulo, cuja fonte de pesquisa é a obra *Casa Grande & Senzala* escrita em 1933 por Gilberto Freyre, é necessário dizer que não tínhamos conhecimento desta obra até o momento que começamos a pensar no projeto que iríamos apresentar no processo seletivo para o mestrado. Neste contexto, não podemos dizer que fomos influenciadas por ela em nenhum momento da nossa existência anterior ao segundo semestre de 2017, mas podemos dizer, com certeza, que fomos atingidas, por mais de quatro décadas da nossa vida, pelos ideais plantados pelo autor.

Por esse motivo, usar recortes específicos dessa fonte de pesquisa se tornou extremamente importante para a nossa primeira explanação do drama social abordado neste trabalho. Os recortes que retratam as violências praticadas contra mulheres no passado nos fizeram lembrar o nosso próprio passado (não tão distante), no qual as violências vivenciadas eram absorvidas pela alma e pelo corpo como algo natural. Foi objetivando transgredir a essa naturalidade, que buscamos por teóricos que legitimassem o nosso desejo de escovar a contrapelo o passado que influenciou na construção e na perpetuação da desvalorização do feminino e consequentemente na violência doméstica sofrida pelas mulheres na atualidade.

A partir desse entendimento podemos dizer que a nossa proposta de escovar a história da construção do feminino brasileiro a contrapelo seguiu por dois caminhos paralelos, sendo um pautado no viés histórico, porém explicitado no sentido contrário da corrente histórica oficial, e o outro no viés político, voltado a ações que possam efetivar o nosso enfrentamento à violência doméstica praticada contra a mulher. Por isso, devido ao assunto elencado por nós, não será abordada a perspectiva messiânica que está contida nos escritos “Sobre o conceito de história” do filósofo Walter Benjamin (1940) que utilizamos para embasar esse começo da nossa pesquisa. Os nossos estudos com algumas das teses desse autor seguiram pelo viés da necessidade de integração da história cultural à história da luta de classes;

sendo que o nosso desafio foi o de estudar e compreender como cultura e ideologia se tornaram elementos fundamentais na nossa pesquisa sobre a construção cultural da mulher no Brasil, a partir da integração da história cultural feminina com os enfrentamentos atuais das mulheres.

Os estudos com Benjamin (1987) nos levaram a considerar que “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão”. (BENJAMIN, 1987, Tese 7, p. 225), o que nos leva a considerar também que uma possível reconstrução de fragmentos da violência doméstica praticada contra mulheres brasileiras do passado no tempo presente pode constituir um processo de enfrentamento ao pensamento hegemônico da superioridade masculina, pois sabemos que a perpetuação da memória muitas vezes parte de interesses políticos que objetivam preservar a perspectiva do vencedor e (ou) dominador. Relativizando este conceito no contexto da nossa pesquisa, podemos dizer que escovar o passado da construção do feminino brasileiro a contrapelo não significa revivê-lo, e sim dar atenção ao que não foi realizado e que precisa ser redimido na atualidade por atos conscientes de nossa responsabilidade em dialogar com as vozes daquelas que participam apenas na memória.

Para escovar a contrapelo o passado histórico da violência doméstica praticada contra a mulher, se faz necessário um adendo sobre qual era o espaço temporal do homem na sociedade vigente a que se refere a nossa fonte de pesquisa. A partir da nossa leitura, destacamos esse espaço temporal como o lugar do patriarcado, e, o definimos como um sistema social, cultural e religioso no qual o representante do poder masculino possuía o “direito” de usar da violência para garantir o seu “direito” de propriedade e de controle sobre bens e pessoas. Dentro deste sistema, as mulheres eram destinadas à satisfação sexual dos homens, reprodutoras de herdeiros, de força de trabalho e de novas reprodutoras. As engrenagens desse sistema eram praticamente automáticas, pois além de ser acionadas por homens, também eram acionadas pelas mulheres, independente da sua estrutura hierárquica ser baseada no domínio dos homens sobre as mulheres. Mesmo que não se

sentissem cúmplices deste sistema, muitas mulheres, condicionadas pela ideologia patriarcal, desempenharam a função de patriarca seguindo a lei do homem, e, muitas vezes, de forma inconsciente e naturalizada, tornaram-se também, alimentadoras desse sistema opressor pautado na violência.

Para desenvolvermos nosso trabalho, entendemos ser necessário, extrair da história fatos que legitimem a violência praticada contra a mulher, uma vez que, “a verdade assim estabelecida abre novos caminhos ao entendimento da situação” (FERNANDES, 2007, p.27). Neste contexto a busca por imagens na literatura brasileira, que legitimam a violência praticada contra a mulher e que tenham sido naturalizadas pela sociedade e pela cultura em épocas distintas da evolução social e cultural do Brasil, nos levou a estudos que possibilitaram contextualizar vivências femininas e masculinas relacionadas à ‘construção da mulher como um objeto moldado pela violência’.

Como já descrito anteriormente, para o desenvolvimento deste capítulo usaremos como fonte de pesquisa recortes da obra *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre (1933) e estes, serão os suportes de imagens verbais para nos auxiliar na contextualização da construção da violência doméstica que ainda hoje é praticada contra a mulher. Porém, não nos aprofundaremos nas questões inerentes às mulheres indígenas, que provavelmente surgirão no decorrer da escolha dos recortes, mesmo que seja necessário citar atrocidades cometidas contra elas. Devido à proposta desta pesquisa, não abordaremos explicitamente questões voltadas a essas identidades e/ou a suas especificidades, uma vez que, é do nosso entendimento que trabalhar um contexto voltado para esse grupo de mulheres, demandaria outros tipos de pesquisas com levantamentos mais específicos e aprofundados. Portanto, demarcaremos para nosso estudo, vivências de mulheres brancas, negras e mestiças.

Existem outras literaturas que falam do período colonial brasileiro, usamos esta especificamente para transgredir a percepção de conciliação proposta pelo autor, já que durante muito tempo sua obra fora usada como memória documental

contribuindo assim com mecanismos de perpetuação da dominação masculina sobre as mulheres.

Apesar de enxergar questões distintas na construção cultural e social das mulheres brasileiras, o nosso interesse aqui é o de mostrar através de imagens verbais e não verbais como foi sendo construído, através da memória, um discurso de naturalização da violência contra a mulher. Não fazemos uma cronologia temporal de todos os momentos desde a colonização até o tempo presente, mas trabalhamos imagens que podem nos auxiliar na exemplificação da violência praticada contra a mulher no passado e que tenham repercussão na violência doméstica praticada contra a mulher no presente.

Para legitimar o nosso trabalho sobre a utilização da memória como dispositivo de enfrentamento, escolhemos dialogar com Pollack (1989, 1992), cujo pensamento é o de que “os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes”. (POLLACK, 1989, p.4). Assim, objetivamos com esse diálogo, fortalecer o nosso estudo a contrapelo sobre a construção e perpetuação da imagem inferiorizada da mulher brasileira que se baseia na memória social e cultural da colonização do país, uma vez que, não podemos enxergar os fatos sociais que aconteceram como coisas, e sim, “analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade” (POLLACK, 1989, p.4).

Esse capítulo torna-se então, a imagem verbal de memórias esquecidas registradas por alguns historiadores e que podem suscitar questionamentos que viabilizam um melhor enfrentamento das questões atuais relacionadas à violência doméstica praticada contra a mulher, uma vez que:

Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1987, p. 224-225)

Para nós mulheres em cada época torna-se necessário desconstruir a “tradição” que sempre tenta destituir-nos do nosso direito de ser sujeito. Desse modo, associamos esse “inimigo” à violência praticada contra a mulher, que nos dias atuais, infelizmente, ainda “não tem cessado de vencer”.

1.1. Sobre a imagem do feminino dócil e passivo como constitutivo da identidade da mulher brasileira

A partir da colonização, cada época vivenciada pela mulher no Brasil, principalmente negras e indígenas, foi marcada por processos de domínio e objetificação, o que na concepção de Gilberto Freyre (1933) seriam somente parte da “conciliação pacífica dos antagonismos”, e que as “três raças” teriam se beneficiado de maneira recíproca. O feminino brasileiro desde então, carrega em si o estigma histórico e cultural de sujeição ao masculino. Sobre esse discurso patriarcal ancorado num pensamento machista, cuja real finalidade estava voltada à opressão e coisificação daquelas que de alguma forma foram escolhidas hierarquicamente para morrer que se justifica contextualizar a imagem construída para a mulher brasileira mesmo depois de tantos anos, já que “demonstrar as falácias [...] talvez seja tão importante quanto refletir sobre sua eficácia”. (FERNANDES, 2007, p.21).

Segundo Freyre (2006, p.161), “o homem branco ao aportar em terras brasileiras saltava das suas embarcações escorregando em mulheres indígenas nuas, que ao supô-los deuses, se entregavam sexualmente sem nenhuma reserva”. A definição dada por ele a este contexto era de que “o amor foi só o físico; com gosto só de carne” (FREYRE, 2006, p.162). Para este autor, ao colonizador se consentia tudo, inclusive a sua depravação sexual, sempre justificada pela grande oferta de mulheres disponíveis para o seu desfrute.

Quanto à relação com a mulher negra, ele ressalta que a “importação” de mulheres africanas para o Brasil se fez atendendo a vários tipos de necessidades, dentre elas, “a falta de mulheres brancas” (FREYRE, 2006, p.389). O autor destaca que, as

negras eram valoradas pela sua cor, da qual dependiam as suas futuras funções dentro do mundo escravocrata brasileiro. Aquelas que possuíam “delicadeza de traços e relativa beleza” seriam as escolhidas pelos seus senhores, para desempenharem a função “de donas de casa” (FREYRE, 2006, p.389). Ainda segundo o autor:

Foram [as] Minas e Fulas - africanas não só de pele mais, clara como mais próximas, em cultura e “domesticação” dos brancos - as mulheres preferidas em zonas como Minas Gerais [...] para “amigas”, “mancebas” e “caseiras” dos brancos. [...] Outras terão permanecido escravas ao mesmo tempo, que amantes dos senhores brancos: “preferidas como mucamas e cozinheiras”. (FREYRE, 2006, p.389). Grifos do autor.

No pensamento patriarcal colonial, a existência feminina estava ligada à sujeição do feminino aos mandos e desmandos do colonizador, e o que vinha desse homem seria a razão do seu viver, a lei do seu pensar e o condicionante do seu prazer. As mulheres indígenas e negras foram obrigadas a se sujeitar ao domínio do homem branco, sendo essa sujeição mais um elo na corrente de agressões pelas quais elas passariam.

Para muitos, a imagem social da mulher encontrava-se vinculada ao pensamento colonial de que a existência feminina deveria ser consentida pelo homem. Neste contexto, mesmo a violência contra as mulheres colonizadas, escravizadas e colonizadoras tendo acontecido de maneira distinta, havia uma similaridade que dava a elas a mesma finalidade, que era a de procriar. As primeiras deveriam conceber para aumentar o número de escravizados e a última em conceber herdeiros. Assim como em outras culturas mais antigas que a brasileira, às mulheres não era dada a opção de escolha, pois eram vistas como máquinas de procriação.

Assim, foi disseminada uma imagem verbal identitária das mulheres que preencheriam as terras brasileiras, começando a partir das indígenas “vulgarizadas”, das negras “escravizadas” e das brancas “santificadas”, o que resultou numa montagem machista da imagem social da mulher brasileira como o feminino dócil e passivo, obtido como mercadoria escrava e transformado num objeto sexual.

O estudo a contrapelo do passado de violência praticada contra a mulher se legitima como uma análise da solidificação e durabilidade da memória de um feminino submisso retratado por esses fragmentos que foram retirados de uma obra literária criada por um homem, e, que, objetivava mostrar à sociedade ocidental que não existiam conflitos e nem questionamentos sobre as dominações vigentes, dentre elas a escravização social e cultural das minorias marginalizadas, nas quais a mulher estava incluída. Portanto, podemos dizer que este estudo se torna também uma forma de “distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas [e] de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado” (POLLACK, 1989, p.8).

1.2. A violência contra a mulher escravizada no passado refletindo na violência contra a mulher no presente

Ao entendermos que a violência doméstica contra a mulher tem raízes coloniais, concordamos também que as mulheres negras foram, e continuam sendo, vítimas desse sistema de opressão. Sobre elas recaiam, e ainda recaem a violência de gênero, a violência social, e, seu “pesado *handcap*” (BEAUVOIR, 1949) se completa com a violência racial. Para conseguir sobreviver às violências a que foram expostas, muitas escravizadas tiveram que “aceitar e submeter-se às regras do jogo, elaboradas para os brancos, pelos brancos e com vistas à felicidade dos brancos” (FERNANDES, 2007, p.31).

Necessário se faz entender essas circunstâncias e não justificar a escravização de mulheres negras pelos escravocratas brancos. Segundo Freyre, eles tinham como uma das estratégias de domínio, associar a cor negra a estereótipos e qualidades pejorativas, tanto que as culpabilizavam pela propagação das doenças sexualmente transmissíveis, sem considerar que na sua condição de escravizada a mulher negra vivia no limite da sua natureza humana.

Mesmo após a “libertação dos escravizados” aos olhos da sociedade as mulheres negras continuaram sendo vistas como propriedades e obrigadas a continuarem

exercendo papéis de sujeição, nos quais “ainda sofriam com casamentos, com maridos violentos e exploradores, que se legitimavam na lei do branco, em que se afirmava que tudo deveria ser dos dois, mas apenas as mulheres negras trabalhavam e ainda apanhavam”. (BEAUVOIR, 1970, p.98).

Não cabe nesta pesquisa, verbalizar e rememorar o passado da mulher brasileira como uma “lamúria melancólica ou uma meditação mística” (LÖWY, 2005, p.111), uma vez que, foram as regras da escravização que legitimaram a sociedade patriarcal e demarcaram de forma brutal a condição da mulher. Portanto, é necessário verbalizar esse contexto histórico como resultado de um processo social e cultural que demarcou as violências praticadas contra mulheres como um referencial da imposição da superioridade masculina eurocêntrica. É importante saber que, “o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se, num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro”. (BEAUVOIR, 1970, p. 23), cuja apropriação e exploração do corpo feminino se legitimou na lógica própria da escravização imposta por estes homens.

A sucessão das violências praticadas contra as mulheres, durante muito tempo foram fortalecedoras do pensamento machista de domínio sobre as gerações femininas posteriores, pois, como Bel Hooks (2013) explicita: “Não há ninguém entre nós que não sentiu a dor do sexismo e da opressão sexista, a angústia que a dominação masculina pode criar na vida cotidiana, a infelicidade e o sofrimento profundos e inesgotáveis” (HOOKS, 2013 p. 103-104), o que se legitima no pensamento de Freyre, já que para este autor, não poderia haver escravidão sem depravação sexual, e esta depravação naturalizada criava “nos proprietários de homens, imoderado desejo de possuir o maior número possível de crias, transformando o ventre gerador na parte mais produtiva da sua propriedade”. (FREYRE, 2006, p.399).

Neste contexto, o que mais se queria era uma maior produção de mão de obra escrava e também uma maior produção de perpetuadores da escravização. Maria

Aparecida Silva (2009) nos coloca para pensar na condição social atual de muitas mulheres negras ao nos dizer que:

Marcadas pelo estigma da escravidão, a elas permanecem destinados os trabalhos sem qualificação, trabalhos que dispensam inclusive a educação e a instrução, sobre elas pesam, além das diferenças de gênero, também as de raça. O que observamos é que com papéis sociais “naturalmente” definidos como adequados, os nexos explicativos da condição da mulher negra remetem, primeiramente à sua condição de escrava. Sobre elas recaem tanto as representações em relação ao uso de seu corpo enquanto objeto sexual como aqueles que o vêm adequado ao trabalho doméstico. (SILVA 2009, p.71).

Seguindo uma lógica de raciocínio a partir do que observamos na atualidade, entendemos que “o mito da democracia racial surge como um legado da escravidão [ou seja] um falseamento da realidade que implicou o desenraizamento dessa população, que carregaria consigo, pesadas marcas históricas”. (FERNANDES, 2007, p.20), uma vez que a sucessão das violências praticadas contra as mulheres negras, ainda alimenta o pensamento machista de domínio sobre todas as mulheres negras nascidas após o período da escravização.

Mesmo a vida das mulheres brancas não sendo pautadas na escravização pela raça e, não totalmente, pela classe social, sobre elas recaíam a escravização de gênero. A vida útil como mulher, principalmente para as meninas brancas, dependia do seu desempenho em procriar. A estas, Freyre primeiramente as comparava a botões de rosas para logo em seguida compará-las a mulambos de gente, penalizando-se, porque seus encantos só duravam até a idade de quinze anos. O que nos leva a entender, dentro do contexto temporal da colonização, é de que essas meninas eram usadas como um sacrifício aos deuses/homens/maridos sedentos de carne feminina, pois, entre essas meninas/mulheres que se casavam, eram “algumas fisicamente incapazes de serem mães em toda plenitude” (FREYRE, 2006, p.443), e mesmo assim, “sucediavam-se nelas os partos. Um filho atrás do outro. Um doloroso e contínuo esforço de multiplicação. Filhos muitas vezes nascidos mortos [...] outros que se salvavam da morte por milagre”. (FREYRE, 2006, p.443).

No contexto colonial, a violência praticada contra as meninas/mulheres seguia seu curso “natural”. Mesmo que a morte libertasse as jovens esposas ou as escravizadas indígenas e negras dos seus destinos de procriadoras, novas esposas em corpos de meninas eram dadas em casamento ao viúvo patriarcal, assim como outras escravizadas eram usadas para substituírem as anteriores. Neste contexto, o título de grande procriador dado ao escravocrata branco só foi possível através do sacrifício das mulheres, “verdadeiras mártires em que o esforço de gerar consumindo primeiro a mocidade, logo consumia a vida”. (FREYRE, 2006, p.444).

Seguindo os rastros deixados pela dominação colonizadora, presumimos então, que para atingir seus intentos, esses homens que eram os detentores da vida dessas mulheres, praticavam sem nenhum remorso todo tipo de violência contra elas já que detinham esse poder, e para mantê-lo, as sujeitavam ao seu modo de pensar. Neste contexto, visualizamos dois tipos de violência, o primeiro referente à obrigatoriedade de procriar, e o segundo na obrigatoriedade de parir filhos vivos. Assim, relacionamos que a imagem do feminino construída pelo olhar masculino ao longo dos séculos, se reflete hoje na ideia de propriedade que muitos homens ainda possuem sobre o corpo das mulheres, na qual, a maternidade as santifica e as demoniza numa mesma proporção.

O estudo realizado a partir da nossa fonte de pesquisa fortalece o pensamento de que a violência doméstica naturalizada sempre esteve na maioria das casas grandes e casas pequenas, sendo que, o passado e o presente da mulher brasileira parece estar entrelaçado neste cenário de violência. Analisamos então, de forma mais profunda, os questionamentos de Fernandes (2007) com relação à influência recíproca entre negros e brancos idealizada por Freyre, já que “todavia, em nenhum momento essas influências recíprocas mudaram o sentido do processo social. O negro permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como igual” (FERNANDES, 2007, p. 33).

Desta mesma maneira, analisamos a situação das mulheres na sociedade atual, já que a relação existente entre os homens e elas, ainda não pode ser configurada

como uma relação de igualdade. Ainda há uma tentativa intencional e deliberativa de mostrar o corpo feminino como abjeto e coisificado, digno somente para uso de relações de imposição de poder, e isso circunscreve a lógica da violência transformando o corpo da mulher, segundo Neusa Santos Souza (1983) num “verdadeiro campo de batalha”, no qual ela permanece condenada a ser o prêmio do “vencedor”, que a seu prazer poderá humilhá-la, espancá-la, estuprá-la e/ou até mesmo matá-la, perpetuando-se para a mulher atual a naturalização da dominação do homem sobre ela num mundo que não foi criado para tratá-la como ser humano e como igual.

A violência doméstica praticada contra a mulher do passado continua refletindo na violência contra a mulher do presente, o que nos leva ao entendimento de que o enfrentamento só poderá ser possível se formos capazes de criar “teorias feministas e movimentos feministas que falem com essa dor” (HOOKS, 2013, p.104), do contrário, teremos muitas dificuldades numa luta de resistência com e para as mulheres.

Parte da construção social do homem brasileiro advém da prática de estupros e abusos, cometidos contra meninas e mulheres negras e indígenas escravizadas, e, também, das relações de sujeição de meninas brancas, que na maioria das vezes eram entregues ainda crianças, “aos treze e aos quinze anos” (FREYRE, 2006, p.422) a homens muito mais velhos, não havendo tempo para se tornarem mulheres em sua plenitude, pois já estavam “abafadas sob as carícias de maridos dez, quinze, vinte anos mais velhos; e muitas vezes inteiramente desconhecidos das noivas. Maridos da escolha ou da conveniência exclusiva dos pais”. (FREYRE, 2006, p.423), condenando as mulheres das três raças a além dos sofrimentos físicos e psicológicos em terem seus corpos agredidos, também aos sofrimentos advindos das doenças venéreas que eram disseminadas de maneira desregrada.

Assim, a concepção de sujeição do feminino partia do princípio da moralidade, imposta pela sociedade, que disseminava o domínio masculino sobre mulheres a partir da prostituição forçada de muitas e do casamento de outras tantas, ambos sob

as bênçãos da igreja, que segundo a história, primava pelo bem maior que seria a construção e manutenção das famílias.

Para contextualizar um pouco mais a naturalização da violência praticada contra a mulher como forma de domínio, refletimos também sobre outro detalhe do comportamento do colonizador. Alguns senhores de engenho tinham como questão de status depender dos escravizados para tudo, não por necessidade física, mas por se acharem possuidores desse direito (FREYRE, 2006).

Nas palavras de Freyre houve uma época em que “cada branco da casa-grande ficou com duas mãos esquerdas, cada negro com duas mãos direitas” (FREYRE, 2006, p.518), pois, alguns escravizados eram indispensáveis até nos detalhes mais íntimos da toaleta dos seus senhores. Porém, nessa delegação de atividades pessoais, houve uma que não foi delegada aos escravizados do sexo masculino, nem mesmo para aqueles que exerciam a função de “emprenhadores”, seja ela, a violência sexual praticada contra as meninas/mulheres negras para fins do aumento de “peças” humanas usadas como escravizados. Neste contexto, os “proprietários de escravos” continuaram a usar suas próprias mãos para “apalpar e amolengar os peitos das negrinhas, das mulatas, das escravas bonitas dos seus haréns”. (FREYRE, 2006, p.518) numa clara demonstração de que ao homem branco, era normatizada a utilização dos abusos e violências sexuais como instrumento de poder.

Dentro deste contexto das violências praticadas contra as meninas negras, havia também a imposição da prostituição exercida por alguns “donos” dessas escravizadas. Segundo Freyre:

Havia[m] escravas de dez, doze, quinze anos que se mostravam às janelas, seminuas; escravas a quem seus senhores e suas senhoras [...] obrigavam a vender seus favores, tirando desse cínico comércio os meios de subsistência [ou] negrinhas de dez, doze anos [que] já estavam na rua se oferecendo a marinheiros enormes, grangazás ruivos que desembarcavam dos veleiros ingleses e franceses, com uma fome doida de mulher” (FREYRE, 2006, p.538).

A violência sexual praticada contra as meninas negras, que começava nas “casas grandes” continuava nas ruas, essa também era uma maneira de se obter lucro sobre os corpos femininos escravizados. A imposição da prostituição também foi uma forma de demarcação do poder masculino sobre o feminino, corroborando com o contexto das violências praticadas contra as mulheres.

Muitas mulheres foram obrigadas a se prostituírem para sobreviverem num contexto colonial que as tratava como propriedade:

Mas o grosso da prostituição formaram-no as negras, exploradas pelos brancos. Foram os corpos das negras – às vezes meninas de dez anos – que constituíram, na arquitetura moral do patriarcalismo brasileiro, o bloco formidável que defendeu dos ataques e afoitezas dos don-juans a virtude das senhoras brancas”. (FREYRE, 2006, p.538).

A partir da verbalização destes recortes retirado da nossa fonte de pesquisa, percebemos também, que uma das funções das mulheres negras, era a de assegurar a castidade e a pureza das mulheres brancas, sendo esta função naturalizada a partir da violação dos seus próprios corpos dominados pela prostituição imposta pelas regras da escravização.

A partir desta percepção, também se faz necessário verbalizar sobre as violências cometidas por mulheres brancas contra as mulheres não brancas (negras, indígenas e mestiças), já que a violência doméstica contra a mulher se configura nas violências praticadas nos ambientes de convívio familiar, e as relações de convívio entre mulheres brancas e não brancas ocorriam dentro dos ambientes familiares das brancas. Ousamos dizer que, essas violências, também contribuíram para a naturalização das violências que atingiu a grande maioria das mulheres nas gerações posteriores à escravização das mulheres negras.

Segundo dado, muitas senhoras de engenho participavam diretamente das violências sexuais cometidas contra meninas negras, já que muitas mães brancas estimulavam e até facilitavam os estupros cometidos por seus filhos homens. Contribuindo assim na perpetuação do pensamento machista de dominação do

macho sobre a fêmea e na sujeição dos corpos femininos negros, neste contexto, ainda escravizado, objetificando as negras a além de “corpos excitados sexualmente” em corpos dóceis, não porque as escravizadas facilitavam “a depravação com a sua docilidade de escrava, abrindo as pernas ao primeiro desejo do sinhô-moço” (FREYRE, 2006, p.456), mas, porque a elas não era dado o direito de se defenderem e escolherem com quem queriam se deitar.

Para Freyre há um entendimento de que as violências praticadas pelas mulheres brancas tinham um grau mais elevado de crueldade, e que isso se explica devido ao ciúme que essas mulheres sentiam do interesse sexual que os homens brancos tinham pelas “mulheres de cor”. Embora houvesse uma desvantagem das meninas/mulheres brancas comparadas aos homens brancos, estas sabiam que estavam numa posição de superioridade em relação às mulheres negras, e que ser branca configurava-se como um demarcador de extrema relevância, não somente como constituinte de uma identidade (HALL, 2006), mas como uma demarcação definidora de espaços de poder. Assim como os sinhozinhos, as sinhazinhas também aprendiam desde cedo a usar a sua condição de proprietárias de “peças”.

Dentro deste contexto de proprietárias houve “sinhás-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido à hora da sobremesa, dentro de compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco”. (FREYRE, 2006, p.421). E “outras que espatifavam a salto de botinas dentadura de escravas, ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas”. (FREYRE, 2006, p.421). E ainda “baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos”. (FREYRE, 2006, p.421). Tais violências faziam parte do mundo doméstico dessas mulheres e eram vistas como corretivos e formas de disciplinamento.

Alguns dados analisados na nossa fonte de pesquisa explicitam que o isolamento a que as mulheres brancas eram obrigadas a vivenciar, tendo por companhia “quase exclusivamente escravas passivas [...] sem contatos com o mundo que modificassem nelas, como nos rapazes, o senso pervertido de relações humanas”

(FREYRE, 2006, p.420) podiam desencadear um comportamento agressivo por parte delas. Sendo que, a submissão a qual foram condicionadas para serem aceitas pela sociedade patriarcal e religiosa, e o medo que tinham dos seus senhores (maridos) “talvez constituíssem estímulos poderosos ao sadismo [...] descarregados sobre as mucamas e as molecas em rompantes histéricos” (FREYRE, 2006, p.421).

Essa tentativa do autor de justificar as atrocidades cometidas dentro dos espaços familiares contra aquelas que socialmente não existiam, ora culpabilizando a mulher escravizada denominando a passiva, sem, contudo, deixar claro que essa passividade não definia aquelas mulheres, mas sim, a sua condição de escravizada. Ora culpabilizando a mulher branca pela falta de contato com o mundo exterior sem deixar claro que a ela não era permitido fazer parte desse exterior, porque ela também pertencia a um dono. Isso nos reporta à situação de muitas vítimas de violência doméstica hoje, que são, na maioria das vezes, culpabilizadas pelos familiares e pela sociedade como desencadeadoras motivacionais das agressões sofridas.

As mulheres, principalmente as negras escravizadas, eram vistas como as portadoras da culpabilidade da depravação masculina, porque:

A possibilidade da utilização dos escravos como objeto sexual só se concretiza para a escrava porque recaem sobre ela, enquanto mulher, as determinações da sociedade, que determinam e legitimam a dominação do homem sobre a mulher. (GIACOMINI, 2008, p. 65).

No contexto da nossa pesquisa, entendemos que, apesar de serem integrantes da parcela dominante, as mulheres brancas também eram escravizadas, não no mesmo contexto vivencial das mulheres negras, mas num contexto específico da hegemonia masculina. Neste sentido, os efeitos da culpabilidade imposta pela normalidade masculina perpetuaram-se para além dessas mulheres escravizadas e chegaram à atualidade através da disseminação do patriarcado, pois, se “por um lado a escravidão confere aos escravos a situação de coisa, por outro o caráter patriarcal da sociedade adenda: “coisa homem” e “coisa mulher”. (GIACOMINI, 2008, p. 65. Grifo da autora). O diálogo com Sonia Maria Giacomini (2008) nos ajuda a analisar

mais profundamente a violência doméstica praticada contra a mulher, uma vez que a violência concretizada na atualidade exprime ao mesmo tempo a imposição da hegemonia dominante e a perpetuação de antigos hábitos.

Tanto as violências praticadas pelas mulheres quanto as violências praticadas pelos homens no período da escravização conceituam a violência doméstica praticada contra as mulheres hoje, pois, ambas alimentaram a utilização da violência doméstica como demarcador de força e poder. As histórias de violências narradas como necessárias à manutenção da escravização de mulheres e homens negros foram contadas e recontadas como exemplo de dominação e manutenção da ordem, sendo então, naturalizadas por quem as contava, as ouvia e as recontava. A construção social e religiosa de cunho patriarcal e machista foi a constituinte da formação de homens e mulheres que cresceram achando que a mulher tem que ser inferior ao homem e que a sua função é servi-lo em todos os segmentos vivenciais, e que, terá que ser punida para permanecer neste contexto de sujeição.

1.3. Linguagens verbais e não verbais utilizadas como demarcadores para a sujeição feminina

As linguagens são as formas de comunicação dos sujeitos, praticadas cotidianamente e são realizadas a partir de mecanismos de desenvolvimento psicossocial (OLIVEIRA, 2007). Até aí as similaridades das linguagens usadas são inerentes a todos, já que o objetivo principal é o de se comunicar, porém é necessário entender que “uma mensagem oral, não se reduz unicamente ao seu significado linguístico, e a introdução da escrita implica uma mutação profunda, não só cultural e econômica [mas] também mental” (OLIVEIRA, 2007, p.7), então, para que essa “mutação profunda” se transforme em símbolos que permitam distinções de entendimento na comunicação entre os sujeitos é necessário recorrer a uma das três formas usuais das linguagens, que são as verbais, as não verbais e as mistas.

A linguagem verbal é aquela que tem por unidade o texto escrito ou oral, cujo uso simultâneo expressa de maneira mais contundente o seu objetivo, pois, “a escrita

transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis” (BENJAMIN, 1987, p. 111). A linguagem não verbal possui outros tipos de unidades: textos visuais (imagem, vídeo, fotografia, desenho, pintura, escultura, performance e etc...), textos sonoros (música, som e ruídos), textos corporais (toques, gestos, dança, mímica, performance, teatro). Ao uso das duas formas de linguagem simultaneamente denomina-se linguagem mista.

Segundo Maria Helena Cozollino de Oliveira (2007, p.7), “para compreender o mundo de forma plena e se comunicar, o ser humano usa as duas formas de expressão: verbal e não verbal, que são muitas vezes, campos complementares e simultâneos”, e assim, formam concepções subjetivas que povoam e constroem seu imaginário social.

Para analisar criticamente as imagens verbais ou textuais retiradas da nossa fonte de pesquisa e entender a relevância da utilização dessas linguagens na construção da imagem social e cultural da mulher e na perpetuação das violências praticadas contra ela, buscamos dialogar com Benjamin (1987), Simone de Beauvoir (1949), Foucault (1963) e Rancière (2012).

Na concepção de Benjamin (1987), “a moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual [as] imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita” (BENJAMIN, 1987, p. 111). A partir dessa lógica tentamos analisar também imagens não verbais de domínio público, que na nossa concepção, também contribuem para a construção da imagem da mulher brasileira.

Sob a ótica dessas análises, a mulher não é o sexo feminino e muito menos o sujeito, e sim o outro. Ser esse outro não é uma construção natural, mas é estar numa construção cultural, que pode ser desconstruída a partir do reconhecimento de si como sujeito como propôs Simone de Beauvoir (1949).

Na concepção de Rancière (2012) as imagens nos fazem pensar, pois, não são somente documentos que mostram estaticamente os registros de uma época, mas,

um composto de informações multidisciplinares, pois, trazem em seus conteúdos, os recortes do passado em frações representativas de realidades visíveis de antes.

Ainda segundo esse autor:

Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. (RANCIÈRE, 2012, p. 16)

Porém, é preciso salientar que essas imagens poderão nos dar pouca ou nenhuma informação, se não conhecermos o contexto histórico a que estão inseridas; sua valoração como fonte documental pode ser alterada se for atrelada a outra realidade que não a sua original.

Assim, na nossa tentativa de escovar o passado da mulher brasileira a contrapelo chegamos também nas modinhas coloniais, que eram cantigas de poucos versos e se configuravam numa linguagem verbal cuja propagação se dava a partir da oralidade. Eram em sua maioria de domínio público e cantadas pelas mucamas para as sinhazinhas, suprindo-se assim, “para a aristocracia quase analfabeta a falta de leitura” (FREYRE, 2006, p.424).

As palavras cantadas por essas mulheres repetidas vezes, contribuíram para a cultura de objetificação do feminino no qual “o visível se deixa dispor em tropos significativos, [e] a palavra exibe uma visibilidade que pode cegar” (RANCIÈRE, 2012, p. 16). De forma visível para a nossa interpretação, entendemos que inconscientemente, mulheres negras e brancas naturalizavam o seu lugar de submissão dentro da sociedade patriarcal, sendo a negra duplamente vitimizada, pois, as mulheres não brancas quando não eram tratadas como escravas, o eram como párias, sendo que, tal condição, imposta pela sociedade branca ocidental as colocavam num nível de maior submissão.

Essas modinhas expressavam o imaginário feminino construído a partir da dominação masculina, e, exaltavam a impregnação do erotismo do homem branco

sobre as mulheres, cujo derreio se dava principalmente sobre as mulheres negras de pele mais clara e as mulheres brancas.

Analisamos a seguir alguns versos de uma das modinhas coloniais citadas na nossa fonte de pesquisa:

Meu branquinho feiticeiro
Doce ioiô meu irmão
Adoro teu cativoiro
Branquinho do coração. (FREYRE, 2006, p.424)

Segundo Rancière, “a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconhecamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis” (RANCIÈRE, 2012, p. 15). Partindo deste contexto, visualizamos a modinha como um todo e isso não foi suficiente para explicitar o nosso pensamento crítico, pois, a imagem percebida, apesar de identificável não estava totalmente dizível. Desmembramos então os versos para melhor entender a história que essa imagem poderia nos contar.

O primeiro verso, “Meu branquinho feiticeiro”, mostra uma imagem que referencia a superioridade masculina da época. O branco como a raça dominante que detém o saber e o poder. Essa análise pode ser legitimada por Foucault (1963), quando ele afirma que “os homens detinham o saber, e quem tem saber, tem poder” (FOUCAULT, 1963, P.43). O segundo verso, “Doce ioiô meu irmão”, mostra duas imagens que exprimem o gostoso e o natural (doce e irmão), que Foucault (2001) explicaria como a cumplicidade na própria dominação, e “ioiô” como abreviação de “senhor”, que, se juntar ao último verso, “Branquinho do coração”, explícita a imagem de “proprietário” atribuída ao homem branco. O terceiro verso, “Adoro teu cativoiro”, explícita imageticamente a aceitação da dominação e da inferioridade. Esses versos podem levar a inúmeras deduções, a mais “dolorida”, é aquela que está relacionada à naturalização da aceitação da inferioridade imposta à mulher, uma vez que está descrita de maneira explícita uma adoração em ser cativa.

Essa mesma análise pode ser feita a muitas músicas que foram, e ainda são, cantadas em diferentes partes do Brasil, perpetuando-se assim, através das palavras, as imagens que dão ao preconceito contra a mulher o seu lugar de fala. Não porque as palavras criaram para si essa perpetuação, mas porque continuam sendo usadas para esse fim e se legitimam na continuação do mau uso das imagens, mesmo estas sendo operações produtivas de dessemelhança. (RANCIÈRE, 2012).

O exemplo que usamos neste certame é a música Ciranda da Rosa Vermelha na versão cantada pela cantora Elba Ramalho, cuja letra relaciona o feminino a uma imagem de submissão, passividade, autoinferioridade, baixa autoestima, aceitação da objetificação e dependência afetiva.

É importante frisar que a letra⁷ original criada pelo cantor Alceu Valença⁸, foi modificada pela cantora Elba Ramalho⁹ para que tivesse uma melhor aceitação pelo público da época.

Por ser apresentada na voz de uma cantora extremamente conhecida, acreditamos que ela fez parte da construção do imaginário de muitos brasileiros. Mesmo tendo sido escrita por um homem, só ficou conhecida na voz de uma mulher, o que no nosso contexto de pesquisa legitima entre as próprias mulheres a naturalização da imagem feminina construída pelo domínio patriarcal e perpetuada pelo machismo durante décadas.

A seguir mostramos a letra da música como ainda é cantada pela artista:

⁷ Versão original criada pelo cantor. Disponível em: <https://www.letras.com.br/alceu-valenca/ciranda-da-rosa-vermelha>. Acesso em: 29 Abr. 2020.

⁸ Alceu Valença (1946) é um cantor, compositor e cineasta brasileiro. Surgiu como expoente da geração da música nordestina nos anos 70 e foi um dos primeiros a promover a união do som do agreste nordestino com a guitarra elétrica. Disponível em: https://www.ebiografia.com/alceu_valenca/. Acesso em: 29 Abr. 2020.

⁹ Elba Ramalho (1951) é uma cantora e atriz paraibana, uma das principais intérpretes da música brasileira. Entre seus sucessos destacam-se: “Bate Coração”, “De Volta Pro Aconchego”, “Banho de Cheiro” e “Eu só Quero um Xodó”. Disponível em: https://www.ebiografia.com/elba_ramalho/. Acesso em: 29 Abr. 2020.

Ciranda da Rosa Vermelha¹⁰
(Elba Ramalho)
Teu beijo doce
Tem sabor do mel da cana.
Sou tua ama, tua escrava,
Meu amor.
Sou tua cana, teu engenho, teu moinho,
Tu és feito um passarinho,
Que se chama beija-flor.
Sou rosa vermelha
Ai! Meu bem querer
Beija-flor sou tua rosa
E hei de amar-te até morrer!
Quando tu voas
Pra beijar as outras flores
Eu sinto dores
Um ciúme e um calor
Que toma o peito, o meu corpo,
E invade a alma
Só meu beija-flor acalma
Tua escrava, meu senhor.

A cantora Elba Ramalho lançou a sua versão da música Ciranda da Rosa Vermelha na década de 1990, mais precisamente em 1997. Na mesma década no Brasil, foi ratificado um instrumento jurídico de extrema relevância para o enfrentamento da violência doméstica e familiar contra a mulher: a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher, a Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher (Convenção de Belém

¹⁰ Vídeo da versão cantada pela cantora.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WKX84QR2Ws4>. Acesso em: 29 Abr. 2020.

do Pará)¹¹ adotada pela Organização dos Estados Americanos em 1994, ratificada pelo Brasil em 1995.

Podemos perceber neste contexto a discrepância das linguagens. Por um lado, a linguagem verbal apresentada de forma escrita, usada para transgredir a naturalização da violência contra a mulher e reforçar a conscientização de sujeitos de direitos no coletivo feminino. Do outro lado, a linguagem não verbal, em forma de música, disseminava a imagem social e cultural de um feminino submisso e dependente emocionalmente do masculino.

A cultura nacional não deve ser vista como um simples ponto, ela é também uma estrutura de poder (HALL, 2006). Quando nos deparamos com essas discrepâncias numa mesma década, entendemos melhor a dimensão do lugar de poder que influências culturais exercem sobre as massas, seja para construir ou desconstruir o lugar de afirmação, neste caso especificamente, o da perpetuação da construção de um lugar de dominação do masculino sobre o feminino.

Percebemos também, como a cultura patriarcal construiu discursivamente padrões de comportamento que se perpetuaram privilegiando o homem. Neste contexto cabe dizer que as “palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem” (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

¹¹ A Convenção de Belém do Pará foi de extrema importância para o Brasil, uma ferramenta jurídica influente no enfrentamento da violência contra as mulheres, sendo aproveitada com êxito. Nesse sentido, esta Convenção foi aplicada pela primeira vez em 2001, no caso Maria da Penha, no qual responsabilizou o Estado brasileiro por negligência, omissão e tolerância em relação à violência doméstica contra as mulheres, estabelecendo recomendações não só a título individual, de reparação em relação à violência sofrida por Maria da Penha, mas também a título coletivo. Surgiu, assim, a proposta de uma Lei específica para combater e prevenir à violência doméstica e familiar contra as mulheres, que posteriormente transformou-se na Lei Nº 11.340, sancionada em 07 de agosto de 2006, oficial e popularmente conhecida como Lei Maria da Penha. GOMES, Milton Carvalho. *Avanços e retrocessos no combate à violência contra a mulher: O contexto de surgimento da Lei Maria da Penha (Lei n. 11.340/2006)*. Conteúdo Jurídico, Brasília-DF: 08 dez. 2012. Disponível em: <https://www.conteudojuridico.com.br/consulta/Artigos/32882/avancos-e-retrocessos-no-combate-a-violencia-contra-a-mulher-o-contexto-de-surgimento-da-lei-maria-da-penha-lei-n-11-340-2006>. Acesso em: 29 abr. 2020.

Outro tipo de modinha condicionante para a construção da mulher foram os pedidos de ajuda aos santos para arranjar maridos. Os casamentos deveriam acontecer até aos quinze para o sexo feminino, pois, a disseminação da “ideia de que a virgindade só tem gosto quando colhida verde” (FREYRE, 2006, p.421) era o dispositivo para criar nas mulheres a dependência pelo sexo oposto. As mães buscavam maridos para suas filhas, desde os nascimentos das mesmas.

As modinhas em busca de casamento eram cantadas, na maioria das vezes, pela menina branca, a possível “esposa digna de se casar abençoada por Deus”. Primeiramente, ela deveria ser submetida às leis da igreja, depois de casada seria santificada e obedeceria também às leis do marido. Essas meninas/mulheres viviam num contexto no qual “a igreja exprime e serve a uma civilização patriarcal na qual é conveniente que a mulher permaneça anexada ao homem. É fazendo-se escrava dócil que ela se torna também uma santa abençoada” (BEAUVOIR, 1970, p. 214).

Esse era o destino esperado por (e para) uma criança branca do sexo feminino. Suas cantigas ou modinhas eram sempre direcionadas ao santo de devoção da sua região, com isso a mesma modinha poderia ser cantada por meninas que não tinham contato umas com as outras, mudando apenas o nome do santo, e assim, a naturalização da sujeição da mulher ao homem continuava o seu percurso.

Analisaremos a seguir, uma modinha retirada da nossa fonte de pesquisa, cujo pedido estava endereçado a São João:

Meu São João, casai-me cedo,
Enquanto sou rapariga,
Que o milho rachado tarde
Não dá palha, nem espiga”. (FREYRE, 2006, p. 430)

O primeiro verso, “Meu São João, casai-me cedo”, revela duas imagens, a da mulher devota e religiosa, que terá uma santificação legitimada na sua docilidade e obediência religiosa e matrimonial. A segunda imagem reflete o feminino desesperado pelo casamento e o status que ele representava na sociedade

patriarcal. O segundo verso “Enquanto sou rapariga”, mostra a imagem do feminino ideal e desejado pelo homem, e que se tornou uma verdade e uma obrigatoriedade para a mulher. O terceiro verso, “Que o milho rachado tarde”, mostra a imagem da mulher cordata, que está de acordo com a imposição masculina sobre si e que se culpa caso não consiga se casar até a idade estipulada pelo pensamento machista. O quarto verso “Não dá palha nem espiga”, mostra a imagem de uma mulher temerosa em não conseguir cumprir a função para a qual foi destinada pelos desígnios da igreja e do patriarcado, a de procriadora.

Contextualizamos essa análise, dialogando com Simone de Beauvoir (1970). Na sua concepção, a construção desse feminino passivo, cordato e anulado como sujeito foi disseminada pelas religiões forjadas pelos homens.

Segundo a autora:

Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se, em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa na terra. As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio. (BEAUVOIR, 1970, p. 16).

Neste sentido, as imagens visíveis nesta modinha disseminaram a vontade de domínio do masculino sobre o feminino, e, condicionaram meninas/mulheres a se colocarem como “presas dóceis” nas armadilhas sociais criadas pelo patriarcado.

Rancièrè (2012) nos seus escritos sobre “o destino da imagem” conceitua que na imagem não há uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam, pois, essa fala vem de alguma forma se alojar no cerne das coisas. Usando esta conceituação para analisar este recorte, entendemos que nesta modinha as palavras se transformam em condição para vida ou para morte, o que é uma ambiguidade, uma vez que no contexto temporal a que a mesma se situava boa parcela das meninas que se casavam cedo também morriam cedo.

Essas imagens de imposição do masculino também podem ser lidas e expressadas nos adágios ou ditos populares¹² voltados à objetificação da mulher. Seus usos corriqueiros os transformaram em “armas de longo alcance”, sendo que “essa transformação do visível em tátil e do figurativo em figural só se torna possível por um trabalho bem determinado das palavras” (RANCIÈRE, 2012, p.84). Sendo estas imagens assimiladas na maioria das vezes como “brincadeiras”, os seus malefícios se camuflam no meio social causando assim um mal muito maior, uma vez que se proliferam de forma “invisível” e contaminam toda a sociedade.

Tais ditos populares também alimentam o pensamento machista e “legitimam” a mulher como propriedade do homem, uma vez que, são articuladas como criações de domínio público, e exercida por todos, cujo alvo específico é todo o coletivo feminino. Para conceituar tais ditados dentro do contexto da nossa pesquisa, citamos alguns que explicitam a posição de inferioridade imposta à mulher ou explicitam de forma pejorativa questões referentes às vivências femininas. Sejam eles:

Se uma dama diz não, ela quer dizer talvez. Se ela diz talvez, ela quer dizer sim. Se ela diz sim, ela não é uma dama! (Domínio público)
 Não existe mulher que não dá, existe mulher mal cantada! (Domínio público)
 Em briga de marido e mulher não se mete a colher! (Domínio público)
 Prendam as suas cabras, porque o meu bode está solto! (Domínio público)
 Mulher é como bife, só amacia quando apanha! (Domínio público)
 Lugar de mulher é na cozinha! (Domínio público)
 Mulher no volante, perigo constante! (Domínio público)
 Mulher de cego, pra que se enfeitar? (Domínio público)
 A fiar e a tecer, ganha a mulher o de comer! (Domínio público)
 A casa é das mulheres e a rua é dos homens! (Domínio público)
 Isso não é coisa de mulher! (Domínio público)

¹² Os adágios, ditados, ditos: é a sabedoria popular condensada e usada na linguagem coloquial, é de uso comum do povo, de forma repetitiva e inalterada. Quando se referem à mulher, apontam para uma intolerância prévia. Advertem, aconselham, recomendam contra a mulher, para o “perigo” que é a mulher. O mais grave é que não tendo autoria conhecida, têm valores metafóricos e muita vitalidade. Diógenes da Cunha Lima – *Escritor, poeta e presidente da Academia de Letras do RN* Disponível em: <http://www.pontodevistaonline.com.br/mulher-ditado-popular/>. Acesso em: 29 Abr. 2020

Estes e tantos outros ditados de domínio público povoaram o imaginário cultural e social de gerações de homens e mulheres, e colaboraram na construção da imagem de um feminino que “deveria” permanecer passivo e submisso. O que potencializa estes ditados são os “elementos visuais e textuais tomados em conjunto” (RANCIÈRE, 2012, p.45) que enlaçados ou atrelados uns aos outros criam o conceito de verdades sobre como deve se ver e tratar as mulheres.

1.4. Enfrentamentos coletivos geram resultados positivos

Como todo tipo de violência, a violência doméstica contra a mulher também produz consequências danosas para a sociedade. A Organização das Nações Unidas (ONU), que detém o princípio de defender internacionalmente os direitos humanos; através da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher, defende tipos de proteção específica para as mulheres, e, estabelece direitos humanos específicos a elas.

Para entender melhor a necessidade de leis específicas para a proteção das mulheres, o ex secretário da ONU, Kofi-Annan¹³ explicita sobre os efeitos das violências praticadas contra as mulheres:

A violência contra as mulheres causa enorme sofrimento, deixa marcas nas famílias, afetando várias gerações, e empobrece as comunidades. Impede que as mulheres realizem suas potencialidades, limita o crescimento econômico e compromete o desenvolvimento. No que se refere a violências contra as mulheres, não há sociedades civilizadas. (KOFI-ANNAN, 2000)

Num outro momento, o ex-secretário faz um pronunciamento direcionado especificamente à violência doméstica contra a mulher:

A violência doméstica contra as mulheres é talvez a mais vergonhosa violação dos direitos humanos. Não conhece fronteiras geográficas, culturais ou de riqueza. Enquanto se mantiver, não podemos afirmar

¹³ ANNAN, Kofi. Sessão Extraordinária da Assembleia Geral das Nações Unidas “Mulher 2000: igualdade entre os sexos, desenvolvimento e paz no Século XXI”. Nova York, junho 2000.

que fizemos verdadeiros progressos em direção à igualdade, ao desenvolvimento e à paz. (KOFI-ANNAN, 2000)

Como citado nos pronunciamentos de Kofi Annan, esse é um tipo de violência que não pode ser demarcada geograficamente, ela ocorre em várias partes do mundo e de maneira praticamente uniforme. Não importa cultura, nível social, religião, etnia, idade. É uma violência de cunho preconceituoso e discriminatório e está presente no inconsciente coletivo. Encontra-se fundamentada culturalmente numa desigualdade histórica entre homens e mulheres e se justifica e legitima a partir de preceitos religiosos que serviram de base para a construção das sociedades vigentes.

A violência doméstica praticada contra a mulher começou a ganhar espaço nas discussões sociais a partir das décadas de 60/70, até então eram somente mostradas como problemas íntimos do casal, portanto de cunho privado. Um dos movimentos de enfrentamento coletivo que citamos no nosso contexto de pesquisa, é a Convenção para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher (CEDAW)¹⁴, conhecida como a Lei Internacional dos Direitos da Mulher adotada pela Assembleia Geral das Nações Unidas. Especificamente no Brasil, e mais especificamente no período da Ditadura Militar, a sociedade foi mobilizada por um movimento feminino que lutava contra a violência doméstica praticada contra mulheres e sua ideologia era a de que “quem ama não mata” e trazia um pensamento reflexivo sobre a tese de “legítima defesa da honra” aceita pelo júri popular para absolver os réus dos assassinatos de suas mulheres.

A redemocratização do país deu suporte para movimentos voltados ao enfrentamento e combate das violências praticadas contra mulheres. Tentativas de enfrentamento possibilitaram a elaboração de propostas para prevenir e coibir a violência doméstica

¹⁴A Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher, de 1979, também chamada CEDAW (da sigla em inglês) ou Convenção da Mulher, é o primeiro tratado internacional que dispõe amplamente sobre os direitos humanos das mulheres. São duas as frentes propostas: promover os direitos da mulher na busca da igualdade de gênero e reprimir quaisquer discriminações contra as mulheres nos Estados-parte. (Texto baseado na apresentação da professora Silvia Pimentel, presidente do Comitê sobre a Eliminação da Discriminação contra a Mulher (Comitê CEDAW da ONU), publicada no livro *Instrumentos Internacionais de Direitos das Mulheres*, Heloisa Frossard (org.), SPM-PR, 2006.)

Disponível em: <http://www.compromissoeatitude.org.br/convencao-sobre-a-eliminacao-de-todas-as-formas-de-discriminacao-contr-a-mulher-cedaw-1979/>. Acesso em: 29 Abr. 2020.

e possibilidades de proteção das vítimas. Alguns avanços foram conquistados, foram criadas Delegacias Especiais de Atendimento a Mulher (DEAM) em algumas cidades, Conselho Nacional de Direitos da Mulher, Conselhos Estaduais e Municipais, casas-abrigo para mulheres vítimas de violência doméstica e em situação de risco de vida, centros de referência e orientação à mulher bem como de orientação jurídica.

Para modernizar os mecanismos de enfrentamento das violências instituídos pela Constituição de 1988 e criminalizar e punir a violência doméstica, foi instituída em agosto de 2006 a Lei nº 11.340/2006, denominada Lei Maria da Penha¹⁵, que no decorrer da sua sanção até o tempo presente sofreu algumas alterações, objetivando-se com isso, uma melhor aplicabilidade da mesma. Uma das leis mais recentes voltadas para a defesa dos direitos da mulher é a Lei nº 13.104 de 2015, denominada Lei do Femicídio¹⁶, que alterou o artigo 121 do Código Penal de 1940 e o artigo 1º da Lei de Crimes Hediondos, incluindo o feminicídio como crime hediondo.

O avanço de transformar em pública uma questão que era vista somente como privada, mostra a importância do coletivo na desnaturalização¹⁷ da violência doméstica. Pensar o coletivo feminino como força propulsora de novas ideias para seus enfrentamentos é uma das propostas deste trabalho. É preciso ressaltar que, apesar dos avanços, a identidade da mulher ainda esta em construção e só poderá

¹⁵ A Lei 11.340, de 07/08/2006 (Lei Maria da Penha) é considerada pela Organização das Nações Unidas (ONU), a terceira melhor lei do mundo no combate à violência doméstica, perdendo apenas para Espanha e Chile. A dianteira ficou com a lei espanhola considerada a melhor legislação no enfrentamento a violência doméstica seguida pela legislação chilena. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/36178/lei-maria-da-penha-a-terceira-melhor-lei-do-mundo>. Acesso em: 29 Abr. 2020.

¹⁶ Lei do Femicídio, sancionada pela presidenta Dilma Rousseff em 2015, colocou a morte de mulheres no rol de crimes hediondos e diminuiu a tolerância nesses casos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm. Acesso em 29 Abr. 2020.

¹⁷ Desnaturalização neste contexto é o ato de tornar público o problema de violência contra a mulher e mobilizar a sociedade para enfrentar e elaborar em conjunto (mulheres e homens) políticas públicas para a sua superação.

ser completa quando se quebrar o paradigma de que “as mulheres exercem um papel secundário como guardiãs do lar e do clã, e como mães dos filhos ‘homens’ da nação” (HALL, 2006, p.61). Quando se aceitar que “as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero” (HALL, 2006, p.60) a sociedade começará a desobstruir-se da ignorância patriarcal, e então, a mulher poderá se sentir livre e construir-se a partir de uma memória vivencial que posteriormente será um elemento constituinte do sentimento de identidade tanto individual como coletivo e extremamente importante para um processo de construção identitária possível a todas.

...

A arte que nos encanta

Pode se comunicar

Mas é preciso entender o contexto

E não somente olhar

Uma história de denúncia

A arte pode nos contar

Através de verdades ocultas

Que podemos desvendar

A arte pode narrar

Tipos de enfrentamentos

Com uma linguagem única

Que explicita os pensamentos

A arte pode romper

As barreiras do falar

E gerar o desconcerto

De quem não quer escutar!

...

CAPÍTULO 2

2. A ARTE ROMPENDO ESTIGMAS

No capítulo anterior, contextualizamos a construção histórica da violência doméstica praticada contra a mulher brasileira como tendo sua origem na corrente patriarcal ocidental, instituída como única verdade articuladora da boa vivência nas novas terras “descobertas”. A partir desse primeiro estudo, entendemos que ao longo do desenvolvimento do patriarcado no Brasil foram sendo criados estereótipos que auxiliaram na definição do masculino como o “ser normal” e do feminino como o “anormal”, e que através de imagens verbais e não verbais esses estereótipos foram se tornando verdades absolutas, demarcando também “violências diferentes” para diferentes “tipos de mulheres”.

Percebemos também, a partir dos nossos estudos dentro do mundo da arte, que houve uma prática de silenciamento das mulheres, disfarçada de educação em práticas manuais. Tais práticas vinham de uma educação eurocêntrica defendida pelo patriarcado e as mantinham no anonimato e presas no ambiente privado, pois eram consideradas inferiores e o produto final obtido com essas práticas teria um reduzido valor comercial. Assim no contexto do pensamento patriarcal que alimentava o machismo e a misoginia, enquanto bordavam arabescos ou pintavam natureza morta, bordavam também as tramas da imposição da inferioridade feminina e pintavam a morte da sua natureza.

Contudo, acreditamos que essas práticas manuais possibilitaram a algumas mulheres se perceberem como sujeitos capazes de ir além daquilo que lhes era imposto. E assim, acreditamos também, que tais práticas podem-lhes ter dado impulso para adentrarem num espaço que não lhes queria abrir as portas, o indefectível mundo da arte, pois, o mesmo já estava pré-demarcado como um lugar onde o gênero masculino reinaria absoluto.

Dentro da história da arte ocidental o período artístico do Renascimento ficou conhecido como o berço dos grandes artistas da arte¹⁸. Para Gombrich (2013) esse foi o período em que houve um processo de grandes descobertas dos artistas, pois:

Não se contentavam mais com o recente domínio da pintura de detalhes como flores ou animais tal como vistos na natureza; queriam explorar as leis da visão e adquirir suficiente conhecimento do corpo humano para incorporá-lo às suas estátuas e quadros tal como faziam os gregos e romanos. (GOMBRICH, 2013, p. 164)

Para que essa nova visão de arte fosse alcançada recorreram aos estudos matemáticos para criarem suas obras a partir das leis da perspectiva linear e à anatomia humana para examinarem e aperfeiçoarem a estrutura do corpo humano nas suas criações. Segundo o autor:

O artista deixou de ser mais um artesão qualquer, pronto a desincumbir-se de encomendas para sapatos, cristaleiras ou quadros, conforme fosse o caso. Era um mestre em si, que só alcançaria fama e glória se explorasse os mistérios da natureza e as leis secretas do universo. (GOMBRICH, 2013, p. 215)

A partir dessa citação do autor pode-se entender que foi iniciado nesse período a separação entre o que seria visto como arte e o que seria somente um trabalho artesanal. Citamos a técnica do bordado, que era vista como arte durante a Idade Média, e que a partir dessa nova conceituação artística, nos séculos posteriores foi se tornando uma atividade menor. Os trabalhos de escultura, arquitetura, pintura e as suas teorias ganharam *status* de ensino acadêmico e foram transformados num processo social, econômico e filosófico que conceituava o artista a partir da sua criação.

Ainda segundo o autor:

¹⁸ Neste contexto estamos nos referenciando ao período da Renascença Italiana iniciada nas primeiras décadas do século XV conforme descreve Gombrich (2013, p. 168).

Era natural que os grandes artistas acalentassem tais ambições e se preocupassem com seu *status* social, como na Grécia antiga, quando os esnobes podiam aceitar um poeta, que trabalhava com o cérebro, mas nunca um artista que trabalhasse com as mãos. Esse era mais um desafio, outro impulso para que avançassem em direção a realizações ainda maiores, que induziriam o mundo ao seu redor a aceitá-los não só como respeitáveis donos de prósperas oficinas, mas como “homens de dons únicos e preciosos”. (GOMBRICH, 2013, p. 215-216) Grifo nosso.

A nossa proposta de pesquisa não questiona o posicionamento dos artistas em almejar para si um novo *status* social, e sim o tratamento destinado às mulheres artistas. Por esse recorte grifado por nós nesta citação do autor, podemos deduzir que este pode também ter sido um período no qual se consolidou de forma mais explícita um pensamento voltado à desvalorização do feminino dentro do mundo da arte, uma vez que o “*status* de grande artista”, aparentemente, só se destinava aos homens.

Para a pesquisadora Luciana Grupelli Loponte (2005) quando buscamos de alguma forma articular arte e gênero, estamos trazendo “uma tensão a mais para um olhar acostumado a ver a arte através dos olhos dos historiadores e críticos de arte que tratam como única verdade uma visão particular e arbitrária” (LOPONTE, 2005, p. 246). Dentro da nossa proposta de pesquisa podemos dizer então que essa “tensão” é uma forma de contar a história a contrapelo (Benjamin, 1987) e expressar o nosso enfrentamento frente a uma cultura machista que ainda alimenta o processo de invisibilidade criado para as mulheres. Completamos este pensamento com palavras desta mesma autora, pois “a Arte Universal ou a História da Arte legitima em grande parte, já desconfiávamos, um olhar masculino, branco, europeu e heteronormativo” (LOPONTE, 2005, p. 246).

Escolhi dialogar com Gombrich para teorizar esta parte do trabalho por uma questão pessoal; quando foi confirmada a minha aceitação no Programa de Mestrado em Artes, recebi de presente do meu filho uma versão de “A História da Arte – E. H.

Gombrich”, para mim esse presente demarcou o apoio do meu filho pelas minhas escolhas acadêmicas (e nem preciso verbalizar sobre a importância disso). Ao receber o presente, folhei as páginas e parei aleatoriamente na página 473 e nela li a seguinte citação:

Expressei minha convicção de que sempre haverá artistas, “homens e mulheres favorecidos pelo maravilhoso dom para equilibrar formas e cores até que fiquem ‘bem’; e, mais raro ainda, dotados daquela integridade de caráter que nunca se contenta com soluções pela metade, mas mostra-se pronta a trocar os efeitos fáceis e o sucesso superficial pelas dores e penas do trabalho sincero”. (GOMBRICH, 2013, p. 473) Grifos do autor.

Durante os meus estudos neste livro, procurei o nome de alguma mulher artista que o autor pudesse ter citado, mas não encontrei nenhuma. A única referência que encontrei mostra essa consciência do autor de que houve mulheres no decorrer da construção da História da Arte e isso me deixou mais curiosa para saber por que não citou nenhuma delas. Segundo a autora Michelle Perrot:

É o olhar que faz a História. No coração de qualquer relato histórico, há a vontade de saber. No que se refere às mulheres, esta vontade foi por muito tempo inexistente. Escrever a história das mulheres supõe que elas sejam levadas a sério, que se dê à relação entre os sexos um peso, ainda que relativo, nos acontecimentos ou na evolução das sociedades. (PERROT, 2005, p.14)

Seguindo por este viés de raciocínio podemos acrescentar que mesmo tendo existido mulheres artistas ao longo da construção da História da Arte, não houve interesse em relatar isso, talvez, devido a um contexto social de invisibilidade destinado às mulheres que era alimentado e disseminado de forma cultural para que o reinado masculino dentro dessa construção histórica não fosse abalado. Luciana Grupelli Loponte (2005) também colabora conosco para este raciocínio, pois para a pesquisadora as mulheres que ousavam adentrar nesse mundo precisavam ser

“governadas”¹⁹, elas não podiam ser “reconhecidas” pela sua arte, por isso, eram vistas como o apêndice de um homem, eram “a filha de”, “a esposa de”, “a amante de”. Neste contexto, era a partir da sua relação familiar ou íntima que a sua criação artística era justificada, e mesmo assim, a sua capacidade em ir além daquilo que era estipulado para as mulheres, ou seja, a obrigatoriedade da maternidade e dos cuidados com a família e o lar ainda era questionada, o que legitimava a arte como um produto exclusivo da criatividade masculina, pois, aos homens não era feito esse questionamento.

Segundo Eco (2004, p.206) no período do Renascimento aconteceu um “destaque” do masculino pautado numa “espécie de triunfo da mente masculina sobre a mulher”, o que pode ter proporcionado, no contexto da arte ocidental, uma representação do corpo feminino feita especificamente por homens e para os homens, cuja construção imagética dada pela maioria dos artistas seria para solidificar a representação do feminino como objeto do desejo e da superioridade masculina, consolidando ainda mais o pensamento machista de que às mulheres só se admitia procriar, silenciando as como artistas e demarcando o ato de criar como exclusivamente masculino.

Estas considerações nos levam ao entendimento de que a “história universal da arte” tenha sido uma “história privada” sendo moldada para privilegiar um único olhar, o qual ainda é considerado por muitos como o detentor de uma verdade absoluta com poder de estigmatização e controle sobre as mulheres. Portanto, neste capítulo seguimos contando a história da construção do feminino a contrapelo (Benjamin, 1987), porém saímos do contexto de “conciliação dos antagonismos” idealizado por Freyre (1933) para relativizar o período de colonização e escravização no Brasil para adentrarmos ao mundo da arte.

Sendo o mundo da arte considerado por nós como um campo de saber e de poder, o consideramos também como um campo de disputa entre artistas homens e artistas

¹⁹ Usamos esse termo para definir uma situação de aprisionamento social destinado às mulheres que não podiam exercer sua liberdade física e intelectual, uma vez que elas eram propriedades de um homem, seja ele o pai, o marido ou o amante.

mulheres, pois, mesmo que na atualidade exista uma multiplicidade de discursos que envolvem questões voltadas à valorização do feminino, as mulheres ainda precisam, a cada dia, desconstruir o estigma imposto a elas de somente serem capazes de produzir a arte menor.

Essa desconstrução começa por verbalizar sobre o contexto da invisibilidade feminina dentro do mundo da arte e explicitar que ela decorreu de fatores externos à vontade das mulheres artistas, e que mesmo com esse processo de silenciamento algumas conseguiram demarcar um lugar que serviu posteriormente para fortalecer a reivindicação feminina de outras mulheres artistas; mesmo as pioneiras dessa desconstrução não sendo “reconhecidas como artistas” estavam demarcando a presença da mulher dentro de um contexto cultural e social totalmente machista e misógino. Por isso, verbalizar sobre a invisibilidade feminina a partir do silêncio da história sobre as mulheres artistas, configura dentro do viés desta pesquisa como um processo de enfrentamento.

Como forma de legitimação desse enfrentamento, buscamos dentro dos nossos estudos um termo que pudesse nominar as feridas visíveis e invisíveis causadas por preconceitos e violências que ainda atingem o coletivo feminino dentro e fora do mundo da arte. Assim, por entendermos estes atos como feridas abertas dentro da sociedade, escolhemos o termo estigma, e, a partir dessa escolha dialogamos com Goffman (1975) e a sua conceituação de que “o termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo” (GOFFMAN, 1975, p.13), o que nos auxiliará numa melhor explicitação da nossa proposta em criar possibilidades para romper com categorizações que ainda tentam inferiorizar a mulher.

Para dar seguimento ao nosso trabalho na construção deste novo capítulo, recorreremos a outras teóricas que nos auxiliaram embasar a nossa proposta. Encontramos em Heleieth Iara Bongiovani Saffioti (2009) e seu estudo sobre a “ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres”, expressões pontuais que dialogam com a nossa pretensão de transgressão à perpetuação de

estereótipos de poder e dominação masculina, e a partir desse diálogo conceituamos que a arte criada por mulheres seja essencial para esse enfrentamento, pois entendemos que para falar do que incomoda as mulheres, nada melhor que as próprias mulheres. Para esta autora:

A transgressão é de suma importância nas mudanças sociais. É nela e por meio dela que a sociedade se transforma neste domínio e em todos os demais, mesmo porque se transgride em todos os espaços sociais. (SAFFIOTI, 2009, p.4)

Podemos considerar que a arte também é um espaço social, independente de estar num museu, numa galeria, dentro de uma academia ou até mesmo na rua, ela une sujeitos e forma opiniões. Sendo assim, usaremos o termo “espaço social” para transgredir a conceitos e pensamentos de sujeição feminina que a própria arte ajudou a manter.

Por entendermos que a demarcação de práticas culturais excludentes para as mulheres negras também advém das más condições sociais e econômicas dadas à população negra após o final da escravização, nos propomos pesquisar sobre duas mulheres negras brasileiras que demarcaram socialmente o seu lugar de fala através da arte. Para abordar o drama social pautado na violência doméstica praticada contra mulheres negras e questões voltadas à descolonização como forma de enfrentamento feminino dessas mulheres artistas, dialogamos com Djamila Ribeiro (2017) e Carla Akotirene (2018).

Para Djamila Ribeiro o enfrentamento da violência praticada contra a mulher negra brasileira tem que partir das especificidades inerentes a ela, mesmo que a construção dessa violência tenha ocorrido a partir da colonização europeia, há uma diferenciação das violências sofridas por essa parte da população feminina. Segundo suas palavras:

Precisamos nos ater à identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades tem sido

historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico.
(RIBEIRO, 2017, 28-29)

Para explicitar e trabalhar o nosso enfrentamento a estigmas criados pelo processo de violências praticadas contra mulheres negras, buscaremos trabalhar o conceito da interseccionalidade como possível auxiliar na desarticulação desses estigmas impostos a esse grupo de mulheres. Dialogaremos, principalmente, com Carla Akotirene (2018), pois segundo esta autora, a interseccionalidade, como ato “instrumentaliza os movimentos antirracistas, feministas e instâncias protetivas dos direitos humanos a lidarem com as pautas das mulheres negras” (AKOTIRENE, 2018, p. 57), e como prática “a interseccionalidade pode ajudar a enxergarmos as opressões [e] combatê-las, reconhecendo que algumas opressões são mais dolorosas” (AKOTIRENE, 2018, p. 92).

Seguindo o nosso raciocínio de estudos, entendemos que as violências praticadas contra as mulheres se perpetuaram e se transformaram num grande fenômeno de estigmas maléficis, que ainda hoje se caracterizam pela diferenciação de gênero, classe e raça dentro de um contexto que nós denominamos de “patriarcado social”. Para melhor entender a diferenciação de gêneros, imposta por esse “patriarcado social”, dialogamos novamente com Heleieth Iara Bongiovani Saffioti (2004) e buscamos uma verbalização mais explícita para nos auxiliar na conceituação dessa diferenciação.

A autora nos diz que:

No campo do gênero, os homens como categoria social têm liberdade quase absoluta, desfrutam de autonomia, conceito político, coletivo, cujo significado é não necessitar pedir licença à outra categoria de sexo para realizar seus projetos, seus desejos. Já as mulheres como categoria social precisam solicitar autorização à primeira categoria. Isto reforça o argumento de que a independência pessoal, ainda que importante, não é suficiente para transformar a ordem patriarcal de gênero em uma ordem igualitária de gênero. Se a autonomia é privilégio de apenas uma categoria social de sexo, fica patente a hierarquia e, portanto, a desigualdade. A igualdade só pode ser obtida por meio da conquista da autonomia por parte das mulheres. (SAFIOTTI, 2004, p.50).

Sabemos que ainda hoje esta diferenciação de gêneros construída socialmente, serve de base estrutural para uma educação diferenciada para meninas e meninos que para muitos perpetua-se como um fator ideológico que normaliza e legitima as violências praticadas contra mulheres, demarcando assim, o poder do masculino sobre o feminino e alimentando o pensamento machista que transforma homens em donos absolutos de mulheres.

Ainda segundo Heleieth Iara Bongiovani Saffioti (2004):

Neste sentido, o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa-de-força: o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu destino assim o determina. (SAFFIOTI, 2004, p. 85).

Mas afinal, o que uma mulher artista que decide explicitar o que a incomoda como mulher precisa enfrentar?

Ao longo da história da arte os homens artistas se “destacaram” mais que as mulheres artistas devido aos contextos que eram destinados a cada gênero, isso é um fato. E se formos rever as grandes obras desses artistas, vamos nos deparar com mulheres retratadas pelo viés e pelo olhar masculino, independente que a cena retratada seja “casta ou profana”, a mulher, na maioria quase absoluta das vezes, será aquela que está ali para suprir as “necessidades” do homem, sempre um objeto e nunca um sujeito, e isso também é um fato. Porém, na medida em que as mulheres foram se posicionando como sujeitos, dentro do mundo da arte, era de se esperar que a retratação feminina estereotipada mudasse e que o ponto de vista feminino fizesse a diferença. Apesar de ser constante esse posicionamento, os nossos estudos mostraram que esse ainda é um processo lento, pois as mulheres artistas ainda encontram barreiras que tentam invisibilizá-las.

Seguindo o nosso viés de enfrentamento entendemos a relevância de verbalizar sobre aquilo que nos aflige, já que como mulheres estamos historicamente inseridas no grupo dos silenciados pela sociedade patriarcal. Mas, falar sobre a violência doméstica praticada contra mulheres a partir somente de uma experiência pessoal,

ou numa perspectiva de que todas sofrem de maneira igual, não sinaliza o enfrentamento de todas. Portanto para dar sentido coerente à nossa proposta, dividimos esse “lugar de fala” com quatro mulheres artistas, que mesmo vivenciando em contextos, épocas e lugares diferentes, corroboram com o nosso trabalho de problematização e enfrentamento de questões inerentes às violências praticadas contra a mulher, uma vez que dentro do nosso entendimento esse é um drama social.

Para construir uma melhor análise da utilização da arte como potencial auxiliar no rompimento dos estigmas de inferioridade que fazem parte das vivências femininas num mundo que ainda não nos aceita plenamente como sujeitos e dar seguimento à nossa proposta de fazer da arte um “exercício experimental de liberdade”, dividimos este capítulo em quatro partes para seguirmos os rastros e as pistas deixados pela violência praticada contra mulheres e adentramos ao mundo das artistas: Artemísia Gentilesch, Nice Nascimento Avanza, Rosana Paulino e Sarah Lucas, objetivando transformar algumas das suas criações em parte do nosso processo de militância e enfrentamento.

2.1. A arte criada como denúncia de violência contra a mulher num diálogo com Artemísia Gentilesch

Objetivando mostrar a relevância da arte como forma de denúncia e enfrentamento de violências praticadas contra mulheres, investigaremos em duas obras da artista Artemísia Gentilesch (1593-1656?) indícios de que tenha usado sua arte como verbalização pictórica para denunciar violências que sofreu. Porém, antes de iniciarmos a análise das obras, entendemos ser necessário um adendo explicitando parte da história da vida privada da mulher por trás da artista.

Partimos então de pesquisas virtuais cujas buscas nos levaram a alguns trabalhos acadêmicos, que embasaram as nossas narrativas e nos serviram como fontes de pesquisas, uma vez que não encontramos dentre os renomados autores do mundo da arte quase nenhum conteúdo que faça referência ao nome dessa artista.

Assim, as nossas melhores fontes de pesquisa foram os artigos publicados e os trabalhos de conclusão de mestrado e doutorado da professora Cristine Tedesco²⁰ e duas publicações da escritora Tiziana Agnati²¹, datadas dos anos de 2000 e 2001.

2.1.1. A vida privada de Artemísia

Artemísia nasceu em Roma no ano de 1593; era a primogênita de seis irmãos, sendo a única mulher dentre eles. Dois dos seus irmãos morreram ainda crianças e sua mãe faleceu quando ela tinha 12 anos de idade. A partir de então passou a ser cuidada por Tuzia, uma das “criadas” que trabalhava para sua família. Seu gosto pela pintura adveio da influência paterna, seu pai Orazio Gentileschi (1563-1639) foi um grande pintor da época e seu estilo de trabalho estava voltado para o barroco italiano. Orazio era considerado seguidor do também pintor da época, Michelangelo Merisi, mais conhecido dentro do mundo da arte como Caravaggio (1571-1610).

Mesmo vivendo em meio a uma sociedade que só considerava o homem como sujeito de direitos, Orázio Gentilesch incentivava a filha na sua aprendizagem artística, e, reconhecendo que já havia lhe ensinado tudo o que sabia, quando ela completara 17 anos, nomeou seu amigo e também pintor, Agostino Tassi (Agostino Buonamici /1580–1644), para ser o seu tutor e ensinar à ela o desenvolvimento da pintura a partir da técnica da “perspectiva linear”.

Como responsável legal da jovem na ausência de Orazio, Tassi se hospedava na casa da família de Artemísia. Quando ela estava com 18 anos, contando com a convivência da “criada” Tuzia e de Cosmo Quorli, um amigo pessoal de Tassi, o pintor

²⁰ Desenvolve estudos sobre o protagonismo feminino nas artes no período entre os séculos XVI e XVII, na península italiana. Investiga e analisa, em especial, a vida e a obra da pintora Artemísia Gentilesch (1593-1654). Trabalha com fontes judiciais, correspondências e imagens, em sua maioria representações pictóricas produzidas entre o Renascimento e o Barroco. Realiza cursos sobre a atuação das mulheres nas artes em universidades, museus e livrarias. Desenvolve projetos culturais e curadorias de arte. Atua como professora de História da Arte na Escola de Arte Micael Biasin. <http://Lattes.cnpq.br/>

²¹ Estas fontes utilizadas na pesquisa foram publicadas em periódicos italianos e estão devidamente referenciadas na bibliografia da presente dissertação.

a estuprou. Para justificar e minimizar o estupro, Agostino Tassi prometeu à jovem casar-se com ela, e com isso, também a convenceu a ter com ele “encontros amorosos”. Tais encontros foram usados posteriormente contra Artemísia, como prova de acusação levantada pelo tribunal, pois foram considerados atos de promiscuidade da jovem.

Segundo Cristine Tedesco (2018):

Desde suas primeiras falas no interrogatório, Artemísia se construiu como uma jovem honradíssima, respeitável, traída pela criada, perseguida e vigiada por Cosmo e enganada e desonrada por Tassi. Em sua narrativa, a jovem enfatizou o quanto resistiu e lutou contra seu agressor, apesar de estar impedida de gritar. A todo momento, destacou seu não consentimento, completamente desconsiderado por Tassi. A pintora também buscou mostrar que reagiu à violência ao enfatizar sua própria força, dizendo que o atacou com o punhal, o feriu e que o teria facilmente matado se o pintor não tivesse se protegido. E, por fim, só se acalmou quando obteve a promessa de casamento. (TEDESCO, 2018, p. 81)

Quando sua filha lhe contou sobre o estupro sofrido, Orazio Gentilesch exigiu o casamento como reparação dos danos causados a sua família, porém, a promessa de casamento não foi cumprida, Orazio decidiu levar o caso para julgamento na Corte de Roma. Mas, numa sociedade que responsabilizava a mulher pelo “comportamento inadequado do homem” a denúncia contra Agostino Tassi colocou Artemísia no lugar de responsável pelo estupro e não no lugar de vítima.

Segundo Tiziana Agnati (2001):

La giovane si difese dalle accuse sostenendo che il Tassi l'aveva ingannata, che le aveva promesso di sposarla e aveva tenuto nascosto il suo matrimonio. Il processo cominciò nel maggio del 1612, e terminò dopo cinque mesi, con una lieve condanna del Tassi. Artemisia dopo aver subito l'umiliazione di plurime visite ginecologiche pubbliche, fu sottoposta alla tortura dello schiacciamento dei pollici per indurla a rivelarle la verità. (AGNATI, 2001, p. 8)

A jovem se defendeu das acusações de promiscuidade, alegando que Tassi a havia enganado ao prometer-lhe casamento, uma vez que já era casado. O julgamento começou em maio de 1612 e terminou após cinco meses, com uma leve condenação para Tassi.

Artemísia, depois de sofrer a humilhação de várias visitas ginecológicas públicas, foi submetida a tortura pelo esmagamento dos polegares para induzi-la a revelar a verdade. (tradução nossa)

A saga que Artemísia enfrentou para provar que era virgem antes dos estupros durou mais ou menos cinco meses, período este em que passou por grandes humilhações e sofreu severas torturas. Teve dedos das mãos “esmagados”²² e passou por exames ginecológicos “públicos”, como forma de provar perante a corte a verdade na sua acusação da violência sexual sofrida, e mesmo assim, foi acusada de promiscuidade. Ao agressor foi dada uma pena de cinco anos de exílio, porém, após quatro meses, o mesmo já estava de volta a Roma, e a justiça requerida pelo pai de Artemísia acabou em documentos arquivados.

Dentro do nosso contexto de pesquisa, este é considerado um dos primeiros registros de denúncia de violência doméstica praticada contra a mulher, pois o agressor foi pessoa de convívio na mesma casa que a vítima (AGNATI, 2000). A Orazio Gentilhesch coube a tentativa de abafar a situação da desonra sofrida, e a solução foi “arranjar um marido para a filha”, conforme discorre Cristine Tedesco (2013) a seguir:

Em 1612, um mês após o final do julgamento, seu pai então arranhou um casamento com Pietro Antônio Stiatessi e os dois fixaram-se em Florença. Artemísia começou a usar o sobrenome Lomi, vindo de seu tio, também pintor, Aurélio Lomi. Passou assim, a assinar suas obras como Artemísia Lomi. Todas essas situações ocorreram para que a pintora pudesse criar uma nova identidade e uma nova vida para si, para poder fugir da situação que aconteceu em Roma. (TEDESCO, 2013, p.64).

A sociedade eurocêntrica, patriarcal e machista, não esqueceria “o comportamento desonroso e vergonhoso de Artemísia”, afinal, o machismo vigente alimentava o pensamento de que a culpabilidade de estupros sofridos era consequência do desvio de caráter das mulheres; mesmo após anos essa parte da história de vida da artista

²²A tortura consiste em posicionar as mãos do acusado ou do indivíduo do qual se quer obter a verdade, diante do peito na posição de oração, enrolar uma espécie de barbante grosso ou corda entre cada um dos dedos e, aos poucos, ir apertando com um torniquete, até que se consiga obter a verdade. O torniquete poderia ser apertado até cortar ou quebrar os dedos do interrogado. É conhecida como a tortura das sibilas ou tormento das sibilas. (TEDESCO, 2018, p.83)

seria lembrada e usada contra ela. Para alguns pesquisadores hoje, contextualizar a história de Artemísia Gentilesch a partir da violência sofrida pode parecer um ato de desvalorização do trabalho artístico criado pela artista, porém, dentro do nosso contexto de pesquisa não há como separar as duas questões, ou seja, o mundo privado e o mundo público de Artemísia, uma vez que foi a partir do que lhe aconteceu na vida particular que entendemos a importância em verbalizar sobre a arte como forma de denúncia.

Para conceituar esta nossa proposta utilizamos uma fala de Filipa Lowndes Vicente (2005) na qual a autora explicita sobre a violência sexual sofrida pela artista e deixa subentendido a utilização da arte como denúncia:

A violação sofrida por Artemísia por parte do seu professor particular de perspectiva, amigo do seu pai, e o processo legal que se seguiu, contribuíram para a identificação da artista como uma vítima de violência sexual que denuncia o opressor, e, também, usa esse episódio marcante da sua vida na sua própria criatividade. (VICENTE, 2005, p.221)

Para sequenciar o nosso trabalho e falar do tipo de arte produzida por Artemísia, buscamos por autores referenciais dentro do mundo da arte e nos deparamos mais uma vez com o processo de invisibilidade dado às mulheres artistas dentro de um mundo da arte “criado” por homens e somente para homens. Recorremos então à Mary DuBose Garrard (1999), e segundo esta pesquisadora e historiadora de arte:

Sobre a extraordinária vida criativa de Artemísia Gentileschi pouco foi escrito. Só umas trinta e quatro pinturas e vinte e oito cartas restaram para revelar a verdade. Mas, enquanto as cartas sugerem um orgulho da masculinidade honorária e da superação pessoal das desvantagens de gênero, as obras nos dizem algo mais. (GARRARD, 1999, p.138).

Essa suposição de um “algo mais” nas pinturas de Artemísia levantada pela historiadora nos fez dialogar com Argan (2003), um dos poucos autores referenciais dentro do “mundo masculino da arte” que citou a artista como detentora de saberes e práticas artísticas. O citado autor faz uma “comparação” entre a arte criada por Artemísia e a arte criada por Caravaggio. O autor diz que:

A nota pessoal na lírica pictórica de Artemísia é ambígua, sombria beleza que se acompanha, em contraste tipicamente barroco, de imagens de sangue e de morte: motivo originalmente caravaggiano, mas retomado com uma complacência literária bem distante da angústia autêntica de Caravaggio. (ARGAN, 2003, p. 256)

Levantamos a hipótese de que nesta comparação o “algo mais” citado por Mary DuBose Garrard (1999) seja chamado de “complacência literária” por Argan (2003), e a partir da leitura desta citação, entendemos que para o autor a arte produzida por Artemísia é reconhecidamente barroca com traços caravaggiano²³ por possuir elementos comuns ao período artístico, no qual, eram utilizados intencionalmente recursos pictóricos para transmitirem emoções relacionadas à vida e a morte.

Concordamos com os dois autores, e acreditamos que Artemísia acrescentava em suas pinturas uma informação sutil da sua realidade existencial, desse modo para dar coerência ao nosso contexto de pesquisa (re) nomeamos os termos “algo a mais” e “complacência literária” como ‘denúncia pictórica’.

Para analisar e explicitar o processo de ‘denúncia pictórica’ que Artemísia elaborou na criação de alguns dos seus trabalhos artísticos, escolhemos as obras “Susana e os Velhos” datada de 1610, criada antes da violência sexual (do estupro propriamente dito) sofrida por ela, e “Judith decaptando Holofernes” datada de 1613-1614, criada após o desenrolar dos acontecimentos causados em sua vida depois do estupro sofrido.

Para não fugir do contexto do nosso trabalho, não faremos uma análise técnica das obras escolhidas, e também não adentraremos em questões religiosas que tais obras possam suscitar, uma vez que, o que nos interessa é o processo de denúncia que tais obras carregam em si quando as relacionamos com tipos de violências praticadas contra mulheres na atualidade.

²³ Para saber mais sobre o caravaggismo na Itália, França, Espanha e Países Baixos, consultar: MOIR, Alfred. Caravaggisti: Italia. Art Dossier. Firenze, Giunti, n. 109, pp. 4-35, febbraio, 2001.

Dentro desse contexto, se fez necessário dialogar novamente com a historiadora Mary DuBose Garrard, considerada uma das principais pesquisadoras sobre a vida e obra de Artemísia Gentilesch, sendo também reconhecida como uma das fundadoras da teoria da arte feminista. Segundo a historiadora:

Artemísia Gentileschi transmitiu uma intensa identificação de gênero com as mulheres, cujas lutas subterrâneas contra a dominação masculina são passadas de uma forma visual lúcida. Nas pinturas de Gentileschi as mulheres são protagonistas convincentes e heroínas corajosas, talvez pela primeira vez na história da arte. (GARRARD,1999, p.138).

Esta suposição de “uma intensa identificação de gênero com as mulheres”, é também uma percepção nossa, por isso destacamos Artemísia Gentilesch dentro do nosso trabalho, como um referencial de enfrentamento à violência doméstica praticada contra mulheres a partir da arte como forma de denúncia.

2.1.2. A denúncia do assédio sexual

Para que haja um melhor entendimento da nossa proposta em trabalhar com a obra “Susana e os Velhos”, faremos um pequeno recorte sobre o assédio sexual vivenciado por Susana, uma personagem bíblica.

Segundo a Bíblia Sagrada (1990) a história de Susana aconteceu no século VI a. C., a mesma era uma mulher jovem e bonita casada com um rico judeu chamado Joaquim. Sendo ele uma pessoa ilustre, sua casa era frequentada por juízes e demais judeus. Num respectivo ano, foram escolhidos dentre o povo judeu dois anciãos para exercerem a função de juízes e decidirem sobre as questões referentes ao bem estar da comunidade. Esses senhores eram muito respeitados pelo povo e como juízes tinham acesso livre à residência do casal. Valendo-se de um maior contato com a família de Joaquim, os anciãos começaram a desejar sexualmente a sua esposa. Num certo dia, quando ela se banhava, tentaram persuadi-la a se deitar com eles; como ela se recusou, eles então a difamaram e a acusaram de estar traindo o seu marido. Num contexto temporal em que uma acusação de adultério feminino levava as mulheres à morte por apedrejamento, os mesmos “juízes” a

assediaram sexualmente, acusaram de infidelidade e a condenaram a morte. Susana²⁴ preferiu a sentença de morte a se sujeitar deitar com os dois anciãos.

Figura 1



Artemísia Gentileschi. Susana e os velhos (1610). Óleo sobre tela, 170 x 121 cm.
Pommersfelden, Kunstsammlungen. Alemanha.

Fonte: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi>.
Acessado em: 10 ABR. 2020

Este é um dos primeiros trabalhos conhecidos da artista, foi pintado em 1610 quando a mesma estava com dezessete anos, o que segundo as nossas fontes de pesquisa, foi o mesmo período em que ela sofria assédio por parte do seu futuro agressor e de outros amigos do seu pai, sendo esta a nossa primeira justificativa para a escolha dessa obra.

²⁴ Para saber mais sobre o desfecho do assédio sexual sofrido por Susana ver: BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. PAULUS – 1990. P. 1105 -1107.

Na obra criada por Artemísia, Susana nos é apresentada como uma mulher delicada, sendo esta talvez, uma exigência da sociedade em que vivia, porém, apesar da delicadeza essa mulher criada pela artista tinha outros predicados nada convencionais para as mulheres da sua época. Ela “dizia não”, mesmo que estivesse amedrontada com o descaramento dos “velhos”, a torção do seu corpo demonstrava coragem ao repudiá-los, e esta é a segunda justificativa para a escolha dessa obra.

A artista dá à sua heroína um semblante de nojo e a coloca numa postura de recusa, os braços que afastam os anciãos parecem demonstrar a força que existia naquela mulher, que pictoricamente, talvez representasse a si mesma. O constrangimento causado pelo assédio não faz com que ela se sinta inferior, apesar de estar nua, exposta e indefesa, pelo contrário, faz questão de deixar entendido que está se sentindo violada.

Justificamos esse nosso pensamento dialogando com o escritor e pintor Julian Bell (2008), pois, segundo ele:

Lançando uma luz pungente sobre um conto bíblico de assédio sexual, Artemísia concentra a atenção em sua própria experiência como mulher. Não temos como saber de que modo exatamente essa pintura refletia sua vida numa sociedade patriarcal; [...] Mas é claro que a luz projetada por esse poderoso testemunho feminino lança estranhas sombras por toda a história que o circunda. (BELL, 2008. p.229)

Consideramos então, que Artemísia concentrou seu fazer artístico na sua própria vivência existencial, e esta obra nos levou a refletir sobre a posição de vulnerabilidade a que Artemísia estava exposta, pois sua vivência estava vinculada a uma sociedade patriarcal, machista e misógina, a qual enxergava os homens como proprietários do corpo da mulher.

A escolha da artista em pintar este tema não teria sido novidade para a sua época, pois, muitos outros artistas já haviam retratado esta passagem bíblica. Porém, diferente dos artistas anteriores, que destacaram o nu feminino de uma maneira erotizada, a pintora nos mostra um nu de maneira naturalizada. Consideramos

então, que não há apelo erótico na representação do nu feminino da pintura criada por Artemísia, e sim uma denúncia da violência que esse corpo estava sofrendo. Consideramos também, que este é um dos poucos trabalhos de pintura que mostram o assédio sexual sofrido por Susana como algo traumático.

2.1.3. Denunciando a imposição da sujeição feminina

Esta segunda obra de Artemísia por nós escolhida, “Judite degolando Holofernes”, também faz uma leitura de outra passagem bíblica, e para um melhor entendimento da nossa proposta, também se faz necessário um adendo sobre a história que justifica o nome da obra.

Segundo a Bíblia Sagrada (1990), Judite era uma jovem mulher viúva, filha de judeus, e moradora da cidade de Betúlia. Na época vigente, o rei assírio Nabucodonosor expandia o seu espaço de domínio através de saqueamentos e pilhagens das cidades, causando morte e destruição por onde seu exército passava. Na iminência da morte de todos os habitantes da sua cidade nas mãos de Holofernes, comandante do exército de Nabucodonosor, com astúcia e coragem, Judite decide salvar o seu povo. Acompanhada somente de uma “criada”, ela adentra o acampamento do inimigo, ganha a confiança do comandante e o faz acreditar que havia renegado o seu povo e se tornado sua aliada. Holofernes por sua vez, numa tentativa de possuí-la sexualmente intencionava embebedá-la durante um banquete que daria para seus oficiais nos seus aposentos. Ele, então, ordena a um dos eunucos que lhe prestava serviços, que fosse até a tenda onde estava alojada Judite e a convencesse a participar do banquete, para que com eles pudesse comer e beber. Pois, segundo palavras dele, retirada da nossa fonte de pesquisa, “seria uma vergonha não aproveitar a ocasião de ter relações com essa mulher. Se eu não a conquistar vão caçoar de mim.” (Bíblia Sagrada, 1990, p. 527). Para Judite esta seria a oportunidade de colocar seu arriscado plano em prática, assim, aceitou o “convite” para se juntar a Holofernes e seus oficiais, após o banquete esperou que todos se retirassem e permaneceu nos aposentos do temível chefe do exército assírio. Como já era esperado por todos que ela o “servisse

sexualmente”, ninguém estranhou a sua permanência no local. Porém, como estava muito bêbado, Holofernes logo caiu no sono, e Judite²⁵, transgredindo a sujeição imposta por ele ao seu povo, pegou a espada do próprio comandante de exército, e com dois golpes decepou-lhe a cabeça.

Figura 2



Artemisia Gentileschi. Judite degolando Holofernes (1613-1614).
Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm. Museu de Capodimonte. Nápoles.

Fonte: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi>.

Acessado em: 10 ABR.2020

Esta obra foi criada por Artemisia após o desfecho do processo de denúncia do estupro que foi cometido contra ela, e segundo estudiosos, a artista retratou a si mesma na imagem daquela que decepa a cabeça do inimigo.

Os nossos estudos sobre a temática da violência praticada contra a mulher nos conduz à lógica de que este inimigo poderia não ser somente o estuprador, mas sim,

²⁵ Para saber mais sobre a história de Judite e Holofernes, ver: BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. PAULUS – 1990. P. 517 - 531.

todo o sistema que deu a esse homem o “direito” de estuprá-la. As nossas pesquisas sobre o processo de “denúncia pictórica” nesta obra, nos leva a acreditar que o mesmo pode estar camuflado em meio a um possível processo de vingança simbólica tanto contra o homem que a estuprou quanto à sociedade machista que a condenou, pois:

Para Artemísia, a perda da virgindade, aos 18 anos, significava uma limitação de suas perspectivas futuras, representava tanto uma agressão à sua pessoa como um ataque à honra de sua família. Apesar da vigilância sob a qual vivia, foi estuprada por alguém próximo e de confiança do pai. (TEDESCO, 2018, p.77)

O período histórico que se refere a denúncia de “desvirginamento forçado” feita pelo pai de Artemísia, deixa explicitado a impossibilidade de a mesma ser a própria denunciante, uma vez que as mulheres eram tidas como propriedade do pai ou do marido, portanto, “incapacitadas” de falarem por si. Assim a agressão sexual não era entendida como uma violência contra a mulher, e sim, como uma desonra ao “proprietário” dessa mulher.

Mesmo vivenciando este contexto de domínio machista, a artista não se manteve neutra no processo de acusação. Através de partes da tradução do processo de interrogatório de Artemísia, apresentadas na tese de doutorado de Cristine Tedesco (2018), podemos perceber a tentativa da artista em se fazer ouvir. Segundo Tedesco:

Artemísia ainda comentou situações em que, ao ter saído de casa com a criada para fazer caminhadas ou ir à igreja, era observada e seguida por Agostino Tassi e seu amigo Cosmo Quorli. Também afirmou que era vigiada pelo pintor em sua própria casa, citando uma ocasião em que dois padres da paróquia estiveram na residência e assim que saíram, Tassi entrou e a ameaçou. Artemísia também denunciou Cosmo Quorli ao inquisidor quando relatou que certa vez, ele teria usado de todos os seus esforços para violentá-la. Não tendo tido sucesso por resistência de Artemísia, Cosmo teria dito que do mesmo modo contaria vantagem, difamando a pintora entre seus conhecidos. (TEDESCO, 2018, p. 81-82)

A vida doméstica de Artemísia sempre esteve marcada por violências praticadas contra a mulher, foi assediada por homens frequentadores da sua casa, sofreu

tentativas de estupro dentro da sua casa, sofreu violência verbal com agravante de difamação dentro da sua casa, foi “desvirginada forçadamente” (estuprada) dentro da sua casa, foi vítima de vários outros estupros dentro da sua casa, sendo estes “consentidos” por causa da promessa de casamento feita pelo seu agressor. Sua casa então, não era um lugar seguro, a violência estava sempre à espreita para destituí-la da sua essência de mulher e transformá-la num objeto de domínio.

Além da violência em âmbito particular, sofreu também violências físicas em âmbito público (disfarçadas de cumprimento da lei a mando da corte) ao ter a sua vagina “minuciosamente” invadida para comprovar os estupros, e para provar que não era a culpada pelas violências sofridas ainda foi exposta à tortura das sibilas na frente do seu estuprador. Sofreu também violência estrutural perpetrada na grande humilhação pública a que foi sujeitada no decorrer do processo de denúncia de desvirginamento forçado. E foi através da raiva, da angústia e do sofrimento em ser mulher numa época totalmente misógina, que Artemísia aperfeiçoou o seu aprendizado artístico.

Grande parte das pinturas de Artemísia foram leituras de passagens bíblicas, principalmente aquelas voltadas às vivências de mulheres destemidas, tais como: Susana, Betsabeia, Judite e Esther. Um dos diferenciais da artista foi retratar essas mulheres como transgressoras das normas femininas vigentes.

Talvez por isso a representação de uma mulher enojada com um assédio explícito na sua obra “Susana e os Velhos” e a representação feroz de uma mulher decapitando um homem na sua obra “Judith degolando Holofernes”, seja vista por nós como uma explicitação de denúncia pictórica do seu senso de justiça no enfrentamento das violências sofridas, antes e durante o processo crime²⁶ levantado contra Tassi, uma vez que, segundo as nossas fontes de pesquisa, nessas pinturas a artista tenha se retratado como a personagem principal.

²⁶ Para saber mais sobre a análise do processo crime, ver: TEDESCO, Cristine. “E non dite che dipingeva come un uomo”: história e linguagem pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. 2013. 193f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas.

A partir dessa análise relacionada ao uso da arte como denúncia e narrativa de história de vida, consideramos que trabalhar a arte como denúncia tenha tido relevância significativa no processo da libertação interna da mulher Artemísia Gentilesch, possibilitando um maior fortalecimento na sua (re)construção como sujeito, pois, ao contar o seu drama “físico, privato, quale può essere quello di qualunque donna che abbia affrontato il trauma dello stupro” (AGNATI, 2000, p. 25) “físico, privado, que pode ser o de qualquer mulher que tenha enfrentado o trauma do estupro” (tradução nossa) Artemísia transgrediu o contexto cultural de uma época, na qual não era dado à mulher o direito de ser sujeito de direitos. Para esta autora, Artemísia buscava “Costruire e recuperare la figura di un’eroína che trascende la norma femminile.” (AGNATI, 2000, p. 21) “Construir e recuperar a figura de uma heroína que transcende a norma feminina” (tradução nossa), cuja significância a partir da nossa percepção seria “a luta de uma mulher para construir e recuperar a figura de uma heroína que ia além das normas impostas às mulheres, mesmo que para isso, tivesse que denunciar e levar a público o drama físico e particular vivido por uma mulher que tenha enfrentado a tragédia do estupro.”

2.2. A arte como demarcador do lugar de fala num diálogo com Nice Nascimento Avanza

Nesta parte do trabalho abordamos a inserção de Nice Nascimento Avanza (1938-1999) nas artes visuais, seja como artista negra ou como artista mulher, e analisamos o seu lugar de fala num espaço social, até então, predominantemente branco e masculino. Para tanto, utilizamos quatro obras criadas pela artista, com as quais nos propomos refletir sobre a posição destinada à mulher negra dentro do contexto social vivenciado pela própria artista. Desta forma, demarcamos o fazer artístico de Nice Nascimento Avanza para além das considerações que são destinadas a ela, que seja, somente, a de uma artista representante da arte *Naif* do Espírito Santo. Identificamos nesta parte do trabalho acadêmico, possibilidades de trabalhar também a questão da descolonização, auxiliados pelas vivências de uma mulher, negra e artista autodidata.

Pensamos esse estudo como uma fonte relevante para o enfrentamento das “violências invisíveis” perpetradas nas vivências de mulheres negras, sejam elas no meio social ou cultural. Por entendermos que a arte pode ser utilizada como proposta de construção de códigos visuais de fortalecimento e problematização de violências sofridas por mulheres negras, investigaremos, em algumas obras de Nice Nascimento Avanza, indícios de um processo de valorização da mulher, sendo a arte sua principal auxiliar na construção dessa valorização.

A partir das suas vivências e conquistas dentro dos espaços voltados para a arte, Nice Nascimento Avanza pode ser considerada uma representante do processo de desarticulação dos estigmas relacionados à imposição de submissão e aprisionamento cultural e social das mulheres, pois, segundo Djamila Ribeiro (2017), ainda existe um olhar colonizador sobre os corpos, saberes e produções das mulheres, principalmente negras, e “para refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos”. (RIBEIRO, 2017. p.35). Na tentativa de entender alguns aspectos do funcionamento social destinado às mulheres negras, partimos então, da produção visual de Nice, e objetivamos refletir diretamente sobre os valores e padrões sociais e culturais vigentes à sua época.

Enfatizamos neste trabalho, a dificuldade que tivemos para encontrar temas voltados às vivências e práticas de mulheres, principalmente de mulheres negras, que sejam relevantes dentro das pesquisas acadêmicas do mundo da arte, e traçamos com Djamila Ribeiro (2017), um caminho para entender essa invisibilização; a autora colabora com o nosso pensamento ao dizer que “[...] a mulher negra, é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade”. (RIBEIRO, 2017, p.38). Dessa maneira consideraremos que ao analisar ou destinar um olhar investigativo sobre produções da artista, poderá ser possível identificar algumas marcas indiciais dos fenômenos e valores culturais que possam ser considerados fundamentais para pesquisas futuras.

Sobre Nice, a mulher antes da artista, poderíamos dizer apenas ter sido uma mulher que precisou demarcar o seu lugar de sujeito de direitos dentro de uma sociedade patriarcal, machista e preconceituosa. Porém, as palavras de Djamila Ribeiro (2017) nos levaram a rever essa percepção, uma vez que “a insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que somente parte desse ser mulher seja visto”. (RIBEIRO, 2017, p.39). Por isso escolhemos quatro obras da artista para melhor compreender o desenvolvimento dos efeitos de reconhecimento e pertencimento que podem ter auxiliado a artista em tentativas de desconstrução do imaginário social instaurado na cultura local, que buscava tornar “natural” o processo de subjugar e submeter o corpo feminino negro ao processo de exclusão de si.

Mesmo sendo um espírito livre, Nice não pôde fugir do destino da maioria das mulheres da sua época. Talvez, influenciada pela invisibilidade social, econômica e cultural destinada às mulheres, tenha se casado ainda adolescente em 1954 quando foi com os pais tentar uma vida melhor na cidade de São Paulo. Isso pode ser justificado pelo fato de que ao longo de todo o século XX, a luta de muitas mulheres para manterem-se “respeitáveis aos olhos da sociedade”, ainda dependia do casamento. Um privilégio social valorizado como um modelo universal e que para muitas mulheres tornava-se também um condicionante a relacionamentos agressivos e abusivos. Deste seu casamento, que durou até 1960, restaram um casal de filhos e o retorno para Vitória, sua cidade natal. Buscando pela sobrevivência de si e dos seus filhos, a mãe e mulher, suprimia a artista ao se sujeitar a trabalhos pouco remunerados e com poucas perspectivas seguras.

A sociedade, que historicamente responsabilizava as mulheres pelos “comportamentos inadequados” dos homens, não via com bons olhos mulheres sem maridos. A discriminação alimentava o preconceito e as portas se fechavam para elas. Neste contexto, encontrava-se principalmente, mulheres negras, que na maioria das vezes se sentiam obrigadas a exercer funções de cunho sexual para obterem minimamente alimentos para si e para seus filhos. A grande maioria da sociedade não enxergava nessas mulheres um sujeito de direitos e não queriam

saber dos seus problemas, assim, “o olhar, tanto de homens brancos e negros e mulheres brancas, confinaria[confinavam] a mulher negra num local de subalternidade muito mais difícil de ser ultrapassado”. (RIBEIRO, 2017, p.43).

Neste “local de subalternidade” Nice pode ser considerada como filha da pobreza e da periferia, porém, dentro de um contexto de sobrevivência como mãe e como mulher, transgrediu às regras impostas pela sociedade e se casou pela segunda vez, tornando-se a Sra. Nice Nascimento Avanza após contrair matrimônio com o Sr. José Augusto Avanza, um homem branco, de descendência europeia e possuidor de bens. Desse segundo casamento nasceram outros dois filhos.

Sua inserção no mundo da arte aconteceu no final da década de 1960, quando seu nome como artista começou a ser divulgado concomitantemente com a propagação de mais uma onda do Feminismo, porém, não encontramos nenhum registro histórico que a relacione a esse movimento de mulheres. Talvez, porque não se sentisse representada dentro de um pensamento feminista que ainda não enxergava a importância em verbalizar sobre os diferentes grupos de mulheres e as suas demandas específicas. Sobre a normatização hegemônica que alimentava o pensamento feminista vigente e excluía as mulheres que não faziam parte dessa hegemonia, Djamila Ribeiro diz que:

Seria urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a resignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica. (RIBEIRO, 2017, p.43)

A autora ainda nos auxilia fazendo um adendo sobre a invisibilização destinada às mulheres negras que foi reforçada dentro de um movimento criado por e para mulheres, pois, ao excluir grande parte delas e não verbalizar as suas especificidades as destinava ao lugar de “forasteiras de dentro”. Segundo Djamila Ribeiro:

A mulher negra dentro do movimento feminista ocupa esse lugar de forasteira de dentro, por ser feminista e pleitear o lugar da mulher negra como sujeito político, mas ao mesmo tempo ser uma de fora, pela maneira como é vista e tratada dentro do seio do próprio movimento. (RIBEIRO, 2017, p.45)

A partir desse adendo, entendemos, então, que para melhor explicitar a nossa visão sobre o lugar de fala pictoricamente demarcado por Nice Nascimento Avanza dentro do mundo da arte, é necessário falar sobre a arte produzida por ela. E assim, partimos então dos conceitos artísticos que são usados para defini-la como artista.

Alguns a consideram uma artista *Naif*, outros preferem descrevê-la como uma artista primitivista. Partimos então do termo *Naif*, que hoje é entendido como uma analogia do conceito de Arte Primitivista; é um adjetivo de origem francesa, que significa nativo, grosseiro, bruto, ingênuo e que precisa ser aperfeiçoado. Definição esta, que se deve à descrição e nomeação do movimento Fauvista no final do século XIX. Essa denominação surgiu a partir da exposição de obras do pintor Henri Rousseau (1844-1910), “que em 1886 começou a expor pinturas de domingo nas exposições da Société des Artistes Indépendents”. (CHIPP, 1993, p.121).

No contexto da arte moderna, essas obras eram consideradas “simples” porque fugiam do rigor do tecnicismo. Como o mundo da arte sempre esteve em transformação, para muitos, tornou-se admirável a simplicidade mágica da visão artística de pintores autodidatas. Porém, é importante explicitar que a designação de “arte simples” não se refere a questões de instrução educacional de seus artistas, e sim a forma escolhida por eles para retratar as suas obras sem seguirem as regras ditadas pelas escolas de Belas Artes.

Esse estilo de pintura desenvolve-se comumente com cores vivas focando na imaginação e percepção do artista sobre aquilo que deseja retratar, pois “a forma em si não tem sentido, a menos que seja a expressão da necessidade íntima do artista” (CHIPP, 1993. p.123). Não há uma técnica para definir a “arte simples”, uma vez que a sua construção omite qualquer tecnicidade, pois não há preocupação com perspectiva e a representação dos objetos é criada primeiramente no imaginário do

artista e depois transposta para o suporte. A proporção ou harmonização das diferentes imagens que compõem este tipo de obra está sempre condicionada ao desejo do seu criador.

No século XX o conceito de arte primitivista, começou a ser usado para designar a produção artística criada de forma isolada ou independente da cultura eurocêntrica vigente. Utilizou-se de novos termos para reafirmar a criação não tecnicista como criações artísticas produzidas a partir da ingenuidade, inexperiência, simplicidade e inobservância dos padrões eruditos. Assim, dentro do contexto artístico, começa-se a definir como arte primitivista, a arte folclórica, a arte pré-histórica, a arte *Naif*, a arte produzida por doentes mentais, por crianças e por populares. Chipp (1993) utiliza-se das palavras de Kandinsky para valorizar a arte produzida fora dos padrões eruditos; para os autores, “Quando um indivíduo que não recebeu nenhuma formação artística [...] pinta alguma coisa, o resultado nunca é uma obra vazia” (KANDINSKY apud CHIPP, 1993, p.167).

Como todo artista primitivista Nice Nascimento Avanza pintava com a alegria de estar contribuindo para a construção do seu mundo, a vida que acontecia em torno de si era o alicerce da sua imaginação, retratava cenas da vida cotidiana, manifestações populares, crenças e mitos, isso possivelmente movida pela intensa necessidade de expressar as suas emoções. Suas obras são consideradas relatos de vida em forma de pintura, verbalizam pictoricamente lugares de fala de sujeitos, muitas vezes invisibilizados pela sociedade. São imagens que conversam com quem as observa, levando o espectador a imaginar ou descobrir o passo a passo de uma história não verbalizada.

A artista ficou conhecida nacional e internacionalmente como “a pintora do cacau”, pois, foi através das pinturas voltadas ao cultivo desse fruto que a artista consolidou seu nome nos espaços voltados para a arte. Contudo, mesmo tendo sido uma artista de projeção internacional nas décadas de 1970, 1980 e 1990, não foi possível encontrar dentro do mundo da arte, fontes históricas que retratem estudos ou informações bibliográficas sobre Nice Nascimento Avanza. O que conseguimos foi

retirado de blogs da internet, recortes de jornais encontrados no acervo do arquivo de artes da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES e no acervo particular da Sra. Tereza Giuberti Cruz, catálogo de exposição produzido pelo Museu da Arte do Espírito Santo – MAES, Cordel “Nice, a pintora do cacau” da autora Kátia Bobbio e pelo Documentário produzido e exibido pela TVE²⁷ (1999).

Apesar das fontes serem classificadas por nós como fontes seguras existem algumas divergências nas informações. Neste contexto, o Documentário (1999) se tornou uma fonte de pesquisa extremamente relevante para o nosso estudo sobre a artista por dois motivos, pela autenticidade das informações e também porque temos preferência em desenvolver o nosso trabalho a partir das histórias de vida narradas pelo próprio sujeito.

A nossa análise interpretativa das vivências de Nice Nascimento Avanza a seguir, será acompanhada por falas da artista (cuja transcrição foi feita por nós a partir do documentário exibido pela TVE) nas quais investigaremos pistas e indícios que nos possibilite legitimar a escolha da artista como personagem relevante dentro da objetividade dessa parte da pesquisa, que é a de apresentar Nice Nascimento Avanza como uma mulher que demarca um lugar de fala através da arte.

2.2.1. A transgressão verbalizada de forma pictórica

E então eu pinte uma baiana sentada com um tabuleiro de acarajé. Quando olhei [...] achei lindo o meu quadro [...] levei quase um mês para pintar aquilo tudo. Trouxe esse quadro para o bar e pus no nosso escritório. Quando o meu marido [Sr. Avanza] chegou, olhou aquilo e falou: Uai! Leu NICE assinado. Você está pintando? Eu to pintando! Este homem ficou tão bravo e rasgou a minha tela todinha [...] chorei e fiquei muito zangada. (AVANZA, Nice Nascimento. Documentário TVE, Espírito Santo, 1999)²⁸

²⁷ Em 1974 os capixabas ganham sua segunda emissora de TV: a TV Educativa do Espírito Santo, mais conhecida como TVE, que surgiu a partir da ideia de levar aos telespectadores a educação através das ondas televisivas. Após anos de especulações sobre a entrada em funcionamento da nova televisão dos capixabas, finalmente a TVE-ES entrou no ar no dia 13 de junho de 1974, através da iniciativa do Governo do Estado, na administração de Arthur Carlos Gerhardt Santos (1971-1975). Disponível em: <https://tve.es.gov.br/quem-somos>. Acessado em: 27 Jun. 2020.

²⁸ Todas as citações de falas da artista referenciadas através do documentário exibido pela TVE foram transcritas por nós durante o acesso que tivemos ao vídeo do documentário.

Escolhemos esse recorte da nossa transcrição para iniciar a nossa análise interpretativa, porém entendemos ser desnecessário verbalizar sobre a violência que já foi explicitada pela própria artista. Contudo, chamamos a atenção para a reação pessoal de Nice, verbalizada por ela mesma. A partir dessa pequena frase consideramos que ser uma Sra. Avanza pode não ter sido um recomeço fácil para uma mulher negra com dois filhos na bagagem e uma história de sobrevivência num mundo de preconceito e discriminação. A sociedade capixaba da segunda metade do século XX possuía um viés patriarcal, e tendia a ser vingativa quando sentia que seus padrões estavam sendo rompidos, pois, muitas “famílias nobres” ainda mantinham o pensamento escravocrata de culpabilização e desvalorização para aqueles que a sociedade eurocêntrica colonizadora denominou como inferiores.

Segundo Djamila Ribeiro:

Existe uma cobrança maior em relação aos indivíduos pertencentes a grupos historicamente discriminados, como se fossem mais obrigados do que os grupos localizados no poder, de criar estratégias de enfrentamento às desigualdades. (RIBEIRO, 2017, p.69)

No caso das mulheres negras essa culpabilidade era imposta em dobro, tanto pelo gênero quanto pela raça. Por isso para muitas mulheres negras ainda hoje “definir-se é um *status* importante de fortalecimento e de demarcar possibilidades de transcendência da norma colonizadora”. (RIBEIRO, 2017, p.44).

O trabalho de Nice Nascimento Avanza nasceu do fazer artístico sem escola e sem orientação e mesmo assim rompeu com o silêncio instituído para quem foi subalternizado (Ribeiro, 2017) e a definiu como uma artista. “Foucault afirmava que as massas podiam falar por si, mas entendia que existia uma interdição para que essas vozes pudessem ser ouvidas”. (RIBEIRO, 2017, p.73), baseando-nos nesta afirmativa explicitada pela autora, escolhemos quatro obras da artista que podem ser consideradas dentro do contexto da nossa pesquisa, como demarcadores desse lugar de fala, “no sentido de romper com [essa]a hierarquia” (RIBEIRO, 2017, p. 90) que delimita e interdita as vozes daqueles que estão fora da hegemonia dominante.

Através de palavras ditas pela artista no documentário produzido pela TVE em 1999, percebemos que pintar a vida que acontecia ao seu redor era uma das formas encontradas por ela para partilhar com os outros a suas vivências. Para Djamila Ribeiro, “os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografia.” (RIBEIRO, 2017, p.75). Desse modo, ao analisar as imagens dessas obras almejamos tirá-las da imobilidade inerente ao objeto e ouvir as histórias que elas nos contam, deixar que elas pulsem e nos levem a desvendar possíveis realidades vivenciadas pela artista.

Para melhor apresentar a nossa proposta dividiremos a nossa análise em quatro partes, e, antes de contextualizar cada imagem apresentaremos um recorte de fala da própria Nice para embasar a nossa percepção como pesquisadora da temática “enfrentamento à violência praticada contra a mulher”, que emergiu quando tivemos acesso a contextos da história de vida da artista.

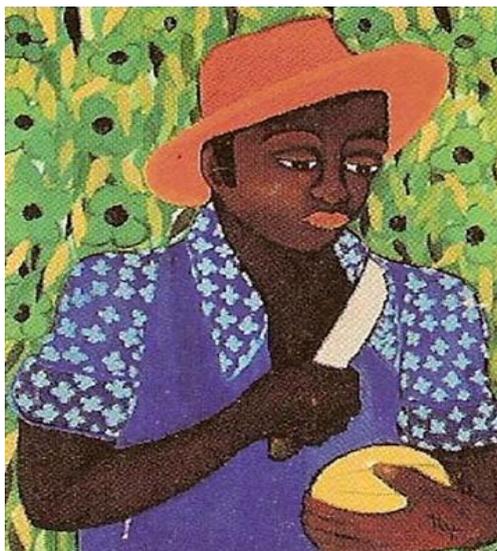
Incluiremos nestas análises as nossas percepções obtidas a partir dos nossos estudos e daremos às imagens a simbologia de lugar de potência e também de demarcadoras do lugar de fala de mulheres vitimizadas pelas violências, pois entendermos que ainda há um longo caminho a percorrer no que diz respeito ao enfrentamento da violência doméstica praticada contra a mulher, e que “é absolutamente imprescindível que esta trajetória seja descrita para que haja empoderamento, não de determinadas mulheres, mas da categoria social por todas elas constituída” (SAFFIOTI, 2009, p.9).

Mesmo desenvolvendo as nossas análises para conceituar a escolha em trabalhar com essas imagens a partir de falas da própria Nice, é importante ressaltar que a escolha das obras não foi pautada numa perspectiva de que sejam autorretratos da artista, e sim numa perspectiva de contextualização de vivências de mulheres que foram invisibilizadas pela cultura machista vigente à época que as obras foram criadas.

2.2.1.1. A proibição

Quando Zé Augusto me proibiu de pintar, eu ficava na lavoura, pintando no ar com o meu imaginário. Com os meus dedos, criava como se estivesse construindo e preenchendo formas. (AVANZA, Nice Nascimento. Documentário TVE, Espírito Santo, 1999)

Figura 3



Nice N. Avanza. "Quebrando Cacau". Óleo s/ tela. 65 x 50 cm. 1976.
Col. José Augusto Loureiro.

Fonte: <http://www.lettraefel.com/2008/08/nice-nascimento-avanza.html>
Acessado em: 10 ABR. 2020

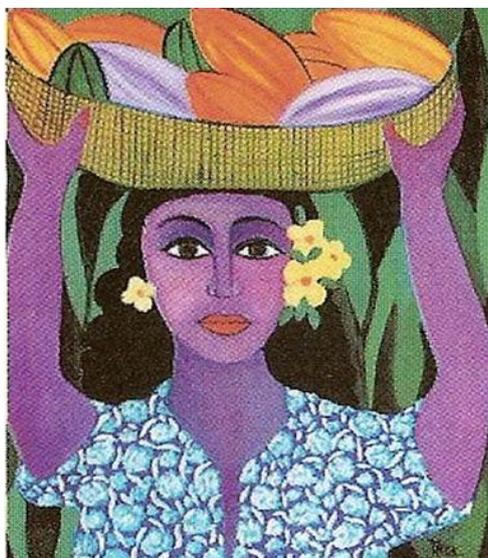
Ao dizer tais palavras no documentário, a artista não parecia revoltada, e sim resignada. Sabemos que o contexto social e cultural daquela época ainda condicionava grande parte das mulheres a esse comportamento. Na sua fala percebemos a naturalização das violências que eram vistas como parte do cotidiano. A revolta podia até existir, mas estava camuflada. Utilizamos esta obra da artista para representar a “proibição disfarçada de cuidado” e que vai destituindo a mulher do seu lugar de sujeito, pois enxergamos nesta obra um feminino resignado, submisso e obediente, ou seja, a imagem de um feminino construído para alimentar o machismo. Mesmo a mulher tendo o poder nas mãos, representado pela faca e pelo alimento, ela não consegue se desvincular do domínio do opressor. Por isso ela abaixa os olhos, parece sentir-se envergonhada e culpada por não conseguir quebrar as algemas invisíveis que a aprisionam. A cor da sua pele salta da tela e

mesmo assim não há brilho nela. As flores que a cercam parecem murchar junto com a sua tristeza. Tenta se camuflar, para tentar sobreviver.

2.2.1.2. A outra dimensão

Para mim, pintar é tudo! Eu descarrego tudo, se to zangada pinto, e se eu to feliz eu pinto, se eu to com problemas [...] eu não vou pensar nos problemas, eu vou pintando. Eu pego uma tela em branco e jogo tudo ali em cima e viajo na tela [...] eu estou lá dentro, eu to em outra dimensão. Eu acho que pintar para mim [...] eu acho que é vida! (AVANZA, Nice Nascimento. Documentário TVE, Espírito Santo, 1999)

Figura 4



Nice N. Avanza. S/título. 69 x 58 cm. 1979
Col. Maria de Fátima Avanza.

Fonte: <http://www.letraefel.com/2008/08/nice-nascimento-avanza.html>

Acessado em: 10 ABR. 2020

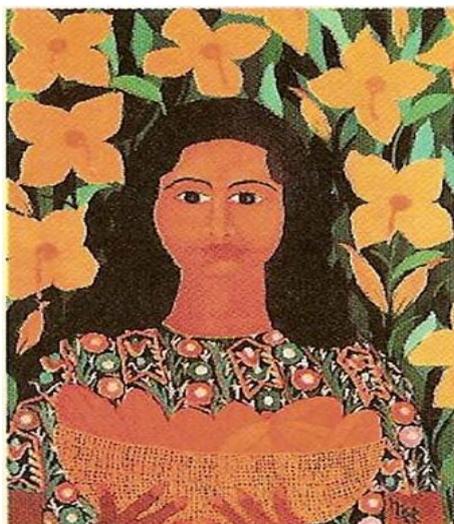
Estas palavras foram ditas com euforia, a artista contextualizou abertamente o seu prazer em pintar. As palavras foram ditas em meio a sorrisos, havia luz nesses sorrisos e o brilho dessa luz chegava até os olhos. A sua viagem como artista a tinha levado pra outra dimensão, o seu lugar como sujeito de direitos. Escolhemos esta obra da artista para representar “a outra dimensão” da vida que advém da escolha da mulher em poder fazer o que ela tiver vontade. Nesta obra enxergamos o reflexo de uma mulher que mesmo carregando os seus “pesos” o seu olhar é vivo parece revelar os segredos das suas conquistas e descobertas. Mesmo que esteja

vivenciando situações que ainda lhe aprisione num lugar de submissão e subalternidade, o que pode ser representado pelo cesto de cacau sobre a sua cabeça, ela consegue com as novas descobertas romper com esse aprisionamento e demarcar o seu lugar como sujeito de direitos a partir das suas escolhas.

2.2.1.3. Um espaço para chamar de seu

Quando ele [Sr. Avanza] me deu esse ateliê com tudo, eu fiquei tão entusiasmada, fiquei tão feliz que eu esqueci que tinha filhos, tinha marido e tinha casa [...] eu me enfiava dentro do ateliê e pintava o dia inteiro. (AVANZA, Nice Nascimento. Documentário TVE, Espírito Santo, 1999)

Figura 5



Nice N. Avanza. "Mulher com cesto de cacau". 97 x 69 cm. 1992. Col. MAES.

Fonte: <http://www.lettraefel.com/2008/08/nice-nascimento-avanza.html>

Acessado em: 10 ABR. 2020

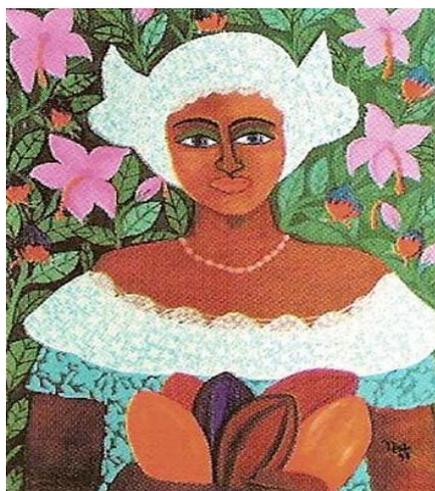
Havia gratidão nas palavras ditas pela artista, mesmo ela sabendo que aquele que havia lhe proporcionado um espaço físico para a concretização do seu sonho de artista, tinha sido o mesmo que durante algum tempo havia transformado esse sonho num pesadelo. Naquele momento, o importante era falar do seu prazer em ter um espaço seu. Quando vimos esta imagem pela primeira vez a vislumbramos como um sonho no qual tudo estava integrado num espaço único sem estar misturado de forma surreal. A escolhemos para representar a alegria de uma mulher em ter “um

espaço para chamar de seu”, pois enxergamos nesta obra uma mulher capaz de expressar o que existe dentro de si sem medo de ser condenada por isso. As flores que a cercam refletem o calor do seu corpo, a textura da sua pele, o brilho dos seus olhos, o cheiro dos seus cabelos, e juntos exalavam liberdade. Esses detalhes podem parecer mínimos quando quem olha não sentiu na pele a necessidade de ter algo que lhe foi negado, por isso cada conquista dessa mulher tem que ser explicitada.

2.2.1.4. A sororidade

Minhas mulheres estão sempre lindas e arrumadas. É assim que gosto. É assim que faço nos meus quadros, que levam alegria por onde vão. (AVANZA, Nice Nascimento. Recorte do jornal a Gazeta, matéria: Para tornar divino o humano. 31 de julho de 1994. Acervo de Tereza Giubert Cruz).

Figura 6



Nice N. Avanza. S/título. 80 x 60 cm. 1998. Col. José Augusto Avanza.
Fonte: <http://www.lettrafel.com/2008/08/nice-nascimento-avanza.html>
Acessado em: 10 ABR. 2020

Através deste recorte entendemos que de forma direta e objetiva a artista tenha compartilhado a sua “sororidade” para com as outras mulheres. Não podemos precisar os sentimentos que possivelmente moveram a artista neste momento, porém podemos deduzir que durante as suas criações artísticas havia uma preocupação em destinar um lugar de valorização para o feminino. Quando pensamos em sororidade pensamos em compartilhamento de saberes, empatia e

companheirismo; enxergamos isso nesta obra e por isso a escolhemos para representar “a sororidade” que percebemos existir na mulher Nice Nascimento Avanza. Enxergamos nesta pintura uma mulher que afirma o feminino negro e se mostra como é, orgulhosa de si e da história de vida contada através da cor da sua pele. Um grito, pictoricamente ecoado, reverbera dentro do seu ser e reafirma a liberdade em ser uma mulher única. Usa rendas e joias, não como forma de ostentação, mas como resposta para uma sociedade de pensamento machista e preconceituoso que tenta delimitar os espaços possíveis para as mulheres. O turbante não esconde os seus cabelos, ao contrário, nos leva a pensar nas inúmeras possibilidades que as mulheres podem usar para demarcarem as suas escolhas. As flores que a circundam podem simbolizar as similaridades femininas, porém as cores diferentes que ressaltam o fruto do cacauieiro podem simbolizar as diferentes especificidades que constroem e compõem o mundo das mulheres.

O diálogo com Djamila Ribeiro nos levou ao entendimento de que o lugar de fala é inerente a todos e que “o não ouvir é a tendência a permanecer num lugar cômodo e confortável daquele que se intitula poder falar sobre os Outros, enquanto esses Outros permanecem silenciados”. (RIBEIRO, 2017, p.75). Consideramos então que as quatro obras escolhidas, pictoricamente podem falar por vários tipos de mulheres, uma vez que as mesmas foram criadas em tempos diferentes, o que pode configurar pensamentos e descobertas também um pouco diferentes. A partir dessa interpretação as integramos ao nosso contexto analítico de enfrentamento à violência praticada contra a mulher, para através delas, explicitar esse enfrentamento. Consideramos que as obras escolhidas também podem retratar vivências de mulheres negras pautadas em relações nas quais os seus parceiros ainda precisam aprender a reconhecer nelas os sujeitos de direitos que elas são. Versamos então sobre as vivências femininas de uma artista negra, que mesmo não trabalhando com essa temática, nos deixou um legado importante para entendermos como a construção do feminino no Brasil, especificamente do feminino negro, foi delimitada por uma sociedade machista que se perpetuou para além dos séculos e que continuou impondo a naturalização das violências praticadas contra mulheres.

2.3. A arte como um processo para desarticular a imposição de submissão e aprisionamento do corpo feminino negro num diálogo com Rosana Paulino

Ao contextualizar a arte como um processo de desarticulação, corremos o risco de sintetizá-la, somente como uma fonte de estudos, no entanto ao entendermos que a imposição de submissão e aprisionamento do corpo feminino negro é um problema social construído num viés histórico, cultural, religioso, e numa atualidade racista, encontramos o ponto de valorização da arte criada para esta contextualização como fonte de possibilidades de mudanças, neste sentido escolhemos Rosana Paulino e o seu enfrentamento a partir da arte como demarcador de desarticulação da imposição de submissão e aprisionamento do corpo feminino negro.

Mesmo discorrendo sobre o coletivo feminino, a nossa pesquisa se constrói a partir do sujeito mulher, assim, dentro do nosso entendimento em conhecer antes o indivíduo, faremos uma breve apresentação da mulher e artista Rosana Paulino tendo como base informações retiradas de fontes virtuais²⁹. Nascida e criada em São Paulo, a mulher Rosana Paulino se constrói concomitantemente com a professora, com a pesquisadora e com a artista, cujo trabalho demarca sua transgressão à hegemonia branca e masculina de dentro para fora do mundo da arte. Segundo a própria artista:

A arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas³⁰. (PAULINO, 2009, p.1)

Partindo da imagem estigmatizada da mulher negra como pessoa “inabilitada socialmente”, cujo conceito de estigma defendido por Goffman (1975) seja o de sujeitos não aceitos plenamente pela sociedade, uma vez que ainda recaem sobre

²⁹ Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP. Especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres e bacharel em Gravura pela ECA/USP. Há um levantamento no site da própria artista, com a disponibilização dos links de acesso. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/imprensa/>. Acesso em: 30 Abr. 2020.

³⁰ Texto produzido pela autora para o catálogo do Panorama 97 – MAM SP. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/textos-de-minha-autoria/>. Acesso em: 30 Abr. 2020.

elas atributos profundamente depreciativos, Rosana Paulino dentro do mundo da arte, “costura o lugar da mulher negra na história” usando fios que enlaçam sua história de vida a outras histórias de vida. Sendo esta também uma forma de contar a contrapelo (Benjamim, 1987) a história da mulher negra, a artista faz transparecer a estigmatização do silenciamento que ainda na contemporaneidade tenta invisibilizar as vivências de muitas mulheres que foram e ainda são rotuladas pela classe social, pelo gênero e pela raça.

Para a professora Célia Antonacci:

As pesquisas de Rosana Paulino direcionam-nos a um caminho de encruzilhada artística, científica, social, política e cultural. Elas são passíveis de muitas camadas de leitura, como diz Rosana, mas estão sempre associados ao corpo, ao corpo que se apresenta, interroga e denuncia. Percebemos nas poéticas de Rosana Paulino formas possíveis de trabalhar os limites sociais e epistêmicos, impostos aos escravizados e aos subalternos, a partir da subjetividade. (ANTONACCI, 2017, p. 290)

O nosso trabalho de pesquisa se desenvolve como uma forma de transgressão à histórica imposição de sujeição do corpo feminino, e assim, o nosso pensar cruzou com o pensar de outras mulheres que trabalham questões relacionadas a essa sujeição. Para conceituar a nossa escolha em dialogar com Rosana Paulino, teremos como base duas obras criadas por ela, as quais, numa percepção nossa, explicita a sua posição de mulher artista que transgride a historiografia destinada às mulheres negras e num processo que dialoga com a interseccionalidade defendida por Carla Akotirene (2018) se coloca como sujeito narrador a partir da sua história de vida enlaçando-a a histórias de vida dessas outras mulheres. As obras escolhidas para este trabalho são: Bastidores (datada de 1997) e Ainda a lamentar (datada de 2011).

A partir dessas duas obras conceituaremos dentro da nossa pesquisa a relevância do trabalho de Rosana Paulino como articulador de estudos sobre o rompimento dos estigmas criados contra a mulher negra, pois o “racismo”, o “capitalismo” e o “hétero-patriarcado” explicitados em seus trabalhos são tratados pela artista “observando os

contornos identitários da luta antirracista diaspórica”. (AKOTIRENE, 2018, p. 56). A partir do seu vasto repertório artístico, Rosana Paulino dialoga com o passado e o presente dessas mulheres, e faz do seu trabalho uma denúncia da perpetuação da violência e da opressão que ainda as submete a uma invisibilidade social.

Suas obras são criadas a partir de diversas técnicas que migram entre gravura, fotografia, desenho, escultura e bordado. Mesclando práticas e conceitos ela compõem suas instalações, que possuem uma representatividade visceral e dialogam com o público de uma maneira que este se enxerga dentro do contexto explicitado pela própria obra.

Apesar de serem configuradas por objetos inanimados, suas obras expressam vida em forma de narrativas, e se constituem como uma ferramenta crítico-política e teórica que “visa dar instrumentalidade teórica-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cis-hétero-patriarcado”. (AKOTIRENE, 2018, p.14).

2.3.1. A história de vida por trás dos “Bastidores”

A série bastidores surgiu de uma maneira diferente, eu tenho uma irmã que é especialista em relações familiares, violência doméstica é a área dela, e ela trabalha principalmente com violência sexual contra a criança [...] nós conversávamos sobre a questão, e, me chamava atenção como pequenos objetos do cotidiano eram usados como objeto de poder. Garfos, agulhas, cigarro, tudo isso era usado como elemento de poder, de coerção dentro do lar. Um dia passeando na Avenida 25 de Março, vi os bastidores numa loja, aí, na hora eu vi o trabalho pronto, entrei e comprei uma dúzia de bastidores [...] dentro do trabalho vem embutida a questão da violência doméstica [...] é um trabalho que tem camadas e camadas de leituras possíveis. (PAULINO, 2018 – Transcrição nossa a partir do vídeo produzido por Célia Antonacci)

A Série Bastidores é composta por imagens fotográficas de mulheres do núcleo familiar da artista, transferidas sobre tecido delimitado por bastidores de 30 cm de diâmetro, cujas imagens possuem alguma parte específica cerzida com linha preta, ou “suturada” como a própria artista diz.

Apresentada desta maneira a obra poderia se tornar um objeto quase comum, uma vez que foi criada a partir da apropriação de objetos comuns. Porém, se acrescentarmos a essa apresentação o termo “negras”, a nossa subjetividade adquirida a partir do conhecimento do contexto da escravização imposta sobre as mulheres negras nos fará enxergar nessa obra as mensagens subliminares deixadas pela artista.

O que queremos dizer é que, além de falar das mulheres e das violências que sofrem, precisamos falar de mulheres, e contextualizar as violências que cada grupo de mulheres vivencia.

Sobre a criação da obra “Bastidores”, Rosana Paulino ainda diz que:

No meu caso tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. Dentro deste pensar faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo. (Bienal Naïfs do Brasil, 2016, transcrição de entrevista).

A figura 7 a princípio seria a escolhida para dar fundo imagético ao nosso texto analítico, porém como nos propomos a analisar as imagens em que a arte seja auxiliar no rompimento dos estigmas femininos, resolvemos trabalhar com a figura 8, pois dentro do nosso entendimento, a distribuição dos bastidores na ordem encontrada nesta imagem, explicita melhor o nosso pensamento da historicidade da violência doméstica praticada contra mulheres negras.

Figura 7



Série Bastidores, Rosana Paulino, Impressão em tecido, linha e bastidor 1997.
Acervo MAM-SP. Fonte: <https://fissuraa.org/2012/04/08/rosana-paulino/>
Acessado em: 11 ABR. 2020

Figura 8



Série Bastidores, Rosana Paulino, Impressão em tecido, linha e bastidor. 1997.
Acervo MAM-SP. Fonte: <https://www.todamateria.com.br/artistas-contemporaneos/>
Acessado em: 11 ABR. 2020

Ao trabalhar com essas fotografias Rosana Paulino trabalha com elementos que remetem à recordação, porém existe nesta obra um confronto com uma memória resultante de um passado não vivenciado por ela, mas sentido através das histórias traumatizantes da vida de outras mulheres que foram invisibilizadas pela sociedade. Podemos dizer em nossa interpretação que as “suturas” feitas pela artista sobre as imagens expressam um “silenciamento” institucional que corrobora na “cegueira” de muitas pessoas quando o assunto é violência doméstica praticada contra mulheres, no contexto atual do Brasil, quando essas mulheres são pobres e negras, o silenciamento é bem mais profundo.

O objeto bastidor se tornou inerente ao mundo das mulheres por se tratar de um objeto essencial para algumas técnicas de bordado, já que esta atividade, por sua vez, dentro do conceito das sociedades ocidentais era inerente à condição do “adestramento” feminino imposto pelo sistema patriarcal. Por isso, a técnica do bordado e o uso dos bastidores nos remete ao aprisionamento das mulheres dentro de relacionamentos pautados no domínio do masculino sobre o feminino.

É importante ressaltar que não condenamos as habilidades das bordadeiras e nenhum tipo de trabalho que resulte dessas habilidades. O que condenamos é o pensamento machista que transformou essas habilidades num aprisionamento social das mulheres, quando instituiu o bordado como uma das definições para justificar o estigma de “fragilidade” de pessoas do sexo feminino e a imposição de atividades que as mantivessem dentro dos lares.

A transgressão da artista a essa definição social se dá pela maneira como ela executou os bordados, o que deveria ser feito de maneira “delicada” se tornou pontos grosseiros, que no contexto dessa pesquisa podem ser entendidos como as marcas visíveis da violência doméstica sofrida pelas mulheres negras, cujos agressores, em muitas situações, se utilizam de objetos comuns ao cotidiano da mulher e os transformam momentaneamente em armas. A ordem como os bastidores aparecem dispostos na figura 8 podem configurar pictoricamente a naturalização dessa violência e a sua não verbalização, já que pela lógica, só conseguimos falar sobre aquilo que conseguimos enxergar, e no que diz respeito à violência praticada contra mulheres negras, a sociedade ainda parece pouco disposta a enxergar.

2.3.2. O enfrentamento existe porque temos muito “Ainda a Lamentar”

Eu tenho a preocupação também de, quando crio, fazer com que a minha arte seja inteligível. [...] Isso não quer dizer que eu vá facilitar o trabalho, mas quer dizer que eu tenho que pensar que a arte é uma comunicação de mão dupla e o meu trabalho só se complementa com a visão do outro. (PAULINO, 2018 – Transcrição nossa a partir do vídeo produzido por Célia Antonacci)

Quando a artista e pesquisadora Rosana Paulino diz que o seu trabalho é uma comunicação de mão dupla, nos sentimos com liberdade para adentrar nele. Isso não quer dizer que vamos torná-lo nosso, mas que podemos dar de volta a nossa percepção baseada naquilo que visualizamos na obra. Por isso, ao analisar a obra “Ainda a Lamentar” a partir do contexto da nossa pesquisa, estamos complementando um trabalho de enfrentamento que começou com as vivências da artista, mas que pode ser encaixado naquilo que a interseccionalidade nos oferece como estudos para o nosso enfrentamento.

Para sintetizar esse pensamento trouxemos de dentro do mundo da arte essa obra, e a conceituamos como um “exercício experimental de liberdade” proposto pela artista; e partimos da utilização dessa arte para adentrarmos mais profundamente no campo das violências praticadas contra mulheres negras, cujas relações de dominação, são marcadas pela desigualdade entre homens e mulheres, e também pela relação de desigualdade entre grupos de mulheres.

Com base no que estudamos sobre interseccionalidade, a entendemos como um termo pensado a partir da intersecção criada entre eixos sociais articuladores e produtores de diferenças, cujas diferenças irão repercutir como marcadores de imposição de subordinação para grupos minoritários. Dentre esses eixos sociais consideramos o gênero como o mais relevante dentro do contexto da violência doméstica praticada contra a mulher. Entendemos que os eixos sociais classe e raça tem um peso maior, quando estão relacionados à articulações de diferenças nas questões de violência praticada contra a mulher perpetrada no âmbito público, ao passo que a diferenciação por gênero é mais exacerbada na violência praticada no âmbito privado, ou seja, dentro dos lares.

Segundo Kimberlé Crenshaw (2002, p.177), “a interseccionalidade é uma conceituação do problema, que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação” sendo estes estabelecidos primeiramente pelo patriarcado, como articulador da diferença de gêneros, pelo racismo instituído como demarcador da superioridade da raça branca

sobre a raça negra, e, pela luta de classes que demarcou o desenvolvimento do capitalismo. Como consequência da interação entre esses eixos foi socialmente estabelecido um ponto referencial da multiplicidade das opressões direcionadas às mulheres negras. A partir dessa complementação fortalecemos o nosso enfrentamento às violências praticadas contra a mulher negra, e priorizamos essa parte do nosso trabalho a partir das experiências que impõem a essas mulheres um jogo de forças desiguais.

A artista descreve os seus trabalhos como sobreposições de camadas que só estarão completos quando a percepção do espectador estiver incutida neles. Essa abertura da artista nos dá a liberdade para conceituar a sua obra dentro do contexto que move esta pesquisa. E como espectadora metamorfoseada em pesquisadora, tomamos a liberdade de narrar a história que nos é contada de forma imagética a partir da nossa percepção dentro do contexto da violência doméstica praticada contra a mulher.

Figura 9



Obra: Ainda a Lamentar. Rosana Paulino. DAS (cerâmica fria), cordão, madeira, plástico e metal. 2011. Fonte: <http://fabulografias.weebly.com/inspiraccedilotidees.html>. Acessado em: 11 ABR. 2020

A nossa narrativa interpretativa começa a partir do sujeito representado na montagem da instalação artística. Uma vez que mapeamos a imagem e demarcamos a escultura da mulher negra como o sujeito da história, vislumbramos também, a imposição do estigma do assujeitamento feminino demarcado na postura

dessa figura representativa. Segundo Foucault (1987), esse processo de assujeitamento emerge de uma “economia política do corpo” que está direcionada à docilidade e a utilidade desse sujeito para transformá-lo num não-sujeito. Nesta imagem temos um corpo curvado, deformado e incompleto, e que numa percepção pautada na misoginia, só poderia ser completo se possuísse as qualidades inerentes ao corpo masculino, porém, como não lhe foi dado o “direito divino” de possuir essas qualidades, é dado a esse “não-sujeito” a obrigatoriedade de carregar o estigma da sujeição.

A vivência deste “não-sujeito” é longa e árdua. Isso não quer dizer que houve possibilidades de longevidade para a maioria das mulheres negras escravizadas, mas, que o peso da obrigatoriedade imposta pelo sistema patriarcal, machista e misógino transformou suas vivências num longo e “pesado *handicap*” (BEAUVOIR, 1970) que até o presente momento estigmatiza a mulher negra. Isso é percebido claramente na obra analisada, na qual enxergamos com riqueza de detalhes imagéticos essa situação aprisionadora.

Os fios que partem da escultura se entrelaçam a objetos distribuídos sobre um bloco de madeira e voltam para a escultura, criando a imagem de que as amarras do passado ainda perpetuam nos dias atuais. O trajeto percorrido pelos fios cria avenidas que se inter cruzam sobre esses objetos e formam uma espécie de grade ou rede em volta do bloco, tais objetos além de remeterem a um passado de violência e opressão das mulheres negras escravizadas, podem também ser uma mensagem referencial à violência doméstica praticada contra as mulheres na atualidade.

Interpretaremos como estigmas da mulher negra os objetos que estão distribuídos sobre o bloco de madeira, cuja ordem inicia-se por uma estatueta de plástico branco representando a figura de um homem (estigma da sujeição feminina negra ao homem branco), em seguida tem um objeto de cerâmica no formato de coração (estigma da dependência afetiva), no centro tem um argola dourada que nos remete a uma aliança (estigma da obediência), em seguida tem uma casa em miniatura (estigma da eterna doméstica), e pra finalizar tem uma boneca de plástico sem

roupas que nos remete a um bebê (estigma da função de procriar e cuidar). Todos esses “estigmas” estão amarrados ao bloco de madeira, e o transpasse dos fios que os prendem formam uma espécie de casulo que envolve todos esses elementos de forma que não se consegue tirar se não desamarrar os nós formados pelos fios.

No contexto da nossa pesquisa, estudar essa imagem foi mais do que entender a significância da complexidade da escravização de mulheres. Foi enxergar nela a construção da sujeição feminina negra a partir dos estigmas criados pela sociedade patriarcal branca para justificar as atrocidades cometidas contra mulheres negras dentro do contexto da dominação machista. Neste processo de estudo resgato uma fala de Gilberto Freyre (2006) na qual o autor destaca que “diz-se geralmente que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família. Mas essa corrupção não foi pela negra que se realizou, mas pela escrava.” (FREYRE, 2006, p. 398-399). Independentemente da constatação feita pelo autor, o estigma de culpabilização imposto à escravizada negra pelas atrocidades cometidas contra as mesmas ainda hoje é imposto à mulher negra, o que configura e também legitima as violências que são cometidas contra esse grupo específico de mulheres.

Associando essa imagem com o que acontece com a maioria das mulheres negras vitimizadas pela violência doméstica, ousamos dizer que o bloco de madeira representa então o patriarcado em toda a sua concepção machista e misógina, cujas amarras ainda tentam aprisionar essa mulher através dos mesmos estigmas que aprisionaram suas antecessoras. As camadas sobrepostas que introduzimos nesta imagem, foram criadas a partir da nossa percepção e questionam sobre o fardo que mulheres negras carregam dentro da sociedade e dentro dos seus relacionamentos íntimos. Versamos a nossa percepção sobre a violência praticada contra mulheres negras com base no que nos chega através da mídia, das histórias de vida narradas, das estatísticas elaboradas pelos órgãos pesquisadores e por tudo o que pesquisamos em outras fontes. Com isso objetivamos colaborar com estudos que possam auxiliar no contexto do enfrentamento às violências praticadas contra esse grupo de mulheres.

2.4. A arte que transgredir o estigma de erotização do corpo feminino num diálogo com Sarah Lucas

[...] a visão é, de todos os sentidos, aquele que mais expressa presença e eficácia do poder. Muitas das operações próprias do poder se realizam e se efetivam no olhar, por meio do olhar. É pelo olhar que o homem transforma a mulher em objeto: imobilizada e disponível para seu desfrute e consumo. (SILVA apud LOPONTE, 2002, p.290)

O olhar que transforma mulheres em objeto, considerado por Luciana Grupelli Loponte (2002), foi usado como uma ferramenta de poder para demarcar o lugar de supremacia para o sexo masculino dentro do mundo da arte. Factualmente, no contexto artístico, sabemos que esse olhar construiu um lugar de passividade para aprisionar o corpo feminino. Para transgredir a esse olhar, buscamos por uma arte que subverta a concepção de domínio que o acompanha.

A nossa busca nos levou a pesquisas virtuais, nas quais encontramos várias artistas contemporâneas inseridas neste processo de revitalização do feminino dentro da arte. Porém, essa busca sempre esteve justificada por uma bagagem específica de conceitos, os quais alimentam o nosso trabalho de pesquisa. Dentre estas justificativas, citamos a valorização da mulher como sujeito de direitos e a conceituação da “arte como exercício experimental de liberdade” para essas mulheres.

Para Simone de Beauvoir (1949), quando nos preocupamos em justificar a nossa existência é porque sentimos uma necessidade indefinida de nos transcender. Concordamos com a autora, afinal, ainda somos definidas como o Outro num mundo no qual o homem se escolheu como o absoluto e nos definiu como objeto. Sabemos a partir de fontes históricas, que dentro do mundo da arte, principalmente da arte ocidental, foram construídos pensamentos e conceitos de supervalorização do masculino em detrimento a pensamentos e conceitos de desvalorização do feminino.

Neste contexto, podemos dizer que a arte ocidental tem grandes responsabilidades na perpetuação de violências praticadas contra mulheres. Mesmo não sendo acessível a todos da mesma maneira, conseguiu adentrar nos espaços sociais e auxiliar na formação de opiniões e conceitos pejorativos direcionados à mulher e ao seu corpo, corroborando para que tais opiniões e conceitos machistas se afirmassem como verdades absolutas.

No viés de enfrentamento que seguimos, chegamos até Sarah Lucas³¹, uma mulher inglesa com quase 60 anos de idade e uma bagagem artística pautada em conceitos de valorização do feminino a partir do olhar do próprio feminino. Seu trabalho artístico se encaixou no nosso trabalho acadêmico, pois ela repensa de forma imagética, o lugar tradicional da representatividade do poder masculino ao transformá-lo num elemento discursivo com possibilidades para uma análise crítica. Seus trabalhos podem ser considerados verdades nuas, pois enfatizam mudanças dramáticas na percepção da representatividade cultural do corpo feminino, e fornece materiais dialéticos relevantes sobre a ainda exercida objetificação erotizada da mulher dentro e fora do mundo da arte.

Com trabalhos singulares e provocativos, a artista nos mostra de forma explícita uma subversão à noção tradicional de gênero, sexualidade e identidade. Até os títulos humorados que ela dá às suas esculturas, baseados em gírias e trocadilhos, nos levam a pensar nas questões que nos foram impostas com relação à mulher e que foram naturalizadas até pelas próprias mulheres. Suas obras são composições que unem de forma orgânica fragmentos corporais femininos e questões femininas, e algumas nos sugerem a fragilidade da matéria em contraponto a não fragilidade do conceito.

³¹ Sarah Lucas nasceu em 1962, na cidade de Londres – Inglaterra. É uma das escultoras mais proeminentes da geração de jovens artistas britânicos emergentes na década de 1990. Estudou em Londres no Working Men's College (Faculdade dos Homens Trabalhadores) de 1982 a 1984 e Goldsmiths College (Faculdade Goldsmiths) de 1984 a 1987. Trabalha com materiais diversificados como meia-calça, cigarros, móveis, concreto e gesso, e os transforma em coisas surreais que desafiam as normas sociais.

Esta forma de trabalhar a arte simboliza a liberdade da mulher artista, que transgride a construção social que alimenta a supremacia masculina dentro do mundo da arte, e transforma o sujeito criador (homem) numa representação, ou seja, dá ao masculino o mesmo olhar que ele sempre deu ao feminino. Luana Saturnino Tvardovskas (2008) pode auxiliar essa nossa reflexão, pois segundo uma análise dessa autora sobre as obras de Sarah Lucas, se a mulher foi até o momento um ícone de representação do desejo e das vontades masculinas, agora será estabelecida uma “inversão conceitual” e expressiva que transformará o masculino em objeto de investigação e crítica.

Dentro do contexto da nossa pesquisa entendemos esse como um processo da problematização, e para verbalizar de forma imagética o enfrentamento de violências praticadas contra a mulher e uma busca pela igualdade de gêneros, escolhemos duas obras que trazem em seu cerne uma releitura temática de questões que violentaram a mulher e que ainda estão presentes na nossa realidade. Entendemos que o olhar que moldou o feminino como um corpo erotizado e transformou mulheres em objeto, não irá desfazer o seu feito, uma vez que, social e culturalmente, isso continua alimentando a sua fome de poder, mas entendemos também, que será através do olhar feminino liberto dos grilhões do machismo que o aprisionam que a mulher poderá moldar o seu corpo para o seu querer e para o seu prazer.

Partindo dessa questão reflexiva, recorreremos aos dois trabalhos artísticos produzidos por Sarah Lucas, que em nossa análise representa a nossa afirmativa da utilização da arte como auxiliar no rompimento do estigma de erotização que foi sendo dado ao corpo feminino no decorrer da evolução do mundo da arte ocidental. Nessa tentativa de transgressão ao uso erotizado do corpo feminino, dialogamos com a artista e explicitamos essa transgressão a partir das suas obras *Make Love* datada de 2012 e *Silver Hippy* datada de 2017.

2.4.1. Eu que me represento!

A nova imagem do corpo feminino [...] autoconsciente de sua sexualidade e passível de ressignificar-se, demonstra um esforço da arte em atualizar a própria cultura, estimulando através de novas possibilidades estéticas um novo mundo mais igualitário e horizontal

em que todos somos [...] igualmente sagrados em nossas diferenças. (FIGUEREDO, 2016, p. 11)

Para transgredir a representação do feminino como objeto de erotização, apresentamos a obra *Make Love*, esculturalmente criada a partir de cadeiras e de um humor ácido que nos remete à brincadeira “dança das cadeiras”, a qual consiste na disputa por integrantes em sentarem-se em cadeiras a partir de determinado comando. Esta obra representa no nosso contexto de pesquisa, a importância de refletir sobre os diversos papéis impostos à mulher dentro do contexto social machista atual. Fragmentos do corpo feminino estão integrados ao objeto de mobiliário. São pernas, seios e glúteos que se aderem à cadeira numa vertente provocativa, porém, ao mesmo tempo nos chamam a atenção para uma crítica ao estereótipo do feminino padrão idealizado pela sociedade.

Figura 10



Make Love, Sarah Lucas, Escultura. 2012.

Fonte: <https://artmap.com/sadiecoles/exhibition/sarah-lucas-2012>

Acessado em: 12 ABR. 2020

Em princípio o potencial desta obra pode não ser percebido, já que a representação do corpo feminino é vista como algo natural dentro do mundo da arte, porém, há um

contexto por traz da imagem no qual esta inserida as especificidades femininas. Segundo Luana Saturnino Tvardovskas (2008):

Para a compreensão da especificidade feminina no terreno das artes, é necessário observar como as escolhas estéticas estão também atravessadas pelas questões de gênero, embora ainda sejam habituais as leituras que tomam as representações da sexualidade nas artes como “naturais”. Exibir o corpo em seu erotismo e prazer não é, certamente, uma abordagem inédita na história da arte, mas captar as motivações e objetivos das representações contemporâneas feitas por mulheres é imprescindível para que o potencial crítico e criativo dessas imagens apareçam. (TVARDOVSKAS, 2008, p.4)

Neste contexto, Make Love transforma o olhar, antes acostumado à naturalização do corpo feminino como objeto, num olhar de transgressão, e nos faz perceber que esta obra é a explicitação de uma militância que defende a ideia de que o feminino tem o direito de sonhar e de se expor se assim o desejar. Porém, Make Love reproduz também, o enfrentamento (histórico) de mulheres que acreditaram e daquelas que acreditam na igualdade dos sujeitos, e prende a nossa atenção porque representa a transgressão feminina esculpida a partir de um corpo feminino reformulado.

Com a evolução dos saberes, a idealização da mulher como ser divino foi transformada em sinônimo de sujeição a partir da construção do pensamento machista de superioridade do masculino sobre o feminino. Dentro do mundo da arte, a representação do feminino também sofreu essa transformação, e o corpo da mulher, que já era definido pela grande maioria dos artistas como objeto de experimentação, foi também, de forma “artística”, transformado num objeto de erotização, sendo apresentado nas obras conforme os padrões estéticos masculinos vigentes em cada época.

Make Love é uma obra criada a partir de uma linguagem visual diferente, podemos dizer que é uma linguagem provocativa, mas que traz um referencial histórico de verdades relacionadas ao pensamento machista. Ao apresentá-la aqui, nos propomos subverter “essas verdades” construídas pela hegemonia masculina, pois esta obra representa um espaço social produtor de saberes pautado na

compreensão da sexualidade feminina como formadora de opiniões positivas de valorização da mulher.

2.4.2. Os meus, os seus, os nossos corpos!

Seguindo a conceituação do processo de erotização do feminino a partir de fontes históricas, percebemos que os seios femininos foram conceituados primeiramente como símbolo da fertilidade, sendo o corpo feminino reverenciado como divino quando não se conhecia os mistérios da maternidade. Porém, dentro do mundo da arte os seios femininos foram transformados em elemento erótico na composição de muitas obras, sendo representados de todas as formas possíveis, mas sempre como uma definição da sujeição da mulher como ser inferior, demarcando no corpo feminino a dependência da autorização do homem para existir dentro e fora do mundo da arte.

Para Figueredo (2016), o trabalho de Sarah explicita a transmutação do feminino, pois a artista isola significado e significante ao utilizar fragmentos dos corpos feminino e masculino. Segundo este autor:

Ao isolar significado e significante em sua obra, Sarah Lucas intenta uma iconografia do feminino em transmutação, apesar de marcar sua obra com uma intensa carga sexual, seus corpos são genéricos, indistintos em uma operação plástica que explora uma migração tangível entre masculino e feminino. (FIGUEREDO, 2016)

Como mulher e artista, pensamos o corpo feminino a partir de um processo de criação, no qual construímos uma expressão que se finaliza numa matéria plástica, mas que tem continuidade numa construção emocional, ou seja, vai além do objeto, pois habita de forma contínua a nossa subjetividade e se completa cada vez que o sentimos. No entanto, o corpo feminino como integrante na vida e na arte foi estigmatizado como corpo-objeto a partir do olhar masculino. A desconstrução desse estigma vem sendo reivindicada por mulheres artistas, uma vez que entendem que a forma mais justa de contarem a sua história, seja através da autonomia de criar a sua própria representação.

Para conceituar o nosso pensamento apresentamos a obra Silver Hippy, na qual Sarah Lucas mostra os seios, os dela, os meus, os seus, os nossos e os de todas as mulheres que se sentem invadidas, exploradas e sexualizadas pelo olhar de alguém que se acha dono do nosso corpo. Esse olhar que parte de um labirinto de comportamentos e pensamentos da dominação machista é representado por um corpo sem formas reais, mas que traz evidenciado de forma animalesca, o seu poder.

Figura 11



Silver Hippy, Sarah Lucas, Escultura, 2017.

Fonte: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/53680/Sarah-Lucas-SILVER-HIPPY>

Acessado em: 12 ABR. 2020

Nesta imagem vemos que a preponderância masculina aponta a direção do olhar do expectador para um agrupamento de seios, e deixa um rastro de agonia, pois, tanto

os seios quanto a representação fálica são somente fragmentos, e, mesmo assim conseguem representar a funcionalidade desses fragmentos dentro do contexto de violências praticadas contra mulheres. A posição secundária que foi dada à mulher durante séculos, se explicita nesta obra se fizermos um retrocesso à história de sujeição feminina e lembramos que a sua “existência” dependia do consentimento masculino.

Para nós esta é uma das obras que mais representam a violência imposta à mulher, pois ela mostra o feminino enclausurado num espaço delimitado pelo pensamento machista, cuja acessibilidade ainda depende da indicação masculina. Este trabalho traz também a representatividade do feminino e do masculino contrastando o estigma da fragilidade feminina em comparação à força do masculino. Apesar dos seios estarem em grande quantidade, o material usado na sua composição (meia calça com enchimento de espuma) remete a essa fragilidade institucionalizada dentro da sociedade.

Luana Saturnino Tvardovskas (2008) nos propõem uma reflexão sobre o corpo feminino a partir de obras que tirem a atenção da obsessão falocêntrica. A autora afirma que:

A perspectiva das mulheres sobre o órgão masculino, apreendido como representação da dominação falocêntrica é produtora de uma crítica de gênero bastante específica e localizada, que não pode ser colocada no mesmo estatuto de representações do falo produzidas por homens. (TVARDOVSKAS, 2008, p.4-5)

Parece ser exatamente isso o que Sarah Lucas faz nesta obra, ela cria a partir de fragmentos dos corpos feminino e masculino a desconstrução do pensamento falocêntrico e expõe seios e pênis que “constrangem” e “obrigam” o observador a enxergar como esse pensamento machista cria estigmas que transformam a mulher num estepe da sexualidade masculina. A artista, ao trabalhar com esses fragmentos explicita a objetificação feminina imposta pelo pensamento machista e deixa subentendido que a escolha em trabalhar com tais fragmentos foi proposital e demarcadora do seu lugar de fala como mulher.

Existe nesta obra um tipo de diálogo entre os gêneros, porém, foi necessário que a quantidade de seios expostos demarcasse o lugar de fala para o feminino, para que este destituísse o falo do seu poder. Para Heleieth Iara Bongiovani Saffioti, “o que precisa ficar patente é que o poder pode ser democraticamente partilhado, gerando liberdade e igualdade, como também pode ser exercido discricionariamente, criando desigualdades”. (SAFFIOTI, 2009, p.18). Poderíamos construir várias justificativas para o uso quantitativo desse fragmento do corpo feminino, no entanto, daremos a essa percepção a representatividade de um coletivo feminino, que busca, na atualidade, desconstruir a imagem objetificada e erotizada da mulher. Essa comparação nos leva a refletir sobre o incômodo que essa escultura nos traz ao relacionarmos arte e vida, pois, ainda vivenciamos uma realidade que “pinta” a mulher com uma conceituação machista que demarca o seu lugar dentro da sociedade atual como o detentor do poder.

Sabemos que para muitos, a representação erotizada do feminino ainda é vista como enaltecida das mulheres. Assim, transgredindo a esse pensamento trouxemos nesta parte da pesquisa mulheres que trabalham o feminino como sujeito dentro das suas criações. Essas quatro mulheres, com coragem, se colocaram “pra jogo” contra um sistema opressor, e, através da sua arte romperam com vários estigmas criados pelo pensamento machista que desvaloriza a mulher a partir da utilização do corpo feminino como objeto demarcador do poder masculino. Esta percepção nos leva a refletir a importância dos trabalhos criados dentro do contexto das artes para a explanação de uma visão feminista sobre as reivindicações do feminino para o seu reconhecimento como sujeito dentro da sociedade. Evidenciamos que trabalhos desse tipo articulam reflexões para a desarticulação da obsessão falocêntrica nos segmentos sociais, uma vez que se percebe a necessidade em ampliar os espaços de enfrentamento ao machismo, à misoginia e ao feminicídio, pois, entende-se que a desestabilização sócio-cultural que encontra seu ápice na violência praticada contra a mulher, esta modulada em claves variadas, sejam elas: familiar, amorosa, erótica e social.

Dentro de um contexto de negação e desmerecimento não se reconhece a potencialidade do corpo feminino e factualmente desmerece-se também, tudo o que simboliza a essência feminina. Tomamos como exemplo os seios e percebemos o grande potencial imagético erotizado neste fragmento do corpo feminino, e que este por si só, simboliza o corpo feminino como um todo. Para trabalhar a desconstrução desse estigma de erotização do corpo feminino a partir da imagem dos seios, levantamos uma série de questões que nos auxiliaram nesta parte da pesquisa, as quais foram respondidas no decorrer das nossas análises investigativas ao recorrermos a artistas que versam sobre questões pautadas no corpo feminino dentro de um contexto de criação artística desenvolvido para um processo de reapropriação do corpo como reinvenção subjetiva de si.

Dentre tais questões, destacamos uma, cuja resposta, explicitaremos a partir da nossa subjetividade de pesquisadora em processo de construção. Seja ela: Como o corpo feminino foi “naturalmente” erotizado dentro da arte ocidental?

Para que o cenário da supervalorização do homem fosse mantido, foi necessário que o seu oposto se tornasse invisível, ou melhor, a mulher não poderia ter visibilidade de sujeito. Uma vez que, a representação do feminino não transcendia a poderes sobrenaturais de invisibilização, o pensamento machista tomou para si esta função e fragmentou a mulher em partes e determinou tais fragmentos corporais como representativos da sexualidade masculina em detrimento à sexualidade feminina. Ao destacar esses fragmentos do corpo feminino nas suas obras, os artistas homens não estavam apresentando a mulher como um sujeito, mas como parte de um objeto que podiam dispor para o seu deleite e prazer. Mesmo tendo um corpo feminino exposto por completo, o pensamento machista destacava os fragmentos específicos a serem apreciados.

No contexto do nosso trabalho relacionamos o termo “fragmentos” ao hábito de consumirmos carne de animais abatidos e ainda relativizamos esta comparação à cultura patriarcal, pois, consideramos que nesta cultura o tratamento dado às mulheres e aos animais é similar, na qual tanto a carne dos animais quanto as

“imagens carnais” das mulheres, são intensamente consumidas. Definimos este consumo, como “a efetivação da opressão, a aniquilação da vontade, da identidade”. (ADAMS, 2018, p.86). Neste caso, se o animal precisa ser abatido, e a sua carne fragmentada para que seja consumida sem remorso ou culpa, ou melhor, se é preciso anular o todo para destituí-lo do seu lugar de referente, imagetivamente o feminino também foi destituído da sua essência para ser representado somente como um fragmento a ser consumido. Assim, se tornou natural representar, primeiro de forma alegórica e posteriormente de forma realista, o corpo feminino como objeto erotizado dentro do mundo da arte.

Podemos transformar as fragmentações do corpo feminino em algo positivo, podemos usar este mesmo conceito e a partir dele quebrar os padrões corporais e comportamentais que a sociedade nos impôs ao longo dos anos. Podemos juntar os nossos fragmentos e enfrentar juntas a submissão que nos foi imposta por uma sociedade centralizada no falo. E pra isso não precisamos exterminar o dono do falo, mas, o pensamento machista que os condiciona a se sentirem dominadores e exploradores do corpo feminino.

...

Um corpo que sente
A dor de encontrar
A morte na vida
Sem poder questionar.
Um corpo que tenta
Da dor se livrar
Mas nem mesmo a morte
Quis lhe ajudar.
Um corpo sem corpo
Tentando encontrar
A força do corpo
Para se libertar.
Um corpo que encontra
O prazer de criar
Que se liberta na dança
E começa voar!

...

CAPÍTULO 3

3. A CONSTRUÇÃO DO CORPO TRANSGRESSOR FEMININO

As agressões voltadas à mente e ao corpo feminino, praticadas e naturalizadas desde a escravização se mantiveram num lugar de domínio através da sua disseminação pelo modo de pensar machista e pelo patriarcado, o que contribuiu de maneira significativa para a violência doméstica praticada contra a mulher na atualidade. Uma das consequências deste tipo de violência é impedir a emancipação da mulher como sujeito de direitos, legitimando assim a desigualdade entre mulheres e homens, uma vez que “a violência cometida contra outrem é a afirmação mais evidente da alteridade desse outrem”. (BEAUVOIR, 1970, p.94). Como pesquisadora e militante no enfrentamento e problematização deste tipo de violência, articulamos, a partir das nossas experiências, de vida e acadêmica, processos de enfrentamento a este trama/drama social.

Assim, dando continuidade ao nosso projeto de pesquisa elencamos neste capítulo o processo de construção do “corpo transgressor feminino”, e para dar legitimidade a essa construção como um projeto acadêmico, dividiremos este capítulo em cinco partes e dialogaremos principalmente com Simone de Beauvoir (1949) e Foucault (1963 e 1997) que são a base teórica neste processo de construção.

Para legitimar e explicitar a cunhagem do termo “Corpo Transgressor Feminino” dentro do contexto dessa pesquisa, apresentarei neste capítulo três das mulheres que habitam em mim. A primeira, que de forma inconsciente, naturalizou a objetificação do corpo feminino e se transformou num “corpo dócil” (Foucault, 1997) a partir das violências domésticas que sofreu. A segunda, que transgrediu as regras normativas estipuladas pela violência doméstica e desconstruiu o estereótipo da sujeição feminina a partir da descoberta da sua essencialidade (Simone de Beauvoir, 1949). A terceira, que entendeu as vivências das duas primeiras como partes do mesmo processo de construção do sujeito mulher e transformou esse contexto numa pesquisa acadêmica.

Dialogaremos com o filósofo Jose Gil (2002), porém, é importante ressaltar que não vamos seguir o viés filosófico deste autor pautado nos seus estudos com Deleuze e Guattari e a conceituação do corpo sem órgãos, somente, explicitar a sua conceituação do “corpo paradoxal a partir da consciência de si”, uma vez que após estudos com a sua teoria, entendemos ser este um diferencial relevante dentro do contexto do corpo transgressor feminino.

Dialogaremos também com outros autores que serão relevantes para explicitarmos a contextualização da importância da arte desenvolvida por mim como exercício experimental de liberdade, e como esse processo de criação artística embasado nos estudos teóricos que desenvolvi me auxiliaram criar dentro do Projeto de Extensão “FORDAN: Cultura no enfrentamento às violências”, possibilidades de enfrentamento à violência doméstica praticada contra outras mulheres.

Por ser este um trabalho acadêmico não achei prudente citar todos os motivos que me colocaram na posição de vítima da violência doméstica, porém, para que haja um entendimento do que proponho nesta parte do certame, entendo que será necessário em alguns momentos, explicitar com mais veemência alguns episódios vivenciados por mim dentro do contexto das violências sofridas.

3.1. O cheiro da minha liberdade

Quando estava aprisionada dentro do contexto da violência doméstica e ainda condicionada pelo comportamento presencial daquele agressor, encontrava refúgio nas atividades manuais que desenvolvia de forma autodidata (a partir da minha percepção artesanal criava peças de utilidade doméstica com tinta, madeira, tecidos e linhas), sendo que tais atividades só “podiam” ser executadas quando o agressor não estava presente, uma vez que no entendimento dele, me concentrar em algo que não tivesse uma relação direta com o seu bem estar configurava-se um ato de desamor e insubordinação que se justificava por eu não estar dando-lhe a devida atenção. Para evitar os conflitos que sempre terminavam em violência física, me submetia a essa sujeição, e com o passar dos anos a internalizei sem ter

consciência de que estava alimentando, também em mim o lugar de submissão do feminino que havia sido demarcado pela concepção patriarcal, a qual privava a mulher da liberdade de ir e vir e a aprisionava no ambiente privado, dando a ela funções específicas para a manutenção desse aprisionamento. Depois de anos exercendo essa dominação patriarcal, aquele agressor percebeu que o que eu fazia chamava a atenção de outras pessoas, isso se tornou então um motivo para novas agressões, fui obrigada a acatar mais uma demonstração do seu domínio sobre mim e deixar de fazer os meus artesanatos.

Ao usar a minha própria vivência como objeto de estudos disparei em mim um dispositivo que me ajudou a refletir sobre o lugar que eu havia ocupado dentro do contexto da violência doméstica, e também sobre qual era o lugar que eu estava ocupando dentro do meu contexto de libertação. Percebi que aquelas atividades manuais desenvolvidas no período do meu aprisionamento físico foram auxiliares para a sobrevivência da minha sanidade mental. A partir dessa reflexão, percebi que o trabalho com a arte poderia me auxiliar no rompimento da estigmatização de inferioridade que ainda tentava me condicionar. A partir desse entendimento, me propus a usar a minha criação artística como auxiliar no enfrentamento aos sintomas negativos que a violência doméstica havia deixado em mim, cuja relevância dentro desse processo, foi sendo percebida por mim e pelas pessoas à minha volta, à medida que me (re) encontrava e me (re) construía como sujeito de direitos. Assim, o exercício experimental da minha arte se tornou também o exercício experimental da minha liberdade.

Essa experimentação, teorizada pelos meus estudos, me fez perceber que durante o meu aprisionamento o que definia a minha situação como mulher dentro daquele contexto vivencial era o pensamento machista daquele agressor, o qual se achava no direito de me impor uma condição de subalternidade, uma vez que na sua percepção eu era o “outro”, cuja vivência deveria ser uma “graça” concedida por ele. Segundo Simone de Beauvoir (1970), a condição de o “outro” dentro da relação de dominação do homem sobre a mulher, se justifica e se concretiza porque a pretensão é destituir a mulher da sua essencialidade.

Para a autora:

Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. (BEAUVOIR, 1970, p.22-23)

Conceituando o aprisionamento que vivenciei a partir dessa teorização, entendi a nocividade emanada pela violência doméstica que durante anos me condicionou a não me enxergar como um sujeito de direitos. É necessário ressaltar que quando 'entendo' não quer dizer que 'concordo', e sim que a partir desse entendimento da situação tive maiores possibilidades de enfrentamento dos sintomas negativos deixados pela violência que sofri. O que aconteceu comigo não poderia ser mudado, pois as dores físicas já haviam perpassado o meu corpo, mas ainda existiam as sujeiras psicológicas, e eram essas sujeiras que eu queria exterminar. Para experienciar a liberdade, o conflito maior era sair de uma situação que ainda me constituía como "inessencial".

Estava psicologicamente aprisionada pelo medo que aquele agressor me impunha, as algemas invisíveis, oriundas desse medo me mantinham aprisionada a condição de imanência. Segundo Simone de Beauvoir:

Cada vez que a transcendência cai na imanência, há degradação da existência "em si", da liberdade em facticidade; essa queda é uma falha moral, se consentida pelo sujeito. Se lhe é inflingida, assume o aspecto de frustração ou opressão. Em ambos os casos, é um mal absoluto. (BEAUVOIR, 1970, p.22). Grifo da autora.

Mesmo estando livre da presença física do agressor, a minha liberdade não era completa, ainda me sentia responsável pelo acontecido. Por sentir uma necessidade indefinida de transcender, me preocupava em justificar a minha existência (Beauvoir, 1970). Assim, após conceituar as minhas vivências como um objeto de pesquisa, visualizei aquelas atividades manuais exercidas naquele período de aprisionamento, como extremamente relevantes dentro do que hoje chamo de "estratégia inconsciente de sobrevivência", uma vez que tais atividades foram cruciais para que

eu mantivesse um mínimo de raciocínio próprio durante o período que estive aprisionada por causa da “animalidade constituinte” daquele agressor.

Simone de Beauvoir ainda nos diz que:

[...] as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: entenderam criar um campo de domínio feminino — reinado da vida, da imanência — tão somente para nele encerrar a mulher [...] o que elas reivindicam hoje é serem reconhecidas como existentes ao mesmo título que os homens e não de sujeitar a existência à vida, ao homem e a sua animalidade. (BEAUVOIR, 1970, p.85)

Percebi que não pude expressar os meus valores dentro daquele contexto vivencial, uma vez que, a cada vez que tentava era agredida com mais violência ainda, e com isso fui perdendo a capacidade de reagir. Conceituar a minha vivência a partir das teorias que estava estudando, me auxiliou no entendimento de que para obter o reconhecimento dos meus valores, deveria primeiro eliminar os sintomas negativos deixados em mim por aquele agressor. O meu corpo, em processo inicial de transgressão, ainda carecia de fortalecimento, mesmo estando “livre” não conseguia “degustar” a liberdade.

Dentro do contexto da minha busca pelo (auto) reconhecimento como sujeito, percebi que a liberdade tinha cheiros específicos, a minha tinha cheiro de eucalipto. Cada vez que adentrava na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), esse cheiro exalado pelas árvores que outrora foram plantadas no entorno do Centro de Artes me abraçava como um cumprimento de boas vindas. Ter essa percepção da liberdade me fez querer mais, comecei com um cheiro e me aprofundei nas teorias, nas cores, nas texturas, nas formas e nos movimentos corporais. Desta maneira, criei a minha arte como uma ferramenta essencial e transgressora para romper com os estigmas construídos e constituídos na violência doméstica praticada contra mim. Neste momento ainda não discutia as questões de gênero, mas a arte no processo da minha (re) construção como sujeito; ao teorizar a minha arte, criei a minha liberdade.

Percebi que, o que me havia definido como mulher até aquele momento era o mundo da violência doméstica que me foi imposta, decidi usar este mesmo mundo como demarcador da minha liberdade. O meu primeiro passo foi refletir sobre o meu modo de ser e de me perceber como mulher. Dentro desta reflexão, encontrei em Valéria Fabrizi Pires (2008) uma colaboração relevante para conceituar o meu pensamento de abraçar um novo momento vivencial. Essa autora me disse que:

A mulher instintiva é a mulher arquetípica, a matriz de todas elas, independente da época e da cultura. Mesmo quando seus símbolos mudam, sua essência permanece a mesma. Então, cabe à mulher efetuar a caminhada para sair da escuridão do inconsciente rumo à claridade consciente, em que os próprios valores femininos são reconhecidos e vividos. (PIRES, 2008, p.129)

Ao começar a minha caminhada para o novo mundo, percebi que o cheiro de medo que ainda exalava do meu corpo pertencia ao mundo que estava deixando para trás, e que cada passo que desse dali em diante seria para me distanciar desse medo. Dentro deste contexto me tornei pertencente a um mundo escolhido por mim, sendo este, pautado na teorização, no aprendizado, no conhecimento e na criação. Neste novo mundo encontrei linguagens que foram auxiliares no meu processo de enfrentamento. Senti, descobri, apreendi e utilizei as linguagens artísticas como exercícios experimentais que legitimaram a minha liberdade, e me apropriei daquelas com as quais tive maior identificação.

Por mais que estivesse disposta a criar uma nova história de vida a partir do novo contexto de descobertas e superação, havia também em mim uma necessidade de verbalizar sobre o que me afligia, porém, não conseguia articular com palavras o que estava sentindo. Os sentimentos de medo, vergonha e culpa, estavam entranhados no meu corpo e na minha mente, e a sensação que eles exprimiam era a de que havia uma película de sujeira crônica impossibilitando a retirada dos resíduos tóxicos deixados pelas violências que tinha sofrido. Neste caminho conheci a história de vida e os trabalhos artísticos da pintora italiana Artemisia Gentilesch³², me identifiquei

³² Para saber mais sobre esta artista rever o item 2.1: A arte criada como denúncia de violência contra a mulher num diálogo com Artemisia Gentilesch, no segundo capítulo.

com a sua história de vida e me senti tocada pelo processo de denúncia pictórica realizada pela artista.

Ao descobrir teorias que poderiam embasar a minha história de vida e transformá-la em algo comunicável, percebi que ainda não estava preparada para usar as palavras, mesmo assim, me baseei no conceito de narrativa proposto por Benjamim (1994) no qual a vivência leva à oralidade. Analisei o processo de denúncia pictórica utilizado por uma mulher que havia sido silenciada pelo sistema machista e escolhi iniciar a narrativa da minha história de vida, não com palavras, mas com a minha criação artística. Seguindo essa escolha e depois de vários estudos práticos, criei em 2015 a obra “Liberdade em Construção”, sendo esta uma releitura da obra “Judith degolando Holofernes”³³ criada pela pintora Artemísia Gentilesch no início do século XVII.

Figura 12



Rosemery Casoli. Liberdade em Construção.
Acrílica sobre madeira e Colagem de materiais diversos.
1,20 m X 0,75 m. Ano: 2015. Fonte: Acervo da autora.

³³ Para saber mais sobre esta obra, rever no item 2.1 o subitem “Denunciando a imposição da sujeição feminina” no segundo capítulo.

A minha obra é uma composição mista entre pintura e escultura, e explicita de forma pictórica a minha oralidade sobre os sintomas negativos oriundos da violência doméstica que havia condicionado a minha vida. Usei como suporte uma tela de madeira com dimensões de 1,20 m X 0,75 m, tinta acrílica branca (usada para pintar paredes), cola, tecido, areia, gesso, papel higiênico e corante para tinta acrílica (preto, vermelho, azul e amarelo), usei também alguns materiais encontrados em lojas de materiais de construção (porcas, parafusos, arruelas), figuras de objetos domésticos (recortados de revistas femininas), uma faca de cozinha e parte dos meus próprios cabelos.

Cada elemento que compõe esta obra tem um significado específico para estar nela; na criação fui aos poucos decapitando o medo, a culpa, a vergonha, e até o nojo que sentia ao lembrar que o meu corpo havia sido tocado por aquele agressor. Iniciei a sua construção como um processo lento de limpeza das sujeiras deixadas pela violência doméstica que naquele momento ainda me aprisionavam, porém cada vez que a olhava, enxergava que ela não estava finalizada, não porque a tivesse deixado inacabada, mas sim porque o meu processo de enfrentamento tinha uma dimensão maior, e não cabia somente em uma obra.

Essa percepção me levou a um maior aprofundamento dos meus estudos baseados na minha vivência; eu tinha um corpo aberto a um processo de fortalecimento e tinha uma história de vida que precisava ser narrada. Segundo Benjamim (1994) há uma dimensão utilitária que é natural da narrativa, e esta pode ser pautada numa sugestão prática, num ensinamento moral, numa norma de vida, ou até mesmo num provérbio. Escolhi trabalhar a minha narrativa como uma sugestão prática, ou seja, ela poderia ser seguida por outras mulheres vítimas de violência doméstica que estivessem buscando possibilidades de enfrentamento aos seus traumas.

Comecei o ano de 2016 com a proposta de juntar os meus pedaços, meu corpo e minha mente precisavam entrar em sintonia para que eu pudesse prosseguir com o meu enfrentamento. Pautava todos os exercícios práticos desenvolvidos no período da graduação em Artes Visuais no tema Arte e Violência Doméstica; neste contexto

percebi que era preciso primeiro ‘escutar a imagem para depois enxergar a voz’, sendo este um trocadilho que me acompanha até hoje quando estou em processo de criação.

Neste mesmo ano, produzi oito telas em lona crua, porém tive que escutar o que as imagens me diziam para só depois montar a obra, a esta dei o nome de ‘Máscaras’, cuja essência só pode ser entendida, se ela for vista por inteiro, por isso a batizei com este nome, pois era um termo que me remetia a algo ou alguém que seria indefinido somente até o momento que a embalagem fosse aberta ou que a máscara fosse retirada.

Nesta obra, dividi a minha vivência relacionada à violência doméstica em oito momentos distintos, porém, fiz uma ligação temporal entre eles. Nela juntei os meus pedaços construindo e desconstruindo as máscaras que a violência doméstica usava para me aprisionar. Em princípio, não as pintei com pretensão de juntá-las, porém, cada vez que olhava pra uma delas a minha percepção me dizia que a narrativa estava incompleta.

Entendi mais uma vez que a arte estava me mostrando o caminho, e cabia a mim, seguir ou não. A violência doméstica tinha me privado da liberdade de escolha, a arte estava me dando essa liberdade, assim, escolhi fazer a narrativa pictórica do processo de juntar os meus pedaços, literalmente, juntando esses pedaços.

Cada imagem tem uma representatividade específica da minha vivência, cuja contextualização foi destacada de forma cronológica no texto que segue após a apresentação da imagem, sendo esta leitura essencial para legitimar o processo de “juntar os pedaços” que propus com esta obra.

Para melhor entender a narrativa de vida explicitada de forma pictórica na imagem a seguir, o olhar do espectador deve partir da imagem que está no lado inferior esquerdo da figura.

Figura 13



Rosemery Casoli. Máscaras.
Acrílica sobre lona. 1.85 cm x 1.80 cm
Ano: 2016. Fonte: Acervo da autora.

Esta minha narrativa pictórica documenta o **MEDO** que sentia daquele agressor, cujas ameaças e agressões violentas foram aos poucos me transformando numa **ABSTRAÇÃO**, me proibindo de falar, de sorrir, e até mesmo de sonhar. Comecei a me sentir um nada, não mais vivia, só estava ali, era agora o **AQUILO** criado pela violência doméstica. Comecei a desejar a morte, achava que se o meu corpo não mais existisse, tudo estaria resolvido, e foi assim, que tentei o **SUICÍDIO**. Não consegui dar cabo da minha vida e algo me trouxe ao mundo novamente, porém, o meu **DESPERTAR** foi estranho, era um misto de realidade e pesadelo. Aos poucos fui percebendo os cheiros, as cores e as texturas, estava acordando. Me olhei no espelho e não me reconheci, estava apagada, sem cor e sem brilho, era somente pedaços. Comecei então **JUNTANDO OS PEDAÇOS**, depois de um tempo me olhei no espelho novamente e lá estava eu, ainda encolhida num canto, com medo, com vergonha e me sentindo culpada por algo que não era minha culpa. Reagi. Entendi

que só sairia daquele ostracismo se estivesse **EMPODERADA**. Não perdi tempo, tinha sede de viver e me queria de volta. Olhei para o meu futuro e percebi que para ele existir eu teria que mudar o meu presente. Assim, soltei os meus cabelos, abri o meu sorriso e **RASGUEI O MEU PASSADO**.

Analisando o desenvolvimento do processo de fortalecimento que me propus construir, entendo que a arte neste caso tenha realmente se tornado uma possibilidade de transgressão e libertação, pois através dela transformei o medo, a vergonha e culpa que sentia em componentes da minha criação artística, e assim a minha narrativa de vida explicitada de forma pictórica tornou-se a minha primeira estratégia de (re) construção e enfrentamento aos sintomas negativos que a violência doméstica havia deixado em mim. A criação dessas duas obras me ajudou a perceber que a essência da violência doméstica que foi praticada contra mim, só foi reconhecida quando consegui provar que ela existia e assim as máscaras que limitavam a construção da minha liberdade puderam ser retiradas. A partir dessa percepção entendo que a arte não é uma coisa que escolhi fazer, e sim algo que me escolheu. Após este entendimento, percebi que o cheiro da minha liberdade só se legitimou porque escolhi continuar fazendo arte.

3.2. O Corpo Transgressor Feminino

Para legitimar a cunhagem do termo corpo transgressor feminino dentro do contexto desta pesquisa, me conceituarei como duas mulheres distintas: a primeira, que de forma inconsciente, naturalizou o estereótipo de sujeição do corpo feminino e se transformou num “corpo dócil” a partir da violência doméstica sofrida. A segunda, que transgrediu as regras normativas estipuladas pela violência e iniciou a desconstrução do estereótipo da sua sujeição feminina a partir dos conhecimentos adquiridos nos seus estudos acadêmicos. Para estas conceituações usarei como base os estudos com Foucault (1963,1997) e com Simone de Beauvoir (1949).

Mesmo sabendo que Foucault não teorizou sobre o feminino nestes escritos especificamente, utilizei o que apreendi deles para conceituar e entender o meu

comportamento quando estava vítima da violência doméstica, pois estes estudos do autor me levaram a entender o período de violência que sofri como um período de aprisionamento criado a partir do controle do meu corpo e mente, que com o passar do tempo foi se transformando numa demonstração de poder que alimentava o agressor. A partir desse entendimento realizei estudos em prol de questões relacionadas à minha aceitação, primeiramente como um corpo dócil para depois transformá-lo num corpo transgressor.

Hoje, sei que as construções sociais, culturais e religiosas às quais fui submetida, contribuíram para o desencadeamento de um comportamento servil e auto-opressor, uma vez que fiz parte de um grupo de mulheres nascidas dentro de um contexto patriarcal, no qual as violências cometidas contra mulheres eram amplamente disseminadas. Dialogando com Magda Soares (1999) entendi que de forma natural fui, como tantas outras mulheres, “submetidas[a] cronicamente ao abuso físico e psicológico” (SOARES, 1999, p.143) e sofri pressões sociais que afetaram a minha percepção sobre as minhas possibilidades objetivas. Essa criação, pautada na naturalização das violências, se refletiu dentro do meu relacionamento conjugal, e com isso fui perdendo “a capacidade plena de reagir e as esperanças de escapar das mãos do agressor”. (SOARES, 1999, p.143).

De forma inconsciente, me tornei cúmplice da minha própria dominação (Foucault, 2001), e essa cumplicidade se justificou no comportamento que tive quando naturalizei e internalizei as agressões sofridas. Como consequência tive medo de denunciar, tive vergonha em não ser capaz de me defender e me senti culpada pelo comportamento violento daquele agressor. Por longos anos perdi a capacidade plena de reagir e a esperança de escapar das mãos daquele sujeito, e me tornei um corpo controlado pelas agressões advindas da violência doméstica.

Foucault contextualiza que “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado” (FOUCAULT, 1997, p. 28). Dentro do contexto da violência doméstica que vivenciei estava submetida às vontades daquele agressor, sendo que na sua concepção machista, ele tinha o direito de utilizar o meu

corpo como demarcador do seu domínio e do seu poder. Vivenciei um contexto que não me dava liberdade de pensar e nem liberdade de ir e vir. Essa dominação me transformou em prisioneira, cujo direito à vida dependia do consentimento de outrem. Juntei a teoria de Foucault (1997) às minhas vivências, e a partir dessa junção relacionei o poder exercido sobre o meu corpo por aquele agressor à legitimação do meu corpo num corpo dócil.

Para Foucault (1997) o controle do corpo dócil também resulta dos medos a que este corpo é exposto. No mundo fechado da violência doméstica que sofria, esse controle advinha de todos os tipos de violência que aquele agressor cometia contra mim. Para o agressor, esse controle que ele chamava de “cuidado”, era resultado da sua criação machista, na qual existia um lugar de poder destinado ao homem e um lugar de submissão destinado à mulher. Entender isso hoje não inocenta o agressor pelos atos de violência cometidos, mas explica como o sistema machista é nocivo e demarca o seu lugar a partir da violência.

Para o agressor a violência doméstica que ele praticava era necessária, uma vez que cabia a ele definir quais eram as minhas necessidades como mulher. Esse modo de pensar que coloca o homem como o detentor universal de “saberes e poderes” dentro dos relacionamentos conjugais é legitimado por Rosely M. S. Pires e Márcia B. Rodrigues quando estas autoras se referem ao homem dizendo que “ele é capaz de causar sofrimento a outrem com a consciência [de] que está cumprindo um dever” (PIRES E RODRIGUES, 2016, p.4). Hoje, sei que tínhamos pensamentos distintos sobre o que seriam as minhas necessidades como mulher, porém naquela época estava condicionada pelo medo e não pude verbalizar quais eram as minhas reais necessidades.

Segundo Magda Soares (1999), a relação entre os pares, pautada na imposição do medo como forma de controle e poder masculino, contribui para o desenvolvimento de doenças patológicas e emocionais na mulher. O medo que me foi imposto pelas violências sofridas, desencadeou doenças patológicas como: obesidade, alergia, enxaqueca, gastrite, depressão e problemas hormonais. Também desencadeou

outros sintomas emocionais como: vergonha, culpabilidade, subserviência, invisibilidade, timidez e dependência afetiva e sexual.

O medo como forma de sofrimento e/ou angústia é um sentimento comum a todo indivíduo e se manifesta de diferentes maneiras, suas reações sobre o corpo podem causar alterações psíquicas, físicas, orgânicas e fisiológicas, que se diagnosticado e tratado de maneira correta, não afetarão de maneira tão drástica a vida dos sujeitos. Nesta parte do trabalho, verbalizo sobre o medo que me condicionou a me enxergar como 'um nada' frente àquelas violências sofridas. Esse medo não se constituiu sozinho, ele partiu de todo um processo de imposição de inferioridade que recaiu sobre mim durante todo o período em que sofri as agressões, e, por um longo tempo, me tornei incapaz de enxergar possibilidades de enfrentamento.

Depois de três anos estudando sobre os sintomas que me acometeram, dividi esse medo em duas partes distintas. Sendo a primeira parte denominada de 'medo concreto', e a defini como aquela na qual ainda estava sendo agredida de forma sexual, física, verbal e patrimonial. À segunda parte denominei de 'medo abstrato', sendo esta referente ao período posterior ao medo concreto, ou seja, o período em que as lembranças das agressões sofridas ainda povoavam de forma constante a minha mente e repercutiam de forma dolorosa no meu corpo, alterando a minha psique e me transportando emocionalmente para dentro do contexto da violência doméstica, que de forma imperiosa, ainda me aprisionava num corpo dócil.

Estes estudos me mostraram a necessidade de verbalizar, também, sobre a vergonha e a culpa que me acometeu durante o período em que estava sendo agredida. Hoje, sei que sentir vergonha e culpa faz parte dos humanos de maneira universal, porém os motivos que causam estes sentimentos é que estabelecem os efeitos/consequências no corpo e na mente das pessoas. Assim, para contextualizar os sintomas da vergonha e da culpa dentro do contexto desta pesquisa, utilizo uma fonte secundária que verbaliza sobre estes sintomas experienciados por mulheres vítimas de violência doméstica.

Tendo como base as autoras Maria Fernanda Terra, Ana Flávia P. L. D'Oliveira e Lília B. SCHAIBER (2015), explícito que o sentimento de vergonha, estudado neste trabalho, é resultante do encontro de sensações de inferioridade e incapacidade impostas pelas várias vertentes da violência doméstica praticada contra a mulher. Quando as violências físicas aconteciam, eu escondia os hematomas cobrindo o meu corpo com roupas, não queria ver a piedade nos olhos das pessoas, me sentia muito envergonhada por não ter sido capaz de me defender. Segundo as autoras, este “sentimento de vergonha dificulta o diálogo [e] aumenta o isolamento” (TERRA, D'OLIVEIRA e SCHRAIBER, 2015, p.118), era exatamente isso o que eu fazia, me isolava, lambia as minhas feridas e me entregava novamente para o sacrifício.

O sentimento de vergonha que sentia anulava a minha percepção como sujeito, o que fez com que desencadeasse também o sentimento de culpa. Ainda, segundo essas autoras, a vergonha “pode ser confundida com a culpa, o que torna compreensível o reconhecimento da violência como decorrente de uma falha da mulher.” (TERRA, D'OLIVEIRA e SCHRAIBER (2015, p.118). Após os estudos que fiz a partir da fonte de pesquisa que embasou o primeiro capítulo deste certame, entendi que dentro do contexto da sociedade ocidental patriarcal, as mulheres foram durante muito tempo culpabilizadas pelos próprios familiares quanto às questões de violência doméstica que aconteciam dentro dos seus lares. Ainda hoje, muitas mulheres acreditam ser um sinal de fraqueza sua condição de vítima e se sentem “responsáveis pelo sofrido e, portanto obrigadas a aguentarem tais situações” (TERRA, D'OLIVEIRA e SCHRAIBER, 2015, p.118). Durante muito tempo eu me hostilizei e internalizei o sentimento de culpa pelas violências sofridas. Como punição psicológica, o agressor fazia “voto de silêncio” por períodos, às vezes, superiores a 30 dias. Sendo que esse voto só era quebrado quando eu ‘reconhecia e admitia o meu erro, e pedia desculpas por ele’, configurando assim, a minha culpabilidade pelas violências praticadas por ele. Existia no seu comportamento um prazer sádico que eu não conseguia enxergar na época, justamente porque tomava para mim toda a culpa do seu comportamento agressivo. Por imposição daquele agressor me isolei dos meus familiares, dos meus amigos, do mundo. Tornei-me uma casca inexpressiva, na qual os gestos, o olhar, a maneira de andar, de me

vestir, de falar, de pensar, de comer, estavam condicionados aos comandos daquele agressor.

Para Foucault, “o corpo deixa de ser o objeto por excelência e passa a ser o meio de chegar à alma. A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; alma, prisão do corpo” (FOUCAULT, 1997, p. 32). A partir da minha subjetividade frente ao que estudei, percebi que o corpo feminino simboliza a existência da mulher como ser, então mutilá-lo ou agredi-lo é uma das formas mais cruéis de destituí-lo da sua alma. Assim, entendi que dentro do contexto da violência que sofri, o meu corpo deixou de ser somente o objeto e passou a ser também um meio de controle da minha essencialidade. Ao ter o corpo subjugado, a minha alma também estava sendo subjugada, pois não havia dicotomia corpo e alma, ambos comportavam as cicatrizes advindas das agressões: hematomas, feridas abertas, cicatrizes visíveis e invisíveis; não havia como desassociar um do outro. Os reflexos das agressões sofridas, de uma forma dolorida, legitimaram a dicotomia entre o meu corpo e minha alma, e assim, a minha essencialidade feminina se tornou uma prisão para o meu ser mulher.

Esse aprisionamento feminino advém de práticas vivenciais pautadas no machismo e na intolerância masculina, nas quais ainda somos relacionadas a objetos e não a sujeitos. A legitimação do corpo feminino como prisão se concretiza na visão absolutista do masculino, e para muitos ainda é visto como o “outro” que depende da aprovação masculina para existir. Para Simone de Beauvoir:

A mulher sempre foi se não a escrava do homem ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdades de condições; e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com um pesado *handcap*. (BEAUVOIR, 1970, p.14).

Esse pensamento poderia ser somente mais uma das teorias levantadas nos séculos passados, porém dentro do contexto da violência direcionada à mulher na atualidade essa teoria é largamente praticada. Contextualizando a violência doméstica que sofri a partir de um olhar posterior à violência vivenciada, percebo o quanto o meu corpo feminino estivera escravizado. Estava escrava de ganho,

escrava de dentro da casa e “saco de pancadas”, segundo palavras do agressor, eu deveria dar graças a Deus por “estar casada com um homem de respeito, temente a Deus e tão generoso quanto ele”.

A construção identitária masculina pautada na ideia machista da superioridade do masculino sobre o feminino, concede ao homem a visão de “o absoluto” da espécie humana. Segundo Simone de Beauvoir, a partir dessa concepção machista ele encara o seu próprio corpo “como uma relação direta e normal com o mundo que acredita apreender na sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que o especifica: um obstáculo, uma prisão”. (BEAUVOIR, 1970, p.10). Na percepção do agressor que me subjugava, a sua conduta era extremamente normal, e eu, como mulher aprisionada no próprio corpo, deveria cumprir a minha sina e me manter dócil, porque esse era o comportamento construído e desejado para uma mulher.

Essa imposição da subserviência feminina que durante anos também foi naturalizada por mim, tornou-se um dos obstáculos no enfrentamento à violência doméstica que sofri. Mesmo sabendo que existia uma necessidade biológica daquele agressor, ou seja, um “desejo de posteridade” (BEAUVOIR, 1970) que para ser realizado dentro daquele contexto familiar, também precisava da minha “participação”, ainda assim, não conseguia me enxergar como um sujeito essencial.

Os sintomas internalizados silenciaram a minha voz e me tornaram ainda mais vitimizada, pois o meu silêncio fortalecia aquele agressor. Só consegui romper as barreiras deste silêncio quando consegui provar perante a lei, de forma sangrenta através das marcas visíveis deixadas pelo meu corpo, as agressões que tinha sofrido. Neste momento, de forma inconsciente, me libertei do medo concreto que me aprisionava, porém me tornei refém do medo abstrato. Este medo se tornou um obstáculo dentro do meu contexto de “liberdade”, estava livre das agressões verbais, sexuais e físicas, mas não livre dos sintomas negativos que essas agressões haviam deixado em mim. Decidi transgredir aquela sensação de impotência que tais sintomas representavam e iniciei de forma prática e teórica a minha total libertação.

Parto então do princípio, de que a transgressão verbalizada se deu a partir da minha necessidade em me reconhecer um sujeito essencial. Sendo esta percepção o limite que despertou a minha vontade em criar uma nova história de vida. Porém, teorizar sobre isso só foi possível três anos após a última agressão sofrida, e após os meus estudos com os escritos de Foucault (1963, 1997), pois segundo este autor:

O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade do seu ser: inexistência de um limite que não poderia ser absolutamente transposto; vaidade em troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra. (FOUCAULT, 1963, p.32).

O limite conceituado neste trabalho é exatamente aquele que me transportou para além do ilimitado, que só foi reconhecido quando a transgressão causou o seu desaparecimento. Hoje sei que dentro do contexto doméstico o qual vivenciei, a mim não era permitido transgredir, somente obedecer. Porém, a partir do momento que comecei a me perceber como sujeito, o limite dessa obediência se tornou auxiliar no processo da minha transgressão. Meu corpo se tornou o transgressor dos limites e regras impostos pelo agressor, e assim consegui enxergar que os limites e as regras dentro daquela minha vivência pós-última denúncia, estavam vinculados ao meu medo abstrato, e por mais que parecessem consistentes, eles poderiam ser transpostos.

Concomitante aos estudos com Foucault (1963, 1997) acontecia os estudos com Simone de Beauvoir (1949). O diálogo com a autora foi crucial para o entendimento de que para deixar de ser “inessencial” eu teria que primeiro me enxergar como “essencial”. Segundo esta autora “se a mulher se enxerga como inessencial que nunca retorna ao essencial, é porque não opera, ela própria, esse retorno” (BEAUVOIR, 1970, p.13). Esse diálogo me fortaleceu e auxiliou no entendimento de que estava dentro de mim a força propulsora da minha libertação, e que para quebrar as correntes visíveis e invisíveis que me prendiam dentro daquele contexto de violência, teria que descobrir estratégias necessárias para que a minha (re) construção como sujeito fosse possível.

Foi a partir dos estudos com esses dois autores, cujas teorias, aparentemente, não dialogam entre si, que encontrei a minha segunda estratégia de (re) construção; escolhi de cada autor os termos que mais representassem a minha proposta de enfrentamento intrapessoal, e assim, de cada texto estudado retirei um termo que de maneira precisa conceituasse essa proposta. Neste contexto, encontrei os termos: transgressão, corpo e feminino; fiz a junção desses termos e a partir das suas teorizações legitimei o meu processo de reconhecimento como sujeito de direitos. Cunhei em 2017 o termo ‘corpo transgressor feminino’ e o transformei em base de estudos voltados ao meu fortalecimento, que posteriormente foi usado como base de estudos auxiliares para a problematização e enfrentamento da violência doméstica vivenciada por outras mulheres.

Essa cunhagem só foi possível porque fui além do que entendo sobre fisiologia humana³⁴, pois tudo o que sei sobre o desenvolvimento do corpo humano se tornou “pequeno” em detrimento dos sintomas negativos advindos da violência doméstica que sofri. Durante os mais de vinte anos que estive exposta às atrocidades cometidas por aquele agressor desenvolvi sintomas que condicionaram o meu corpo e a minha mente a um estado de letargia profunda, o que dentro do meu processo de pesquisa considero como o meio “natural” da construção do meu corpo dócil. Dentre estes sintomas, destaquei o medo, a vergonha e a culpa, e me tornei o sujeito dentro da minha própria pesquisa.

Segundo Simone de Beauvoir (1970):

Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de outras liberdades; não há outra justificação da existência presente senão sua expansão para um futuro indefinidamente aberto. (BEAUVOIR, 1970, p.22).

³⁴ A fisiologia é o ramo da biologia que estuda as funções mecânicas, bioquímicas e físicas nos seres vivos. Em resumo, a fisiologia analisa o funcionamento de todos os processos que ocorrem dentro dos organismos: animal e vegetal. Esta área de estudos se divide em fisiologia animal e fisiologia vegetal. A fisiologia humana é uma subárea dentro da fisiologia animal e se preocupa com o entendimento do funcionamento do corpo humano, integrando, desse modo, conhecimentos químicos, físicos e anatômicos. Essa subárea estuda desde as células até os sistemas que compõem o corpo. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/fisiologia/>. Acesso em: 30 Abr. 2020.

Conceituo o termo Corpo Transgressor Feminino, como resultante da minha superação sobre os obstáculos que enfrentei como mulher frente ao processo machista de dominação daquele agressor e da violência doméstica que ele praticava. Conceituo também como significante dos resultados positivos obtidos a partir dos meus recomeços, legitimando em mim, o ato de transgredir não como uma subversão, mas como um ato de reconhecimento em ser um sujeito de direitos.

Ao enxergar por um olhar externo e a partir dos meus estudos teóricos o contexto das violências que vivenciei, percebi que o meu lugar como mulher tinha sido demarcado à margem de qualquer reconhecimento como sujeito, porém, percebi também, que não dava mais para aceitar essa demarcação; pois, o conhecimento me ajudou a enxergar que “a transgressão transpõem e não cessa de recomeçar” (FOUCAULT, 1963, p.32), e assim, transgredi a todo ciclo de violência que me aprisionava e dei ao meu corpo o status de Corpo Transgressor Feminino.

3.3. Ser vítima ou estar vítima da violência doméstica? Eis a questão!

A célebre frase “Ser ou não ser, eis a questão!” dita por Hamlet, na peça A tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca, escrita entre 1599 e 1601 por William Shakespeare, tornou-se para mim uma referência de pensamento dentro do processo de construção do corpo transgressor feminino, e me auxiliou demarcar um ponto de partida específico do enfrentamento aos sintomas negativos deixados pelas violências sofridas. Transformei o meu dilema pessoal num questionamento, objetivando melhor entender o processo de violência que sofri para melhor construir o processo de enfrentamento e fortalecimento, assim fiz uma releitura da frase dita por Hamlet dentro do meu contexto de pesquisa e criei a frase ‘Ser vítima ou estar vítima da violência doméstica? Eis a questão!’.

Para contextualizar esta frase, recorri à gramática da língua portuguesa para melhor entender a diferença entre os verbos ser e estar. O verbo “ser” é usado na maioria

das vezes para indicar posição, localização ou características permanentes de alguém ou alguma coisa, já o verbo “estar” é usado para indicar o contrário disso, ou seja, indicar posição, localização ou características temporárias de alguém ou alguma coisa.

Para que pudesse fazer um enfrentamento seguro dos meus traumas psicológicos evidenciados no período pós-violência doméstica, escolhi o verbo ‘estar’, justamente por entender que se estava poderia sair; se escolhesse o verbo ‘ser’, a minha condição legitimaria uma permanência que não queria ter. Esta simples colocação verbal se tornou um mantra, que repeti todas as vezes que os sintomas negativos advindos das violências sofridas tentavam me aprisionar. Ao buscar teorias que legitimassem esse pensamento, entendi que já estava partindo de uma teorização criada por mim, e como reflexo dessa teorização, uma nova maneira de enfrentamento aos traumas deixados pela violência doméstica.

Sequenciando os meus estudos pós-violências demarquei a misoginia³⁵ como um dos processos de perpetuação da violência doméstica praticada contra mulheres. Sendo que esta perpetuação se configura, mesmo que de forma inconsciente, mas, de forma prática dentro dos processos da formação familiar, nos quais a naturalização das diferenças educacionais para meninas e meninos desenvolvidas pelo pensamento machista, são ainda os demarcadores responsáveis pela construção da liberdade dos homens e pela construção do aprisionamento das mulheres. A partir dessa construção pautada na desigualdade de gêneros “o mais medíocre dos homens julga-se um semideus diante das mulheres”. (BEAUVOIR, 1970, p.18).

Ao considerar a misoginia responsável pela perpetuação da violência doméstica praticada contra mulheres, não estou desconsiderando os estudos que mostram as

³⁵ Trata-se de repulsa, desprezo, ódio ou preconceito contra as mulheres. Etimologicamente, a palavra “misoginia” é derivada do grego *misogynia*. Trata-se da união de *miseó*, que significa “ódio”, e *gyné*, que se traduz para “mulher”. No Cambridge Dictionary misoginia assim está definido: [...] crença de que os homens são muito melhores que as mulheres (Cambridge Dictionary Online, 2018). Disponível em: <https://www.cafecomsociologia.com/para-entender-misoginia/>. Acesso em: 29 Abr. 2020.

estatísticas relacionadas ao consumo de bebidas alcoólicas, uso de drogas ilícitas e/ou desemprego como causa/consequência dessa violência, mas explicitando a minha vertente de estudos a partir da minha própria experiência, uma vez que o comportamento violento daquele que me agredia não estava vinculado a drogas, bebidas ou desemprego.

A partir dessa contextualização se faz necessário abrir, dentro deste certame, um adendo para a teorização da misoginia. Pois, entendo que quando afirmo que algo é responsável pela perpetuação de alguma coisa, é preciso ter provas documentadas sobre isso. Para conceituar a misoginia busquei por autores que descrevessem de forma didática esse termo, uma vez que a complexidade da sua definição, por vezes pode causar um entendimento incompleto.

Encontrei em Molina (2013) a explicação de que a misoginia é o termo usado para identificar o sentimento de ódio e desprezo que muitos homens sentem pelas mulheres, sendo que é a partir do estigma de que as mulheres são inferiores que os misóginos se convencem do seu poder de dominação, levando-os a enxergarem todas as mulheres como seres inferiores e sem moral. Sobre esse “tipo de homem”, o autor diz que:

Devemos entender que no hablamos de psicópatas, o asesinos psicóticos, sino de personas que maltratan, golpean y matan a mujeres por ser mujeres. Y en ese ser mujer está la causa de la violencia. (MOLINA, 2013, p.33). Precisamos entender que não estamos falando de psicopatas ou assassinos psicóticos, mas sim, de pessoas que maltratam, agridem e matam mulheres, somente por que elas são mulheres. A violência praticada se justifica no pensamento do misógino, porque a vítima nesta questão é mulher. (TRADUÇÃO NOSSA)

No contexto da violência doméstica que sofri, o meu olhar externo baseado nos estudos, me auxiliou no entendimento de que a misoginia foi condicionadora do comportamento daquele agressor, foi a partir do ódio que ele expressava verbalmente ao se referir às mulheres, até mesmo às suas irmãs e posteriormente à própria filha, que se configurou um comportamento de aversão e desprezo às mulheres. Contra mim aquele agressor se utilizava de ameaças verbais, físicas e

sexuais para reforçar o seu pensamento misógino e machista de superioridade sobre a mulher.

Para Victória A. F. Perez e Esperanza B. Fiol (2000), a misoginia exercida no âmbito familiar leva o homem a controlar a mulher a partir das suas crises de ciúme e do isolamento social que impõe sobre ela, criando uma forma de mantê-la sobre sua dependência. Dentro do contexto que vivenciei com aquele agressor, essas crises de ciúme foram muitas vezes naturalizadas como uma ‘demonstração de amor’, afinal, assim me foi “ensinado” pela família, pela sociedade e pela mídia.

Para completar essa conceituação do termo misoginia, dialogo também com Glucksmann (2011). Segundo o autor esse comportamento de ódio e aversão às mulheres tem similaridades com o racismo e com o antissemitismo, cujo desenvolvimento parte da utilização de várias formas de sujeição do outro.

La misogonia está reconocida como una ideología política asimilar al racismo o el antissemitismo existente para justificar y reproducir la subordinación de las mujeres por los hombres (...)El comportamiento de los misóginos tiene su origen em prácticas culturales en las que discriminación y agresión física o verbal son empleadas por los varones para conservar sus privilegios posición de liderazgo (GLUCKSMANN, 2011, p.31). A misoginia é reconhecida como uma ideologia similar ao racismo e ao antissemitismo e existe para justificar e reproduzir a subordinação das mulheres pelos homens (...)O comportamento dos misóginos tem sua origem em praticas culturais, na discriminação e na agressão física e verbal, usadas pelos homens para preservar sua posição de liderança. (TRADUÇÃO NOSSA)

Tanto o racismo quanto o antissemitismo se referem a um sentimento de aversão a alguém ou a algum grupo social. Cito aqui o racismo como aversão ao negro e o antissemitismo como aversão ao povo judeu para melhor explicitar o meu entendimento a essa teorização de Glucksmann (2011) relacionada à misoginia. Neste contexto, as sociedades pautadas pelo pensamento hegemônico de dominação eurocêntrica negam para si as responsabilidades dos atos hediondos cometidos contra negros e judeus, e ainda tentam induzir estes povos a se sentirem os verdadeiros culpados pelas atrocidades sofridas.

Dentro do contexto da violência doméstica praticada contra mim, aquele agressor negava as violências praticadas e me induzia ao questionamento da veracidade das agressões. De forma cínica e dissimulada, alterava os fatos e os reformulava de maneira ajustável à sua versão. Alegava ainda, que o seu “comportamento” era decorrente do meu “mau comportamento”, que não havia nele nenhuma intenção de me machucar. De forma misógina, transferia para mim a culpabilidade dos seus atos violentos, e com isso, se abstinha do “desconforto pessoal” de se reconhecer como um misógino e um agressor.

Durante muito tempo aquele agressor me condicionou a pensar que os verdadeiros motivos das agressões eram oriundos do meu caráter, legitimando para si o pensamento de que “a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo [...]. Ela não é senão o que o homem decide que seja”. (BEAUVOIR, 1970, p.10). No começo eu tentei protestar, mas as agressões se tornaram ainda mais violentas, as quais o mesmo justificava como uma reação normal às afrontas criadas por mim, e à medida que aquele agressor criava para si mais autonomia, menos autonomia eu ia tendo.

Quando eu tentava exercer alguma atividade que o fazia sentir-se ameaçado em perder o seu poder sobre mim, o mesmo criava situações para testar a minha fidelidade e/ou a minha devoção a ele. Para conseguir o seu intento foi me induzindo ao ostracismo e ao aprisionamento domiciliar, me proibindo de sair, me proibindo de falar com as pessoas. Encerrando-me dentro do seu pensamento misógino, uma vez que ao me manter distante de tudo e de todos, já não me agredia mais por alguma “suposta infração” que eu tivesse cometido, e sim sobre aquilo que eu era, ou poderia ser (FOUCAULT, 1997). Dentro do seu comportamento misógino, aquele sujeito se enxergava e se colocava como a vítima e não como o agressor. Por mais de vinte anos estive condicionada por esse comportamento misógino e agressivo, pois ao não me reconhecer como um ser humano alimentava seu prazer sádico me aprisionando e me torturando.

Ao demarcar pontos específicos da minha pesquisa intrapessoal como estratégias de (re) construção percebi que ao buscar, ao inventar, ao criar, ao tentar o ainda não ousado, estava transformando o ato transgressor de superação de mim mesma num

processo de desarticulação dos mecanismos de domínio aos quais tinha sido sujeitada, estava exterminando dentro de mim a construção social do feminino dócil criada pelo pensamento machista, misógino, histórico, cultural, político, religioso e ideológico que havia contribuído de maneira significativa para a naturalização do meu corpo como um corpo dócil e aprisionado (FOUCAULT, 1997).

Para sequenciar o meu processo de enfrentamento e fortalecimento, fiz uma analogia subjetiva ao termo corpo, “[...] não porque ele seja matéria, mas por conjugar uma série de forças entre as quais se encontram algumas que se exprimem em signos [...]” (BARRENECHEA, 2002, p. 185). Mesmo estando consciente de que dentro desta série de forças poderia encontrar, também, signos negativos, destaquei somente os signos que me auxiliaram na reconstrução do meu corpo doente para um corpo são.

Para chegar a essa etapa do meu processo de enfrentamento, escutei antes a voz do meu corpo doente, o que justifico lembrando que a primeira definição dada a ele foi a de estar um corpo dócil (FOUCAULT, 1997), e que dentro do contexto da pesquisa se configurou como um corpo adoecido pela dominação imposta pela violência doméstica que havia sofrido. Porém, interessava agora ouvir a voz do corpo que se encontrava em processo de transformação, ou seja, do meu corpo feminino que estava transgredindo aos sentimentos negativos deixados pela violência doméstica e se tornando um corpo são.

Partindo da necessidade em ouvir a voz do meu novo corpo, encontrei signos positivos nessa reconstrução. Mesmo não sabendo ainda definir o que podia um corpo, tinha a convicção de que naqueles momentos em que os tentáculos do medo abstrato tentavam me sufocar, o meu corpo transgressor feminino em um misto de coragem e ousadia, me transmitia respeito, poder e orgulho. Entendi que “o corpo tem a impalpável concretude de um campo de forças, ou de uma superfície de cruzamento de infinitas perspectivas” (GIACCOIA JR, 2002, p.212), uma vez que os signos coragem, ousadia, respeito, poder e orgulho que fui “perdendo” ao longo das

violências sofridas, estavam novamente no meu corpo, me auxiliando a me enxergar como sujeito de direitos.

Essa contextualização se tornou completa para mim, quando utilizei esses signos positivos na concretização da minha transgressão, uma vez que, a partir da junção dos momentos de fortalecimento, fui, aos poucos, descobrindo novas formas de enfrentamento. Segundo Simone de Beauvoir (1970):

O corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações [...] (BEAUVOIR, 1970, p.57).

A interação com o novo mundo que se abria à minha frente me auxiliou a ter consciência de que o processo de desintoxicação das agressões que havia sofrido seria lento, e que durante esse processo teria que criar formas variadas para limpar as sujeiras psicológicas deixadas por aquele agressor. Uma dessas formas foi entender que 'estava' vítima da violência doméstica, e que esta tinha sido uma condição temporária e não uma condição permanente. Esta percepção se configurou, então, como a minha terceira estratégia de (re) construção.

Hoje, quando me questionam como é ser uma vítima de violência doméstica, respondo primeiramente que não sou, e sim, que estava vítima, e que consegui romper com esse estigma ao transgredir uma condição que me foi imposta. Hoje, entendo que a violência doméstica cometida contra mim, não me define como mulher.

3.4. A importância de pertencer a um coletivo

Ao me proporcionar a libertação do estigma social em ser reconhecida e/ou apontada somente como vítima de violência doméstica, também escolhi adentrar por um caminho de novas possibilidades. Ainda sentia medo e vergonha em expor a minha história de vida de forma oral, o que era visto por mim como um entrave no meu processo de fortalecimento. O ato de chorar que me acometia sempre que

precisava verbalizar a minha pesquisa intrapessoal me auxiliou a perceber a real necessidade de falar sobre as imposições invisíveis que ainda me condicionavam ao aprisionamento. A partir dessa percepção escolhi não mais camuflar as minhas emoções e não mais compactuar com o sistema patriarcal de dominação do sujeito feminino, que me aprisiona numa gaiola de subjetividade pautada na autodesvalorização. Percebi que o aprisionamento cultural precisava ser enfrentado, e dialogando com Heleieth Lara Bongiovani Saffioti (2004) pude entender que “[...] é a categoria dominada-explorada que conhece minuciosamente a engrenagem patriarcal no que ela tem de mais perverso. Tendo, pois, obrigação de liderar o processo de mudança” (SAFFIOTI, 2004, p. 43).

A transgressão do meu corpo feminino já se configurava como uma grande mudança, porém sentia a necessidade de um maior aprofundamento das questões que ainda me incomodavam. Esse incômodo me direcionou a buscar respostas a partir de propostas direcionadas à valorização do coletivo feminino, uma vez que o aprisionamento feminino a partir da cultura patriarcal não atingia somente a mim, mas, a muitas outras mulheres. Essa percepção me auxiliou a escolher o Projeto de Extensão “FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências” como um espaço de conhecimento no qual poderia compartilhar com outras pessoas as minhas propostas de fortalecimento de mulheres vítimas das violências disseminadas pela cultura patriarcal.

Fazendo um adendo de apresentação desse espaço de acolhimento, explico que o “FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências” é um projeto de extensão criado por Rosely Maria da Silva Pires, professora do Centro de Educação Física da UFES, sendo o mesmo composto por dois setores que interagem através de recortes específicos de enfrentamento às violências, cuja solidez se dá a partir do diálogo entre as equipes de voluntários que compõem os dois setores. O primeiro setor é o “FORDAN Espetáculo”, cujo trabalho, está voltado para apresentações de propostas artísticas que objetivam à problemática das violências com recortes de denúncia e enfrentamento, e o segundo setor é o “FORDAN São Pedro”, onde acontecem as

ações extensionistas de atendimento às pessoas (crianças, jovens e adultos) em situação de vulnerabilidade social e que vivenciam vários tipos de violências.

O “FORDAN Espetáculo” tem como espaço físico uma pequena sala adjacente à sala de dança do CEFD/UFES, onde são realizadas reuniões quinzenais e grupos de estudos dos bailarinos e coreógrafos, que trabalham com pesquisas voltadas à construção de cada coreografia que comporá o corpo de dança e arte do projeto. O “FORDAN São Pedro” é o espaço onde o núcleo sócio-jurídico e cultural faz acolhimento e encaminha as demandas às equipes voluntárias que auxiliam no fortalecimento das pessoas que buscam por ajuda; seu espaço físico é cedido pela Fraternidade Espírita Fonte Viva, antigo Instituto de Educação Social Joana D’arc, e está situado na Rua Manoel Rosindo, nº 72, bairro São Pedro I em Vitória, ES.

A intervenção é multidisciplinar com atuação no campo da Arte, Educação Física, Direito, Serviço Social, Fisioterapia, Psicologia e Psicanálise e Empreendedorismo, o que permite atender as demandas dentro da complexidade que compõe a violência doméstica e outras. O público alvo é constituído em sua maioria por pessoas da Grande São Pedro e adjacências, as quais contam com oficinas de dança e arte, aulas de canto e reforço escolar, acesso a políticas sociais, orientação jurídica, atendimento fisioterapêutico, psicológico e psicanalítico e ações voltadas ao empreendedorismo, auxiliando-as nos processos de autoconhecimento e autovalorização como sujeitos de direitos.

Comecei a fazer parte da equipe de voluntários no segundo semestre de 2016 interagindo com outras mulheres que também tinham sido vitimizadas pela violência doméstica, desde então, dei uma abrangência maior à minha pesquisa intrapessoal e escolhi usar a minha arte não mais para narrar de forma pictórica somente a minha história de vida. Assim, para explicitar o meu enfrentamento, criei propostas de trabalho em prol do fortalecimento daquele coletivo feminino. Cada vez que me reunia com aquelas mulheres, de forma inconsciente, estava também me fortalecendo, não pelas “desgraças alheias”, mas pelo aprendizado em reconhecer na outra um pedaço de mim.

Eu que tinha sido aprisionada e isolada do mundo por aquele agressor, estava agora falando sobre “empoderamento” com outras mulheres, estava partilhando conhecimento e me fortalecendo como sujeito de direitos. Foi neste contexto que me descobri e me denominei feminista, termo que até então não sabia significar. Fazendo um adendo sobre o feminismo, usei esse conceito para uma melhor abordagem da minha nova vivência, objetivando melhor compreender as minhas buscas por emancipação. Os meus estudos me levaram a conceituar o feminismo como um “sujeito político” e ao mesmo tempo como um demarcador de posicionamento diante da vida. Justifico a minha adesão a esse coletivo feminino com as palavras de Silvia Camurça (2007), pois o diálogo com essa autora me esclareceu que:

O feminismo como sujeito político, se faz somente através das mulheres e de sua movimentação. É imprescindível termos um NÓS MULHERES, a partir do qual é possível analisar o contexto, identificar as contradições, fixar objetivos para esta movimentação. Sem este “nós mulheres” não há como o feminismo seguir sendo um sujeito político com força transformadora. (CAMURÇA, 2007. p.16). Grifos da autora.

O trabalho que desenvolvi no projeto me mostrou que havia encontrado a minha quarta estratégia de (re) construção, pois pertencer ao coletivo de mulheres voluntárias que compartilham um pouco de si para acolher outras mulheres e ajudá-las a transformarem as suas vivências frente à violência doméstica em um enfrentamento político, me mostrou que não estava sozinha, e demarcou em mim a importância de pertencer a um coletivo.

Se na atualidade identificamos avanços substantivos nas questões voltadas ao enfrentamento da violência doméstica praticada contra a mulher, considero estes avanços como advindos dos coletivos de mulheres que ao longo dos anos foram se adaptando à realidade dos diversificados grupos de mulheres e conquistando para todas nós o direito de sermos reconhecidas como seres humanos. Porém, entendemos que uma parte considerável da sociedade ainda está presa ao pensamento machista e misógino, herdado do patriarcado, que insiste em

desvalorizar e desmoralizar todo o coletivo feminino, assim. “o que se deve esperar é que, por seu lado, os homens [também] assumam sem reserva a situação que se vem criando; somente então a mulher poderá viver sem tragédia” (BEAUVOIR, 1970, p.309), uma vez que todas as mulheres se tornam reféns do esforço ético de parte da parcela masculina em resistir à tentação de humilhar, torturar e matar mulheres.

3.5. O enfrentamento que começou privado e se tornou público

Reconhecer um ser humano na mulher não é empobrecer a experiência do homem: esta nada perderia de sua diversidade, de sua riqueza, de sua intensidade, se, se assumisse em sua intersubjetividade; [...] não é negar as significações que se revelam autenticamente ao homem através da realidade feminina; não é suprimir a poesia, o amor, a aventura, a felicidade, o sonho: é somente pedir que as condutas, os sentimentos, as paixões assentem na verdade. (BEAUVOIR, 1970, p.307).

Parto dessa conceituação beauvoriana, mesmo a entendendo como um “recado para homens”, para sequenciar o meu processo de enfrentamento, pois, reconhecer na mulher um ser humano, demandou em mim, trabalhar a desnaturalização dos conceitos disseminados pelo patriarcado. Esse estudo me levou ao entendimento de que para verbalizar sobre a valorização do coletivo feminino, teria que primeiramente internalizar essa valorização, ou, estaria somente verbalizando um discurso vazio. Entender e conceituar que existem diferenças inerentes a mulheres e homens, e que estas não configuram inferioridade para a mulher, me auxiliou explicitar um discurso verdadeiro de enfrentamento e valorização do feminino para as mulheres que aceitaram participar do processo/desenvolvimento de pesquisa de campo que realizei no projeto “FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências”.

Assim, no primeiro semestre de 2017 comecei a ministrar oficinas, pautadas na minha área de conhecimento em pintura, para um grupo de mais ou menos 20 mulheres, sendo este grupo composto por mulheres na faixa etária dos 20 aos 60 anos. Esses momentos de encontro ocorriam semanalmente, sendo realizados nas tardes de sábado. Concomitante ao conteúdo prático do uso de tintas e pincéis coordenava também rodas de conversa, nas quais explicitava questões/causas/consequências da violência doméstica praticada contra a mulher.

Com o passar das oficinas fui conhecendo um pouco sobre o posicionamento /comportamento daquelas mulheres frente aos contextos de violências que condicionavam suas vidas. Algumas tinham mais facilidade em interagir com o grupo e outras preferiam o isolamento; percebi que a parcela que preferia o isolamento era composta por aquelas que mais naturalizavam as violências sofridas, e que, quando era dado a elas o momento de fala, elas abaixavam a cabeça, respondiam que a vida era daquele jeito e disfarçadamente tentavam enxugar suas lágrimas.

Dentro da metodologia escolhida por mim para desenvolver o processo de enfrentamento durante as oficinas, utilizei primeiramente o método biográfico desenvolvido num recorte de estudos do sociólogo Ferrarotti (1991)³⁶, pois o entendo como um recurso de estudos no qual pode-se conhecer o social a partir das especificidades de uma práxis individual. Assim, a partir dos estudos de conceituação deste método criei um questionário com estas três perguntas: Você sabe o que é violência doméstica? Você já sofreu violência doméstica? Você conhece a lei Maria da Penha?

O momento para responder ao questionário foi realizado de forma oral e individual, uma vez que, parte das mulheres do grupo, não sabiam ler ou escrever, e não gostaria de causar-lhes constrangimentos referentes a esta condição. Durante a utilização deste questionário, percebi que ao fazer as perguntas, de forma inconsciente, estava limitando as respostas. A princípio pensei em mudar as perguntas, porém percebi que o meu objetivo ali não era o de obter respostas para montar um gráfico de estatísticas, e sim auxiliar no fortalecimento daquelas mulheres. Percebi que estava usando o método de forma errada, e desde então recorri às narrativas das suas histórias de vida, para então entender como poderia auxiliá-las nas suas descobertas de valorização de si.

³⁶ A versão original, "On the autonomy of the biographical method" foi publicada na coletânea "Biography and society: The Life History approach in the social science". Londres e Beverly Hills. Sage. 1981 - organizada por Daniel Bertaux. A que utilizamos para estudos foi traduzida para o português por Idalina Conde no ano de 1991 e está devidamente referenciada na bibliografia desta dissertação.

Para Sônia Kramer (2004) a importância da história de vida se legitima porque ela é a “memória coletiva do passado, consciência crítica do presente e premissa operativa para o futuro” (KRAMER, 2004, p. 498). Neste entendimento analisei a partir do Método Biográfico de Ferrarotti (1991) as narrativas de vida das mulheres que me relataram suas vivências, e conclui que suas histórias de vida são parte da construção do todo, pois entendi que as narrativas de cada uma legitimavam uma totalização sintética da origem da história de vida de mulheres que sofrem violência doméstica.

Comecei a desenvolver a etapa metodológica do meu processo de fortalecimento a partir da pesquisa-intervenção. Através das histórias de vida narradas obtive mais do que informações representativas da quantidade de mulheres agredidas, elas me mostraram a dimensão desta problematização ocorrendo exatamente onde a violência doméstica realmente mais dói, que é dentro de cada mulher vitimizada pelos agressores. Assim, escolhi utilizar o método indiciário proposto por Ginzburg (1989) no início da década de 1980, cuja estrutura metodológica investigativa tem como base os sinais, as pistas e os indícios. A utilização deste método me possibilitou uma melhor percepção das dores não verbalizadas explicitamente nas narrativas das suas histórias de vida, sendo esta talvez, a grande contribuição desta metodologia, uma vez que a mesma me possibilitou realizar um processo de intervenção na realidade, aproximando teoria e prática numa dimensão dialógico-reflexiva.

A obrigatoriedade em teorizar dentro de uma pesquisa acadêmica o trabalho que desenvolvi com estas mulheres me aproximou mais uma vez de Pollack (1989), uma vez que a sua teorização sobre a história de vida legitima o meu pensamento de que a partir das narrativas das nossas histórias de vida trabalhamos a “reconstrução de si” e definimos o nosso lugar perante a sociedade. Segundo este autor:

A história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência. Além disso, ao contarmos nossa vida, em geral, tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade,

resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros. (POLLACK, 1989, p. 13)

Assim como eu, as mulheres que participaram desse processo de fortalecimento, também foram condicionadas ao sentimento de vergonha, e se tornaram invisíveis a si mesmas e também transformadas em seres obsoletos, um “aquilo” criado pela dominação masculina pautada no “direito de propriedade” sobre a mulher.

Para elas, o silêncio e a vergonha ainda se configuravam como uma capa de proteção, na qual tentavam disfarçar e até amenizar o que lhes acontecia nas suas vivências. Portanto, ao explicitarem suas histórias de vida, estavam se posicionando como sujeitos e definindo seus lugares num processo de enfrentamento à imposição de sujeição feminina pautada nas violências domésticas que as afetavam.

De forma artística juntei as minhas vivências às de algumas daquelas mulheres e demarquei essa pesquisa de campo como a minha quinta estratégia de (re) construção, pois com base nas pistas e indícios que apreendi no decorrer do percurso da pesquisa-intervenção criei um enfrentamento coletivo pautado nas experiências de todas.

A partir da conceituação de narrador proposta por Benjamin (1987) na qual o autor afirma que “[...] o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes”. (BENJAMIN, 1987, p.201), escolhi para este projeto a nomenclatura ‘Juntando os Pedacos’, justamente porque retirei da minha história, e das delas recortes de narrativas de vida que me proporcionaram referenciar de forma pictórica, o processo de enfrentamento que criei a partir da minha arte utilizada como exercício experimental de liberdade.

Criei então uma série com oito pinturas, cada uma referenciando parte da história de vida de mulheres que, auxiliadas pela minha pesquisa de campo, estavam se (re) descobrindo e se (re) construindo, legitimando assim a minha proposta em trabalhar com a pesquisa-intervenção.

Estes trabalhos foram expostos pela primeira vez na Assembleia Legislativa do Estado do Espírito Santo em novembro de 2017. Em 2018 foram expostos no Museu do Negro no centro do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense (UFF), e depois em diversos eventos universitários e comunitários no decorrer dos anos de 2018 e 2019. Cada obra tem consigo particularidades inerentes a cada mulher por mim retratada, uma abraçou a causa de enfrentamento à violência doméstica praticada contra a mulher, outras tinham estado vítimas, e outras, infelizmente, ainda estavam vítimas.

No que toca aos trabalhos de pintura, as mulheres por mim retratadas receberam a nomeação de flores, essa escolha não se deu pela suposta fragilidade das flores, mas pela força e resistência que cada uma possui. Algumas são árvores que florescem e outras mesmo parecendo frágeis, possuem poder curativo. Não foi delegada a nenhuma delas a função decorativa, ou estaria indo contra todo o processo de fortalecimento criado por mim.

Estas pinturas feitas em lona crua foram dispostas sobre pedaços de lona preta e trazem consigo correntes que aparecem em sete das oito obras criadas, tais objetos fazem parte do contexto das histórias de vida narradas e representam os elos visíveis e invisíveis que aprisionavam aquelas mulheres à sua condição de vítima.

Para contextualizar cada trabalho, escolhi expor também a escrita poética (figura 14) que desenvolvi sobre cada narrativa de vida antes da utilização dos pincéis e tintas. Cada texto foi transferido para um pedaço de lona crua, e cada pedaço foi unido ao outro e costurado à mão sobre lona preta, configurando de forma artística a minha proposta de juntar os pedaços.

Figura 14



Juntando os Pedacos. Rosemary Casoli.
Impressão sobre lona crua.
0,68 m x 2.85 m. 2017.
Acervo da autora.

As similaridades existentes nestas narrativas legitimaram o meu enfrentamento em prol do coletivo feminino, mas os detalhes específicos em cada uma delas verbalizaram também o meu processo de enfrentamento intrapessoal; descobri particularidades subjetivas no meu corpo transgressor e as explicitarei no conteúdo de cada uma das narrativas escritas e pictóricas que criei. Quando os estudos de Foucault (1963 e 1997) e de Simone de Beauvoir (1949) me auxiliaram enxergar que eu era cúmplice da minha própria dominação, isso me possibilitou transgredir ao conceito que eu mesma havia “escolhido” para me “definir” naquele momento, e criar um novo conceito que fosse representativo do meu “novo corpo físico e mental”, assim decidi incluir nestas narrativas, o abraço que eu também necessitava, o sonho que eu também sonhava, o amor que havia me cegado, o desejo que havia me alimentado, o medo que havia me torturado, o fetiche que havia me transportado, o aprisionamento que havia me limitado e a liberdade, que ao me enxergar como um corpo transgressor feminino, eu havia conquistado.

As imagens a seguir, mostram a finalização da minha pesquisa de campo e refletem o meu processo de enfrentamento que começou de forma privada e se tornou público ao ser exposto como parte da minha narrativa pictórica. Para uma melhor contextualização das imagens neste trabalho, mostro também as narrativas poéticas que criei, e que de forma escrita retratam o processo de enfrentamento a partir das histórias de vida que me foram contadas durante as pesquisas de campo.

Figura 15



Rosemary Casoli. Girassol.
Acrílica sobre lona. 52.5 cm x 61 cm
Ano: 2017. Fonte: Acervo da autora.

3.5.1. O abraço de um Girassol

Ela não vivenciou a violência doméstica, mas mesmo assim sentiu na pele o sangrar de outras mulheres. Descobriu-se forte e corajosa para enfrentar a construção cultural, histórica e social do ontem, que ainda reproduz no hoje, um cenário de violência e feminicídio. Traz dentro de si o calor do sol e o irradia por onde passa. Entende o que não sofreu, não julga e nem discrimina. Está sempre transformando os dias nublados de mulheres que buscam pelo seu abraço. Sua visão de futuro é pautada no seu presente, e os seus sonhos não se resumem a uma utopia, e sim em práticas, justamente para que a utopia se torne realidade. Essas práticas começam silenciosas, no seu olhar, no seu falar, nas suas mil maneiras de agir. Assim como os girassóis que buscam a sua energia nos dias de sol e depois as distribuem com o seus iguais nos dias nublados, ela forma um campo de abraços de girassóis. Esta é a sua maneira de juntar os seus pedaços.

Figura 16



Rosemary Casoli. Flor de Ipê Amarelo.
Acrílica sobre lona. 53 cm x 59 cm.
Ano: 2017. Fonte: Acervo da autora

3.5.2. O sonho de uma Flor de Ipê Amarelo

Já se passaram tantos anos, mas os resquícios da violência continuam fazendo parte da vida dela. Estão lá, de forma invisível, porém ainda muito consistentes. Eles não deixam Flor de Ipê Amarelo ser ela mesma. Eles ainda a aprisionam, roubam os seus sonhos, os seus desejos e tiram o seu brilho. O ciúme dizia dissimuladamente: “eu te proíbo”, até o dia que ela não suportou mais. Saiu de casa com seus filhos, mas levou também os resquícios da violência sofrida. As palavras dele colocando defeitos no seu corpo ainda incomodam, mesmo depois de muitos anos. Era praticamente uma criança quando se uniu a ele e continua assim, meio mulher, meio criança, mas ainda não percebeu que pode usar um vestido e sair ao sol. Está livre, agora pode se deixar levar pelo vento. A corrente que a prende é abstrata, aprisiona a sua alma e não a deixa aproveitar o que a vida lhe trás de bom. Tem sonhos, desejos e vontades, mas também tem insegurança e medo. Esses elos invisíveis ainda a condicionam a não se enxergar totalmente como sujeito de si, fazendo com que seus sonhos e desejos ainda sejam guardados na sua caixinha de segredos. E os seus pedaços, quando começará a juntar?

Figura 17



Rosemary Casoli. Flor de Cerejeira.
Acrílica sobre lona. 52.5 cm x 41 cm.
Ano: 2017. Fonte: Acervo da autora.

3.5.3. O amor de uma Flor de Cerejeira

Dizem que os olhos são o espelho da alma. Os olhos nos contam histórias e nos revelam segredos. Alguns até nos dão sorrisos. Mas existem uns olhos que de tão doentes só mostram sofrimentos. A voz diz que não, mas essa voz não consegue verbalizar o que os olhos doentes não conseguem enxergar. Essa Flor de Cerejeira era assim, ela não enxergava a violência que sofria, ela não enxergava que levar facadas era estar sendo agredida. Ela não enxergava que xingamentos são agressões. Ela não enxergava que ser posta pra fora de casa pelo seu companheiro, era estar sendo agredida. Simplesmente porque depois quando ele estava tranquilo a apresentava aos amigos como esposa, como companheira. Isso ela enxergava como amor. E assim foi levando a vida sem enxergar o que realmente lhe acontecia. Aos poucos foi percebendo a sua condição de vítima. Aos poucos foi abrindo os olhos e os elos da corrente que a mantinham aprisionada. Finalmente, começou a juntar os seus pedaços.

Figura 18



Rosemary Casoli. Flor de Ébano.
Acrílica sobre lona. 52 cm x 63.5 cm
Ano: 2017. Fonte: Acervo do FORDAN.

3.5.4. O desejo de uma Flor de Ébano

Seu olhar traz muitas marcas, a violência está presente na sua vida e, infelizmente, de uma maneira naturalizada. Ela ainda não entende como violência a proibição de se arrumar, de se cuidar, de se sentir bonita. O prazer do seu companheiro é fazer com que ela se ache feia. Ela então o acalma dizendo-lhe: “sou feia”. Ele a quer invisível, ela não pode ter rosto, corpo e muito menos alma. A violência que sofre está sendo absorvida silenciosamente. O grito de socorro do seu ser ainda não foi escutado, mas está lá, nas marcas invisíveis do seu comportamento inseguro, na sua negação em se enxergar dentro de um espelho, na sua recusa em se reconhecer bela, na sua “obrigação” em se casar no presídio para que ele tivesse direito a visitas íntimas. Ser forte, decidida, corajosa, esse é o desejo da Flor de Ébano, mas os elos da sua corrente ainda precisam ser quebrados, para que ela possa então começar a juntar os seus pedaços.

Figura 19

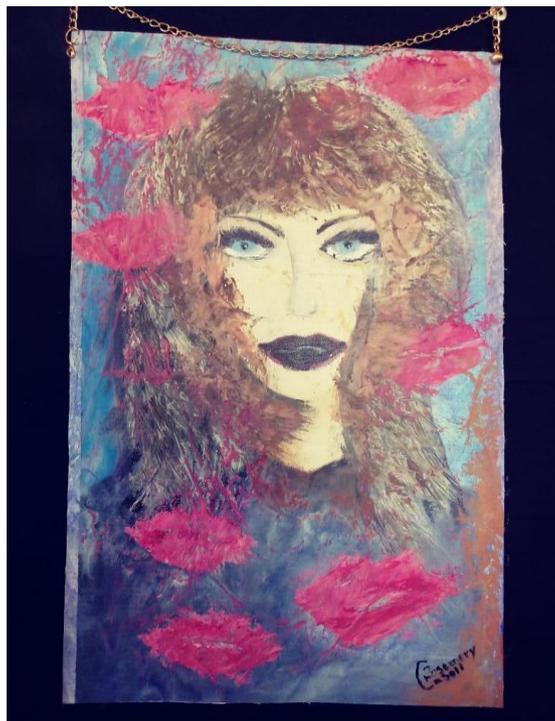


Rosemary Casoli. Flor de Lis.
Acrílica sobre lona. 47 cm x 69 cm.
Ano: 2017. Fonte: Acervo da autora.

3.5.5. O medo de uma Flor de Lis

Os olhos, novamente os olhos. Estes aqui estão abertos e nos mandam um pedido de socorro. Explicitam os seus desejos e os seus medos. “Um dia serei livre, e poderei ir e vir, mas hoje não”. Hoje ela tem que correr pra casa, seus filhos estão lá e ela tem medo do que ele pode fazer. Sua filha já está ficando mocinha e não dá pra confiar nele. Nunca sabe como ele está, e se estiver bêbado só Deus pra segurar. O hoje da Flor de Lis nunca acaba porque o medo não deixa isso acontecer. A violência ronda a sua vida, todos os dias é a mesma insegurança, ela teme chegar em casa e não encontrar mais as suas coisas. Ele pode ter vendido tudo. Mas o medo maior é o de não encontrar seus filhos. A corrente que a aprisiona ao agressor é a mesma que aprisiona muitas outras vítimas de violência doméstica, os elos dessa corrente são os reflexos da divisão injusta que faz a mulher pobre se sentir mais pobre e sem condições de sobrevivência. Flor de Lis sonha em transgredir a isso, encontrar forças para quebrar a corrente e fazer de si, o seu próprio lar. Ela sonha em juntar os seus pedaços.

Figura 20

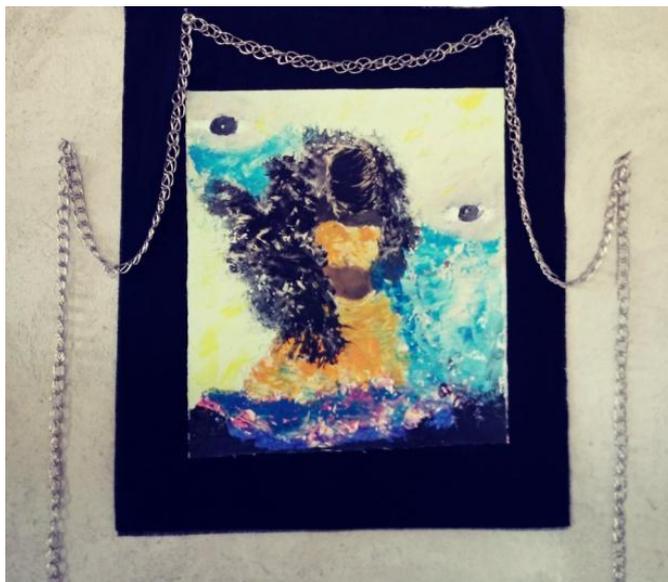


Rosemary Casoli. Flor de Lótus.
Acrílica sobre lona. 39 cm x 60 cm.
Ano: 2017. Fonte: Acervo da autora.

3.5.6. O fetiche de uma Flor de Lótus

Um amor que morde e faz sangrar, um amor que deixa marcas roxas, algumas muito roxas. Um amor que espanca e estupra e que arranca da Flor de Lótus as suas pétalas e a demarca agressivamente como sua propriedade. Alguns fetiches podem se tornar a prisão da alma, vendar os olhos e algemar o corpo. A violência pode chegar camuflada e matar em nome do prazer. Libertar-se é preciso. Tornar-se sujeito de si é entender o seu limite e fazer valer esse limite. Ao se tornar vítima dos seus prazeres, Flor de Lótus também se tornou vítima do seu agressor. No começo não entendia assim até que a iminência da morte a fez despertar das correntes douradas do prazer. Aos poucos tenta romper os elos que a aprisionam ao seu algóz. A sua corrente pode estar prestes a se quebrar, pois agora começa a enxergar o seu limite e também o prazer em ser dona dos seus desejos, sem, contudo, se deixar dominar por eles. A vida é feita de escolhas e Flor de Lótus está escolhendo viver. Esse é o primeiro passo para juntar os seus pedaços.

Figura 21



Rosemery Casoli. Rosa Negra.
Acrílica sobre lona. 46.5 cm x 53 cm.
Ano: 2017. Fonte: Acervo da autora

3.5.7. Prazer de poucos - Tortura de muitas

Era negra, era mulata, era não mulher. A cor da pele da escravizada de ontem ainda é a cor da pele daquela que mais sofre violência doméstica hoje. Saíram das senzalas e das casas grandes e continuam acorrentadas ao passado. Ainda são vistas por muitos como partes da luxúria e figuras secundárias na sociedade, tendo a sua voz condicionada à sua cor de pele. Querem ser vistas como sujeitos de direitos, e elas tem esse direito. Não podemos mudar o passado, quando os seus olhos eram arrancados e os seus corpos torturados, mas queremos o seu presente sem violências para que o seu futuro seja diferente. As correntes que as aprisionaram deixaram marcas profundas, e ainda hoje fazem delas objetos inanimados frente aos desejos e obsessões daqueles que sem ética humana ainda as animalizam. Elas são a maioria nas estatísticas que as colocam somente como mais um corpo vítima do feminicídio, mas a sua história não é somente esta, elas também são as avós, as mães, as irmãs e as filhas desta terra. As suas correntes continuam aprisionando-as pelo que são, ou seja, mulheres, pela condição que as colocam, ou seja, mão de obra barata, pela representatividade que dão a elas, ou seja, objetos sexuais. Quebrar essas correntes é dar a elas as condições de juntarem os seus pedaços.

Figura 22



Rosemary Casoli. Rosa vermelha
Acrílico sobre lona. 55.5 cm x 66.5 cm.
Ano: 2017. Fonte: Acervo da autora

3.5.8. O destino da Rosa

Ela não sabia o seu destino, não entendia a diferença entre ser e estar, ela simplesmente era; até que sentiu a violência doméstica dominando a sua vida. O seu ser sumiu e o que ela era também se perdeu. De repente, o que ela foi já não importava e o que poderia ser também não. Mas o seu estar lhe chamou a atenção, ele pulsava forte, e foi assim que começou a entender a diferença entre o ser e o estar. Percebeu que o estar havia engolido o ser, transformando-a num aquilo condicionado pela violência doméstica. Ouvia o grito do estar subjulgando o ser, e ouviu o gemido do ser querendo dizer não. Fortaleceu o ser e enfrentou o estar, entendeu que não queria ser vítima, mas estava vítima. Decidiu transgredir a isso. De corpo dócil se tornou um corpo transgressor e resgatou o seu ser. Descobriu-se uma Rosa Vermelha no despertar do seu empoderamento. Quebrou as correntes, juntou os seus pedaços e construiu o seu agora. E o seu futuro, será que o destino traçou?

3.6. O que pode o corpo transgressor feminino

Durante os anos de violência doméstica que sofri, fui me tornando invisível, não somente para o mundo, mas, principalmente para mim mesma. As palavras daquele agressor me dizendo “você está velha, gorda, perto de morrer”, reverberou como um canto de morte nos meus ouvidos por muito tempo. Por mais que tentasse me manter incólume a estas palavras, ainda as somatizava e internalizava seus efeitos nocivos. Neste contexto, meu corpo foi se retraindo e com o passar dos anos foi perdendo a sua voz. Já não sentia as suas vibrações, seus movimentos, suas potencialidades.

Porém, ao sequenciar a minha proposta de utilização da arte como exercício experimental da minha libertação, fui aos poucos recuperando as potencialidades perdidas e descobrindo também, potencialidades inimagináveis. Houve no meu contexto de pesquisadora uma duplicidade de papéis, pois além de estar na posição de “investigadora” também era a “investigada”. Em princípio não sabia exatamente ao que isso me levaria, porém estava sempre observando e absorvendo o que me acontecia. Esta dupla posição me auxiliou num estudo mais profundo sobre o que me incomodava e me permitiu estabelecer uma relação de maior compreensão dos fenômenos comportamentais que me afetaram quando estava vítima de violência doméstica.

Ao perceber a importância do fazer artístico no meu processo de enfrentamento e (re) construção, decidi experimentar todas as linguagens artísticas que me fossem possíveis. Percebi que os meus pedaços precisavam de uma cola especial naquele momento (re) construtivo, e por achar que poderia ter êxito através das artes cênicas, escolhi o teatro para me auxiliar, porém ao adentrar à Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música (FAFI) para me informar sobre o procedimento de matrícula nas oficinas ofertadas por aquela escola fui agraciada com uma apresentação de balé juvenil; nunca tinha tido a oportunidade de entrar naquele espaço e fiquei encantada com as performances daquelas garotas.

Naquele momento, as palavras daquele agressor gritaram mais alto: “você está velha, gorda, perto de morrer!”, olhei para a minha imagem refletida naquele espelho enorme, eu tinha mais de 40 anos, pesava mais de 100 quilos e os sintomas negativos advindos das violências sofridas ainda estavam sujando a minha pele, naquele momento me senti muito mais velha e muito mais gorda. Percebi que meus movimentos não eram suaves e delicados como os daquelas bailarinas, minhas coxas não eram torneadas como as delas e eu usava roupas largas para me esconder. Senti o meu corpo queimando sobre brasas, rememorei tudo o que tinha me acontecido por causa do medo e da vergonha que havia condicionado a minha vida e escolhi não mais me esconder atrás daqueles sintomas negativos. Meu corpo reagiu, disse não ao teatro e aceitou ser escolhido pela dança. Seguindo essa escolha, me inscrevi no curso de iniciação ao balé clássico e depois de um ano criei a minha primeira performance e a batizei com o nome Bailarina de Pipocas.

Para dar vida à minha criação, criei um figurino com pipocas doces costuradas à mão sobre a minha roupa de balé e a apresentei pela primeira vez na finalização da disciplina de Escultura no ano de 2016. Tornei-me uma escultura viva por um período de uma hora, e a cada cinco minutos fazia a mesma sequência de movimentos coreográficos e depois ficava imóvel de novo.

Descobri na dança a cola perfeita para a restauração dos meus pedaços, fui aos poucos experienciando ritmos e movimentos que até então, não acreditava serem possíveis para o meu corpo. Assim, além dos meus trabalhos de pintura pautados em narrativas de vida, escolhi fazer do meu corpo um corpo político e usar a dança num processo militante de problematização e enfrentamento a questões inerentes às violências praticadas contra mulheres. Seguindo esta nova etapa do processo de fortalecimento e (re) construção, em 2017 me integrei ao outro setor do projeto de extensão “FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências”, que é o “FORDAN Espetáculo”, e desde então, crio com o meu corpo que dança um novo processo de enfrentamento.

Iniciei esse novo processo junto com o grupo de dançarinos do projeto e comecei a me apresentar com uma nova performance; como sequência do trabalho que vinha desenvolvendo, dei a ela a nomeação de Juntando os Pedacos. Demarquei então, o início da minha proposta em usar o meu corpo transgressor feminino como demarcador do enfrentamento às violências praticadas contra mulheres, tendo, inicialmente, a minha vivência frente à violência doméstica sofrida como base para criação deste novo trabalho.

Junto com Aryadne Batista, bailarina, graduanda em educação física e integrante do corpo de dança do “FORDAN Espetáculo”, criei uma sequência de movimentos coreográficos a partir da dança contemporânea e a incorporei a minha performance. Usei como apoio musical o clássico Maria Maria³⁷ do compositor Milton Nascimento³⁸, porém, na versão cantada pela artista Manu Santos e o Grupo PianOrquestra³⁹. Esta performance foi apresentada em vários eventos no decorrer do ano de 2017, inclusive no V ENCONTRO ESTADUAL DA LEI MARIA DA PENHA, que foi realizado no Ministério Público do Estado do Espírito Santo.

A performance se iniciava comigo “sofrendo” uma sequência de violências que eram praticadas por um dos bailarinos (figura 23). Em seguida, me libertava das agressões e demarcava o início do meu processo de enfrentamento à violência doméstica a partir dos pedacos que aos poucos eu juntava. Estes pedacos eram representados por cada dançarina que, propositalmente, usavam figurinos de cores distintas sob uma capa preta, estas eram retiradas por mim, cujo ato objetivava mostrar a dimensão das consequências e traumas que afetam as mulheres vitimizadas pela violência doméstica (figura 24).

³⁷ Informações sobre a composição do clássico: Disponível em: <https://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/An%C3%A1lise-e-Interpreta%C3%A7ao-Da-M%C3%BAlica-%E2%80%9CMaria/64046251.html>. Acesso em: 30 Abr. 2020.

³⁸ Milton do Nascimento nasceu no Rio de Janeiro em 26 de outubro de 1942, é um cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro, reconhecido mundialmente como um dos mais influentes e talentosos músicos da Música Popular Brasileira. Carioca de nascimento, mas mineiro de coração, tornou-se conhecido nacionalmente, quando a canção "Travessia", composta por ele e Fernando Brant, ocupou a segunda posição no Festival Internacional da Canção em de 1967. Disponível em: https://www.ebiografia.com/milton_nascimento/. Acesso em: 30 Abr. 2020.

³⁹ Vídeo com a versão cantada por Manu Santos e PianOrquestra Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Up9pu4dUOQ>. Acesso em: 30 Abr 2020.

Figura 23



Registro da performance Juntando os pedaços.
UFES – 2017. Fonte: Acervo da autora.

Figura 24



Registro da performance Juntando os pedaços.
UFES – 2017. Fonte: Acervo da autora.

Quando todos os “pedaços” estavam visíveis, a performance dava lugar à dança contemporânea, cujos movimentos eram reproduzidos por mim e por todos os meus “pedaços”. Em um momento específico os dançarinos também se colocavam no grupo e reproduzíamos a finalização com todos, explicitando a necessidade de mulheres e homens trabalharem juntos no enfrentamento a esse drama social.

O ano de 2018 foi marcado por uma nova etapa na minha pesquisa intrapessoal e acadêmica, iniciei no curso de Mestrado em Artes e com isso o meu processo de (re) construção e enfrentamento ganhou uma maior dimensão. O cheiro da minha liberdade estava exalando mais forte, escolhi me impregnar com a sua essência. Meu corpo estava deixando de fazer arte e se tornando a própria arte, deixando de ser o condicionado e se tornando o condicionante. Segundo Aíssa Afonso Guimarães, “o pensamento de Nietzsche busca a origem (*arkhé*) ontológica da arte como força criadora, o movimento da própria natureza; jogo que torna a vida desejável [...]” (GUIMARÃES, 2014, p.61). Por meio dessa arte a minha vida estava se tornando desejável. Descobri novos conceitos e novas teorias e os adicionei àquelas que tinham me acompanhado até então. Intensifiquei o meu trabalho de consciência intelectual a partir dessas descobertas e adquiri com isso uma maior aplicabilidade da minha “consciência de si”.

A partir das palavras do filósofo Gil (2002) comecei a analisar o meu corpo transgressor feminino também como um corpo paradoxal, uma vez que segundo a

conceituação desse autor “o corpo paradoxal é o corpo virtual e latente em toda a espécie de corpos empíricos que nos formam e habitam. É através dele que a dança e a arte em geral são possíveis” (GIL, 2002, p. 145). Esta conceituação me possibilitou uma melhor reflexão do meu processo de (re) construção e enfrentamento a partir da utilização do meu corpo dançante.

A partir da sua teorização confirmei a minha percepção de que o meu corpo transgressor feminino possui uma “luz própria”, uma vez que ele é a representatividade de um corpo que:

[...] compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir espaço, ou seja, de se combinar tão intimamente com o espaço exterior que dele adquire texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior, produzindo então múltiplas formas de espaço; espaços porosos; esponjosos, lisos, estriados [...] (GIL, 2002, p. 140)

Com base nesta conceituação analisei as minúcias implícitas no meu processo de (re) construção e enfrentamento e entendi então, que estava, literalmente, adquirindo texturas variadas advindas dos meus vários espaços exteriores e transformando o meu espaço interior. Ter esta consciência me permitiu analisar com mais profundidade o processo que desenvolvi a partir da minha produção artística, uma vez que foi por meio da junção das minhas pequenas percepções, apreendidas no decorrer do processo, que transformei o meu corpo. Neste contexto considero que criei esse processo de (re) construção e enfrentamento porque, mesmo de forma inconsciente, percebia os paradoxos que compunham a transformação do meu corpo, antes dócil, num corpo transgressor feminino.

Para este autor, a consciência do corpo acontece a partir da transformação da consciência de si.

A consciência de si transforma-se em universo de pequenas percepções tornando-se consciência do corpo de uma maneira ainda bem mais surpreendente: entra num espaço novo, muda de natureza [...] nesse sentido, as pequenas percepções [...] evoluem num

espaço particular, intersticial, intervalar, mas também autônomo, com propriedades específicas. (GIL, 2002, p. 143)

Adentrei cada vez mais no meu processo de (re) construção a partir da utilização do meu corpo político, e por meio de uma “consciência de si” mais fortalecida fui desenvolvendo a minha liberdade corporal e me tornando mais receptiva aos novos aprendizados. Assim, em 2018, criei a performance “Sentindo na Pele”, cuja proposta sequencia o meu viés de problematização e enfrentamento à violência doméstica praticada contra a mulher através da minha arte.

Por estar num processo de contar a contrapelo a história da construção da violência doméstica praticada contra a mulher a partir dos recortes retirados da fonte de pesquisa usada no primeiro capítulo desta dissertação, escolhi esta mesma base para criar este trabalho, no qual denuncio a brutalidade e o sadismo das violências domésticas praticadas contra as mulheres como uma construção machista e misógina que ainda condiciona parte do coletivo feminino a não enxergar na outra mulher uma imagem de si. Uso o meu corpo, a minha voz e a minha dança para transformar esta parte do meu processo de pesquisa num trabalho artístico e conceitual.

Escolhi como apoio sonoro a música A lenda das Sereias – Rainha do Mar, criada como samba-enredo da escola Império Serrano⁴⁰ no ano de 1976. Como parte do meu enfrentamento, escolhi a versão⁴¹ apresentada nas vozes destas oito mulheres: Paula Lima, Luciana Melo, Alaíde Costa, Rosa Marya Colin, Margareth Menezes, Mart'nália e Daúde, cujas vozes e corpos representam dentro do meu contexto de pesquisa, o lugar de fala que deve ser ocupado pelas mulheres, de todas as raças, crenças e saberes, para demarcarem o seu lugar de sujeitos de direitos.

⁴⁰Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano é uma escola de samba brasileira da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. É originária do Morro da Serrinha e encontra-se sediada na Avenida Ministro Edgard Romero, ao lado da estação de trem Mercadão de Madureira, no bairro de Madureira. Disponível em: <https://www.wikirio.com.br/Imperio-Serrano>. Acesso em: 30 Abr. 2020.

⁴¹ Para assistir esta versão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z39xa3BEMe4>. Acesso em: 30 Abr. 2020.

Para dar corpo a esta performance criei três figurinos de cores distintas, sendo estes: o figurino terra numa referência às mulheres indígenas (figura 25), o figurino água numa referência às mulheres negras (figura 26) e o figurino fogo numa referência às mulheres brancas (figura 27). Escolhi referenciar as três raças que me compõem como mulher, para explicitar as diferenças e especificidades que são inerentes a cada grupo de mulher no contexto das violências que as atinge. A partir desta percepção, a escolha do figurino a ser usado dependia do evento no qual eu fosse performar. Os estudos com a fonte de pesquisa para o primeiro capítulo, também me levaram a considerar a utilização das modinhas coloniais femininas como disseminadoras da naturalização das violências e da submissão das mulheres naquele período. Com base nesta consideração criei também, três modinhas e as transformei num “recado” em forma de poema que se tornou a parte falada na abertura da minha performance.

Figura 25



Registro da performance
Sentindo na Pele.
Museu do Negro. RJ. 2018.
Fonte: Acervo da autora.

Figura 26



Registro da performance
Sentindo na Pele.
UFES. ES. 2019.
Fonte: Acervo da autora

Figura 27



Registro da performance
Sentindo na Pele
Museu do Negro. ES. 2019.
Fonte: Acervo da autora.

Este trabalho foi apresentado em vários momentos e eventos dentro e fora da universidade no decorrer de 2018 e de 2019. Sendo este o meu primeiro trabalho solo que desenvolvi dentro do projeto “FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências”.

A seguir, mostro na íntegra as “modinhas” que compõem o poema Sentindo na Pele:

Um olhar que não se enxerga
 Num enxergar que não se entende
 Um entender que não se toca
 Num tocar que não se aproxima.
 Um aproximar que não ultrapassa
 Num ultrapassar que pode estar próximo
 De uma próxima que pode ser tocada
 Num tocar que traz entendimento.
 Num entender que enxerga a si
 Com um enxergar que olha além.
 Num olhar que sente a Outra
 A Outra? Sim. A Outra!
 A Outra que está em você!

(Rosemery Casoli, 2018)

A partir dos meus estudos com Simone de Beauvoir (1949) interpreto como machista o pensamento que faz com que se enxergue a mulher como o Outro, que se configura como a desprovida dos conceitos positivos escolhidos pelo homem para definir a si próprio como o absoluto. Nas palavras da autora “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela [...] o homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”. (BEAUVOIR, 1970, p.10). Em toda sua escrita, a autora usou o termo “o Outro”, ou seja, no masculino, quando o contexto se referia a um entendimento pejorativo para o feminino. Ao criar este poema, decidi usar o termo a Outra, não como um termo pejorativo, ao contrário, para conceituar a igualdade que leva ao reconhecimento da outra mulher como parte de si. Criei então, neste poema, um feminino representativo do corpo paradoxal, pois ele “abre-se e fecha-se sem parar ao espaço e aos outros corpos” (GIL, 2002, p. 141) sendo que, é através da pele que ele se abre para o exterior e enxerga o outro corpo feminino como sendo o seu próprio corpo.

Este processo de “sentir na pele”, só pôde ser descrito dessa maneira porque concordo com o filósofo Gil (2002) quando ele diz que:

[...] é mais por toda a superfície da pele do que através da boca, do ânus ou da vagina que o corpo se abre ao exterior. Esses orifícios estão a serviço de funções orgânicas de trocas entre o exterior e o interior; mas raramente operam a abertura global do espaço interno (exceto no prazer sexual e na fala). A pele é um elemento essencial, porque paradoxal, do corpo paradoxal: ao mesmo tempo interior e exterior, interface entre o espaço exterior e o interior, constitui o

operador da reversão do fundo do corpo na superfície. (GIL, 2002, p. 141)

Desse modo, o “sentir na pele” se configura como a minha sexta estratégia de (re) construção e direciona o meu corpo transgressor feminino a falar por um viés paradoxal. Neste contexto a voz do meu corpo tornou-se mais clara, agora estou consciente das escolhas que fiz a partir do que apreendi neste processo de (re) construção e fortalecimento. Percebi que “os movimentos do [meu] corpo subiram à superfície da [minha] consciência, infiltraram-se nela e tornaram-se consciência do [meu] corpo”. (GIL, 2002, p. 146).

Ter uma “consciência de si” segura me possibilitou a escolha em continuar criando a minha arte em prol do enfrentamento às violências praticadas contra mulheres, assim, sequenciando os meus estudos teóricos e práticos criei em 2019 um poema para falar de mulheres que “transam”, transformei este poema em uma nova performance e dei a ela a nomenclatura “Mulheres que Transam”.

Como apoio sonoro, escolhi a música Maré Mansa⁴², lançada e cantada desde 2014 pelas mulheres do grupo musical As Ganhadeiras de Itapuã⁴³. Os movimentos de dança performatizados são frutos do meu aprendizado nas oficinas de dança afro ofertadas pelo Museu Capixaba do Negro Verônica da Pas (MUCANE)⁴⁴.

Início esta performance envolta em uma capa e adentro o espaço como se fosse uma noiva em direção ao altar, em determinado momento me abaixo e olho o meu reflexo num mar imaginável e escolho me libertar da capa que me aprisiona. “Timidamente” começo a desenvolver uma sequência de movimentos coreográficos. À medida que a performance vai acontecendo, vou também mudando a minha desenvoltura coreográfica, performaticamente compartilho saberes e conhecimentos, evoluo então para uma fase de reconhecimento como sujeito de si, mudo a minha

⁴² Para ouvir a versão escolhida. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=B7yD2ZG7XBk>. Acesso em: 30 Abr. 2020.

⁴³ Para saber mais sobre o grupo musical. Disponível em: <https://www.salvadorbahia.com/experiencias/as-ganhadeiras-de-itapua/>. Acesso em: 30 Abr. 2020.

⁴⁴ Para saber sobre o Mucane. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/espaco/6757/>. Acesso em: 30 Abr. 2020.

postura corporal e adentro num espaço que antes não imaginava ocupar. Verbalizo performaticamente as minhas descobertas e me posiciono como um corpo que tem voz. Finalizo reproduzindo corporalmente o meu poema de enfrentamento ao pensamento machista que ainda tenta transformar a mulher num objeto de prazer e de lazer, sendo que neste momento acontece a reprodução do poema com a minha própria voz e tem como fundo a melodia sonora da música que acompanha a performance. As imagens a seguir são recortes deste trabalho performático.

Figura 28



Registro da performance
Mulheres que Transam
UFES – ES – 2019
Fonte: Acervo da autora

Figura 29



Registro da performance
Mulheres que Transam
UFES – ES – 2019
Fonte: Acervo da autora

Figura 30



Registro da performance
Mulheres que Transam
UFES – ES – 2019
Fonte: Acervo da autora

Conceituo este trabalho como a verbalização artística da minha transformação de corpo dócil em um corpo transgressor feminino, pois o poema criado, a música escolhida, o figurino elaborado e a montagem coreográfica resultam das minhas estratégias de (re) construção e fortalecimento tendo a arte como exercício experimental da minha liberdade.

Para finalizar a explanação deste trabalho performático apresento o poema que criei:

Mulheres que Transam

Ainda somos objetificadas
 Pela função que o machismo nos dá
 Por isso demarcamos o nosso espaço
 E conjugamos o verbo transar.
 Nós transamos a transgressão
 De um corpo dominado
 E transformamos essa prisão
 Num diálogo escancarado.
 Nós transamos a nossa mente
 Com descobertas que alcançam
 A transa do nosso corpo
 Com movimentos que dançam.
 Nós transamos porque queremos
 Persistimos e buscamos
 E encontramos teorias
 Que legitimam o que falamos.
 Nós transamos o conhecimento
 Nós transamos o enfrentamento
 Nós transamos a resiliência
 Nós transamos o fortalecimento.
 Nós transamos e reivindicamos
 O nosso lugar de fala
 Se a nossa transa incomoda
 O problema está na sua percepção
 Mude o seu pensamento
 Porque nós não somos o prazer
 E o lazer desta nação!

(Rosemery Casoli – 2019)

Uma das questões que embasaram o meu fortalecimento e a minha transformação num corpo transgressor feminino foi me perguntar o que podia um corpo, mais precisamente, o que podia o meu corpo. Destarte, escutei a voz do meu corpo em cada estratégia de (re) construção e fortalecimento que criei, e por isso dei sequência a este processo. Assim, a consciência do meu corpo transgressor feminino nasceu dos poros da minha consciência (Gil, 2002) e finalmente escutei ele responder: Eu posso ser a potência do devir, eu posso transformar o seu mundo e libertar a sua vida!

A partir dessa escuta explícito que “as pequenas percepções supõem uma zona de percepções de movimentos ínfimos e de forças poderosas”. (GIL, 2002, p. 143), o que dentro do meu contexto vivencial atual me proporciona uma miríade de

percepções que são cruciais para que eu preserve a minha nova “consciência de si” e possa apresentá-la em cada nova proposta de enfrentamento que eu venha a criar. Hoje, tenho toda a segurança para dizer que só foi possível sentir o cheiro da minha liberdade porque fui ao encontro dele. Só foi possível entender que a violência doméstica que sofri não me definia como mulher porque tive liberdade para dizer não a esta definição. Só foi possível perceber a importância de pertencer a um coletivo porque tive a liberdade para escolher participar de coletivos. Só percebi que o meu enfrentamento deixou de ser privado porque tive a liberdade em escolher explicitá-lo ao mundo. Só consegui ter a liberdade de verbalizar tudo isso quando deixei de ser um corpo dócil e me tornei um corpo transgressor feminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não quero e nem posso mudar o passado, mas sinto a necessidade de contar eu mesma parte das minhas referências existenciais. Essa também pode ser vista como uma tentativa de desarticular os mecanismos de poder masculino, fazendo com que a mulher seja respeitada dentro da sociedade como força e potência, digna de igualdade e direitos, tendo o seu lugar de fala ocupado por ela mesma. Parafraseando Simone de Beauvoir (1970), devemos sempre duvidar de tudo o que foi historicamente escrito sobre as mulheres, justamente porque essa história foi escrita por homens e para homens, e para que sejamos vistas como sujeito essencial, temos que “reivindicar” o direito de contar nós mesmas a nossa história.

Mesmo concordando com a autora, para introduzir a mulher do passado colonial no contexto da minha pesquisa, tive que recorrer à história contada por Freyre (2006), uma vez que não temos a história da construção do feminino brasileiro contada pelo seu coletivo. A partir dessa fonte de pesquisa estudei a contrapelo a história narrada e pude ter a oportunidade de analisar e questionar o comportamento dos integrantes desse enredo de colonização e dominação ocidental de uma maneira crítica. Dados que podem ter sido irrelevantes para o pensamento colonizador para a minha pesquisa foi de extrema relevância. Meus estudos com essa fonte me apontaram caminhos para a reconstituição de temporalidades de vivências femininas, cujas

constatações, feitas a partir dos recortes literários, me mostraram os trajetos da construção das violências praticadas contra as mulheres. Nesse diálogo com o passado histórico da mulher brasileira busquei relacionar vivências do corpo feminino com o corpo feminino transgressor, cuja transgressão precisa ser entendida como um processo de mudança no enfrentamento das violências que sofremos. Assim, foi pelo conhecimento do passado da construção da mulher brasileira (mesmo através de fontes históricas articuladas por homens) que cheguei ao cerne de questões que dialogam com o presente e com os enfrentamentos diários que temos frente à violência doméstica.

A pesquisa me levou ao entendimento de que a brasilidade que herdamos do passado ainda é estreita e pobre para fazer face aos dilemas humanos e políticos que afetam as mulheres e suas conquistas na atualidade, pois vivemos ainda numa sociedade culturalmente homogênea quando o assunto é violência contra a mulher. Os tabus referentes à construção dessa trama cultural ainda tentam manter intransponíveis as portas do mundo dos homens, para atravessá-las devemos ainda confrontar essa construção cultural pautada no machismo, na misoginia e em outros resquícios do patriarcado. Este ainda é um processo sistemático de enfrentamento no qual o preconceito contra a mulher já esta sendo condenado sem reservas, porém, algumas vezes, ainda é como se constituísse um mal em si mesmo, sendo mais degradante para quem o pratica do que para a própria vítima. Para alguns, a mulher ainda é o não-sujeito, e portanto, indigna de reconhecimento até mesmo quando está em situação de vítima.

Novamente parafraseando Simone de Beauvoir (1970), ontologicamente a mulher como ser social foi colocada numa condição de “não-sujeito”, numa condição de ser vista como “o Outro” que necessita do homem para ser reconhecida socialmente, mas como essa condição de submissão não é natural, apesar de ter sido naturalizada por um longo tempo, ela pode ser transgredida e superada, individual e coletivamente. A partir de tudo que estudei para esta pesquisa, considero que o feminino visto como inferior ao masculino é algo socialmente construído, portanto, como não sendo natural é passível de desconstrução.

No que tange ao passado da construção da mulher brasileira, a desvalorização do feminino se deve ao homem branco, porém, na atualidade, essa desvalorização pode ser cometida tanto por brancos quanto por não brancos, o que nos leva ao entendimento de que a parcela masculina, composta por agressores, tenha “herdado socialmente” dos seus antecessores o pensamento machista de dominação e poder sobre as mulheres. Por entender que essa herança não está no DNA do sujeito, e sim no DNA da sociedade, creio ser extremamente importante o processo de conscientização masculina, que já vem sendo desenvolvido por alguns movimentos ou projetos que trabalham com a pauta de enfrentamento às violências. Porém, não se pode esquecer que a conscientização da igualdade de gêneros deve ser difundida desde a infância e não esperar que o menino se torne um agressor e a menina uma vítima (ou mesmo o contrário) para que o processo social de conscientização seja feito.

Potencializar as vivências artísticas das mulheres com as quais dialoguei no segundo capítulo, me ajudou enxergar as diferenças que existem em cada mulher e nas várias formas que cada uma possui para dialogar seus saberes. Enxerguei também, que a negação da potência feminina acontece quando essas diferenças são vistas como desigualdades, pois não reconhecendo as diferenças inerentes a cada uma estamos legitimando a exclusão de várias formas de ser mulher, pois cada uma parte de lugares diferentes.

No decorrer desta parte da pesquisa, lembrei várias vezes de um dito popular que ouvia quando era criança: “ai daquele que não puxar brasa para sua sardinha, vai ter que comê-la crua”. (Talvez seja por isso que eu não goste de peixe cru). Brincadeiras à parte, mas eu nunca esqueci esse ditado, apesar de não entender, na época, a metáfora que existia nestas palavras. Dentro do contexto da minha pesquisa, este ditado ganhou forma de estudo e me ajudou a entender a necessidade do “lugar de fala” de cada sujeito mulher, e no contexto de Brasil, mais ainda, do sujeito mulher negra. A experiência de violência que cada grupo feminino vivencia pode ser contada por mim, porém, para que essa experiência se torne uma

questão social, é preciso que cada grupo verbalize os dissabores dessas experiências. Não há como fazer um enfrentamento pra todas, se todas não participarem.

Quando Artemísia Gentilesch ousou denunciar os estupros sofridos, sua bagagem de tolerância à violência já estava lotada, ela já fazia da sua produção artística uma denúncia e sabia que a sociedade na qual se encontrava não lhe daria apoio. Como mulher vitimizada pelas violências ela precisava do seu lugar de fala, e a sua estratégia de sobrevivência foi se colocar como protagonista nas suas próprias obras. Se hoje contamos a história de vida dela, foi porque ela demarcou o seu lugar como sujeito e denunciou o que lhe acontecera.

As vivências de Nice Nascimento Avanza, uma mulher negra que viveu num contexto de desigualdade, podem elencar estudos sobre várias formas de se constituir um lugar que legitime e potencialize a transgressão feminina. É possível, dentro desse estudo, reivindicar análises pontuais diferenciadas que objetivam demarcar e propor lugares de fala para se entender as diferentes realidades que são construídas a partir das diferentes vivências femininas. As experiências de todas formam o coletivo feminino, mas, as especificidades inerentes a cada uma precisam ser respeitadas, para que esse coletivo integre todas da mesma maneira.

Inserida num processo de estudos que objetiva a valorização do povo negro, Rosana Paulino encabeça um enfrentamento secular e legítima a relevância da mulher negra em ocupar o seu lugar de fala. Ao se colocar como porta-voz das mulheres silenciadas e criar obras que demarcam esse posicionamento, nos ajuda a entender como a arte pode sim, ser um lugar de saberes, voltada a questões de fortalecimento e pertencimento.

Sarah Lucas centra suas pesquisas e suas obras num contexto de enfrentamento ao pensamento machista, mesmo colocando nos seus trabalhos uma carga menor de si, seus questionamentos sobre a sexualidade feminina e a utilização dessa sexualidade, estão pautados no coletivo feminino, cujas obras partem de uma

perspectiva generalizada, na qual a mulher e o homem retratados representam qualquer mulher e qualquer homem, porém, ela nos propõe pautar um enfrentamento centrado num feminino que se coloca como sujeito dentro das relações de gênero.

A partir do estudo com essas quatro mulheres artistas foi possível entender que mulheres que assumem lugares “não criados” para elas podem abrir espaços para novos discursos referentes ao modo de ver e sentir o feminino, e podem criar um elo com outras mulheres, e mesmo que nunca se encontrem, se reconhecerão nas vivências umas das outras. Seguindo esse viés de pensamento, percebo que a violência doméstica praticada contra a mulher necessita do reconhecimento de todas e do conhecimento exercido por todas para que o enfrentamento a esse processo de opressão seja feito para todas. Não dá pra dizer que este problema social não existe e que ele não é seu também. A imagem de não-sujeito que se criou da mulher brasileira precisa ser destruída, não com frases de efeito, mas com atos concretos de reconhecimento de igualdade.

Para alguns ainda é vista como natural a agressão praticada contra a mulher, e os mecanismos de defesa que nos possibilitam questionar esta naturalização ainda encontram obstáculos, principalmente, nos espaços mais críticos do contexto da violência. Citamos aqui, as famílias onde as informações de valorização da mulher como sujeito de direitos não conseguem chegar. Famílias estas, que por não terem conhecimento das pautas de enfrentamento realizadas em prol da mulher, ainda experienciam as violências praticadas dentro desses espaços de convívio. Esses mecanismos só se tornarão possíveis se as transformações da sociedade integrarem todos os sujeitos que dela participam.

Nesta pesquisa não foi possível adentrar a um contexto mais específico de violências vivenciadas por mulheres indígenas, lésbicas, trans, ciganas ou outro grupo específico além dos que explicitarei, pois entendo que estes grupos citados e outros que existem, necessitam de um estudo mais aprofundado das questões referentes às suas vivências para que se tenha um melhor entendimento dos pontos

de partida referenciais voltados a esses grupos. Desde sempre entendo que somos compostos de culturas diferentes e habitamos gêneros diferentes, assim, entendo também que é preciso criar diálogos e mecanismos de valorização específicos para todos os grupos, uma vez que, os êxitos dos círculos humanos ainda não beneficiam todos como tal.

Entendo que todas as lutas femininas são válidas e nenhuma deve ser exercida em detrimento da outra, pois a violência doméstica praticada contra a mulher transpõe os grupos e pode acontecer com qualquer uma. Para alguns, em princípio, pode parecer pautada em questões voltadas somente para a raça já que a maioria das vítimas é negra, ou somente para classe, já que a maioria das vítimas é pobre, ou somente para o gênero, já que a maioria das vítimas é do sexo feminino. Porém, é um tipo de violência que independe de raça, classe ou gênero, pois acontece dentro dos ambientes familiares de mulheres pretas ou brancas, pobres ou ricas.

Vivenciei após mais de vinte anos de aprisionamento um novo contexto de vida e encontrei na arte parte do meu processo de fortalecimento, ou como posso afirmar, encontrei nela o meu exercício experimental de liberdade. Transformar a vergonha em verbalizar as violências sofridas e os medos que sentia em parte dos pigmentos que deram cor, forma, textura e movimento aos meus trabalhos com arte, me auxiliou escolher novos caminhos. A explicitação das minhas estratégias de (re) construção e fortalecimento são os registros escritos de todo o processo que desenvolvi a partir do entendimento de que, se encontrasse a minha essencialidade encontraria também minha liberdade como sujeito de direitos. Fiz da minha arte a minha voz e demarquei o meu corpo como meu objeto de pesquisa.

Em nenhum momento utilizei ou me referi aos meus trabalhos com a arte a partir de conceitos de arte terapia, justamente porque não queria limitar as minhas possibilidades de enfrentamento. Com esta certeza segui o fluxo dos acontecimentos e guiei cada passo do meu enfrentamento sequenciando o passo anterior. Isso quer dizer que não houve tentativas e sim aproveitamento de tudo o que me acontecia. É claro que, a maioria dos acontecimentos não foram por acaso,

uma vez que cada processo externo ao meu corpo era o resultado das escolhas que eu fazia.

Refletindo como a arte se configura como possibilidade de enfrentamento à violência doméstica praticada contra a mulher, posso considerar que as minhas produções artísticas, tanto as telas quanto as performances, são legitimadoras dessa possibilidade, uma vez que estas produções descrevem como a arte me auxiliou no processo de (re) construção e fortalecimento no enfrentamento dos traumas advindos das violências que sofri. Tendo sido esta arte então auxiliar na descoberta do meu empoderamento feminino, que hoje me possibilita verbalizar e denunciar quando a violência tenta me atingir novamente.

Quanto à pesquisa de campo - que posteriormente transformei em trabalho social - desenvolvida com as mulheres no projeto FORDAN São Pedro, também só foi possível porque utilizei a arte como base para os encontros semanais. Esta afirmativa se legitimou na percepção do processo de evasão das mulheres nas rodas de conversa, só consegui reverter o processo quando usei a pintura e a ideia de criarem pictoricamente a sua autoimagem como base de desenvolvimento das oficinas, sendo suas criações posteriormente transformadas em bolsas de pano ou bolsas ecológicas⁴⁵ pela Equipe de Costura e entregue a elas no “dia do fortalecimento da mulher” criado pela Equipe de Assistência Social do projeto. Neste contexto, considero que só foi possível colher as suas narrativas de vida, porque a arte também lhes aconteceu como um exercício experimental de liberdade e lhes auxiliou verbalizar as suas dores, o que me propiciou explicitar pictoricamente as violências também vivenciadas por elas, e assim, derrubar algumas barreiras da invisibilidade.

As oficinas de pintura e as rodas de conversa que ministrei foram auxiliares no despertar do empoderamento daquelas mulheres. Hoje elas se encontram mais fortalecidas, algumas conseguiram se libertar das algemas que as prendiam ao

⁴⁵As Sacolas Ecológicas são também conhecida popularmente como “Sacola de Pano”, “Sacola de Tecido” ou “Sacola de Tela”. Pode ser feita com diversos materiais como Algodão, Nylon ou Lona. Disponível em: <http://www.sacolaecobag.com.br/ecobag.html>. Acesso em: 30 Abr. 2020.

contexto de violência, outras infelizmente ainda não. Mas, por acreditarem que são sujeitos de direitos e de potências, continuam participando comigo desse enfrentamento que deixou de ser só meu e também se tornou delas. Retratar de forma pictórica a minha história de vida e as das “minhas flores” se configura como uma estratégia que criei para juntar os pedaços de todas e legitimar a minha arte como exercício experimental de liberdade.

Ao decapitar o medo e a vergonha que ainda me mantinha aprisionada de forma invisível ao agressor, escolhi também a partir do meu diálogo teórico verbalizar sobre a construção da violência doméstica que sofri e as dimensões que esta violência tomou no que se referiu à coisificação do meu corpo feminino e me transformou num corpo dócil. Encontrei teorias que me auxiliaram entender e explicitar a construção estereotipada do feminino, e com isso descobri a importância da verbalização teórica sobre esse tema, não somente para a valorização do texto acadêmico ou para a legitimação da minha pesquisa, mas também para limpar as sujeiras invisíveis que a violência doméstica havia deixado em mim.

Ao me reconhecer como um corpo dócil disparei em mim um dispositivo de reflexão que me auxiliou encontrar teorias para transgredir a esta conceituação e explicitar a minha transgressão e me conceituar como um Corpo Transgressor Feminino. Hoje me considero uma mulher “empoderada”, mas não demarco essa conceituação como um espaço de poder, e sim um espaço de conquista, pois deixei de ser a dominada pelo medo imposto por aquele agressor e me tornei capaz de enfrentá-lo. Este sentimento de conquista é o que me fortalece e me auxilia direcionar o meu enfrentamento para auxiliar a outras mulheres que ainda não conhecem o seu próprio empoderamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGNATI, Tiziana. (2000). *Sguardo di donna*. *Art Dossier*. Firenze, n 153, pp. 19-31, febraio.
- AGNATI, Tiziana. *La Fortuna di Artemisia*. *Art Dossier*. Nº 172, pp. 5-47, Novembre, Firenze, 2001.
- AKOTIRENE, Carla. *O Que é Interseccionalidade?* Editora Letramento. 2018.
- ALVES, Branca M.; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. 1. Ed. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.
- ANNAN, Kofi. Sessão Extraordinária da Assembleia Geral das Nações Unidas “*Mulher 2000: igualdade entre os sexos, desenvolvimento e paz no Século XXI*”. Nova York, junho 2000.
- ANTONACCI, Célia Maria. *Rosana Paulino: Enunciações Poéticas de Arte Africana Contemporânea*. Rebento, São Paulo, n. 6, p. 272-291, maio 2017.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: Da Antiguidade a Duccio*. Trd. Wilma de Kantinszky. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.
- _____. *História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARTE Primitiva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.
- ASSIS, Sissa Aneleh Batista de. *Mulheres artistas: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense*. 128 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes. - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2012.
- Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7730?mode=full>. Acesso em: 10 Abr. 2020.
- AVANZA, Nice Nascimento. *Para tornar divino o humano*. Matéria do Jornal impresso a Gazeta, 31 de julho de 1994. Acervo de recortes de jornais sobre Nice Nascimento Avanza de posse de Tereza Giuberti Cruz. 2019.
- BARBOSA, Rosa Amélia. *Ainda a lamentar: uma biografia possível*. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. Anais do

- Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 42 - 52.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. *NIETZSCHE E O CORPO: PARA ALÉM DO MATERIALISMO E DO IDEALISMO* in NIETZSCHE e DELEUZE: Que pode o corpo. Organizadores: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio. – Rio de Janeiro: Relume Dumarã; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto. P. 177-188. 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: I fatos e mitos*. 4a ed. Tradução: Sérgio Milliet. Capa: Fernando Lemos. São Paulo. Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: *Ensaio sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet, Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987. 3º edição. (Obras escolhidas, v. I)
- BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. PAULUS – 1990. P. 517- 531/1105 -1107.
- BRASIL, Constituição. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: BRASIL. Senado. *LEI MARIA DA PENHA*. Lei N.º11.340, de 7 de Agosto de 2006.
- BURKE, Peter. *O Renascimento*. 1ª ed. Lisboa: Editora Edições Texto & Grafia, 2008.
- CAMURÇA, Sílvia. *Nós mulheres e nossa experiência em comum*. In: Cadernos de crítica feminista. Ano I, N.0 – dez. 2007.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento: *Estudos Avançados*. São Paulo, nº 49. 2003.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade de São Paulo. São Paulo. P. 42. 2005.
- _____. *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil*. Editora Selo Negro. São Paulo. 2011.
- CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Tereza Cochar. Português: *linguagens/literatura, gramática e redação*. 2. ed. São Paulo : Atual. 2004.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna/H.B. Chipp*: [tradução: Waltemir Dutra... ET al.]. – São Paulo: Martins Fontes. 1993. – (Coleção A)

- COLI, Jorge. *Orazio e Artemisia*. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 24 de março de 2002, p. 23, São Paulo.
- COLLINGS, Matthew. *Sarah Lucas*. Londres: Harry N. Abrams, 2002.
- CONCHA, Díaz. *Vida de Sofonisba Anguissola*. Madri. Disponível em: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/>. Acessado em: 18 fev. 2020.
- CRAVO, V. L. Z. *A Influência da Mulher na Independência*. Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, v. 18, p. 9-17, 1973.
- CREMASCO, Renata Lima. *As mulheres invisíveis na arte renascentista*. Anpuh – Brasil – 30º Simpósio Nacional de História. Recife. 2019.
- CRENSHAW, Kimberlé. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. In: Revista Estudos Feministas. vol.10 no.1 Florianópolis. Jan. 2002. 171-188
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo. 2016.
- DINIZ, Carmen Regina Bauer. *Arte e gênero: mentalidades e discursos manifestando-se na atuação de mulheres artistas na História da Arte Ocidental*. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/3901/3100> Acessado em: 30 Jun. 2020.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. Apresentação: Lilia Moritz Schwarcz. 2 ed. Revista. São Paulo. Global. 2007.
- FERRAROTI, Franco. *Sobre a autonomia do método biográfico*. Sociologia – Problemas e Práticas. Tradução: Idalina Conde. São Paulo, n.9, p. 171 – 177. 1991.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. *Ressacralização e banalidade: afirmações de gênero nas esculturas de Tracey Emin e Sarah Lucas*. In: SEMINÁRIOS DE ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES. PPAV/UFF/PUC Minas. 2016.

- FOUCAULT, Michel. "Prefácio à *Transgressão*". In *Ditos e Escritos*, v.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1963.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramallete. 20. Ed. Petrópolis: Vozes. 1997.
- _____. *Microfísica do Poder*. Ed.16. Rio de Janeiro: Graal. 2001.
- _____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1988.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso – 51 ed. ver. – São Paulo: Global, 2006 – (introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil: 1).
- GARRARD, Mary DuBose. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- _____. *Artemisia Gentileschi*. Princeton: Princeton University Press.1991.
- GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher escrava: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GIL, José. O *CORPO PARADOXAL* in NIETZSCHE e DELEUZE: Que pode o corpo. Organizadores: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio. – Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto. P.131-147. 2002.
- GINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário" In: *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras. 2006.
- GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes (Trad.). Rio de Janeiro: LTC. 1975.
- GOMBRICH, E. H. (Ernest Hans). *A história da arte/E. H. Gombrich*. Trad.: Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC. 2013.
- GOMES, Nadielene Pereira et al. *Compreendendo a violência doméstica a partir das categorias gênero e geração*: Acta Paul Enferm, 2007 (4).504.8. Disponível em: www.scielo.br

GLUCKSMANN, André (Org.) Seminário: *El abordaje de la misoginia y la violencia contra las mujeres*. San Salvador, nov\2011.

Disponível em: observatoriodeviolencia.ormusa.org/articulos/misoginia.pdf.

Acessado em: 20 Mar. 2020.

GUIMARÃES, Aíssa Afonso. *A roda do eterno retorno: “A liberdade e a necessidade do Anel” – Nietzsche*. Ítaca 25 – Edição Especial. Periódico acadêmico administrado e editado por discentes de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. ISSN (1519-9002 | 1679-6799). 2014. P. 60-67.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ltaca/article/view/1411/1235>.

Acessado em: 10 Fev. 2020.

HADBA, Vitória. *Sarah Lucas: sem medo de ser vulgar*. Revista Select. Nº 41. 2019.

Disponível em: <https://www.select.art.br/sarah-lucas-sem-medo-de-ser-vulgar/>

Acessado em: 09 mar. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A EDITORA. Rio de Janeiro - RJ – BRASIL. 2006

_____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv SOVIK; Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte. Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil. 2003.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*.

Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

_____. *Mulheres Negras: moldando a teoria feminista*. Revista Brasileira de Ciência Política, n.16, 2015.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzelles. Campinas: Papirus, 1996.

KRAMER, Sônia. *Professoras de Educação Infantil e mudança: reflexões a partir de Bakhtin*. Cadernos de Pesquisa, v. 34, n. 122, p. 498, maio/ago. 2004.

LAMAS, Berenice Sica. *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 207 p. Tese (Doutorado em Educação) –

- Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- LOPONTE, Luciana Grupelli. *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. Porto Alegre: Revista Estudos Feministas, n. 2. P. 282 – 300. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2002.
- LOPONTE, Luciana Grupelli. *Gênero, educação e docência nas artes visuais*. Educação e Realidade, UFRGS, Porto Alegre, v. 30, p. 243-259, 2005.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das Teses Sobre o Conceito da História*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- LUCAS, Sarah. LAWRENCE, David Herbert. *Sarah Lucas: I Scream Daddio*. Londres: British Council Press. 2015.
- MILLER, Jean Baker. *A mulher a procura de si mesma*. Rio de Janeiro: Ed. Rosa Dos Tempos, 1991.
- MOLINA, Fabián Alejandro. *Violencia de Género: el delito de ser mujer*. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Salermo, 2013.
- MORENO, Lola. *Sarah Lucas en la Whitechapel Gallery*. Atlas Cultural, 2013. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/sarah-lucas-2643>
Acessado em: 16 fev. 2020.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica. 2008.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo. Editora Aurora, 2016.
- OLIVEIRA, Maria Helena Cozzolino de. *Metodologia da Linguagem*. 7.ed. São Paulo: Saraiva, 2007.
- PAULINO, Rosana. *Diálogos Ausentes*. Depoimento gravado em abril de 2016. Itaú Cultural. São Paulo- SP. 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rosana-paulino-dialogos-ausentes-2016-2>. Acessado em: 20 jan. 2020.
- _____. *O processo criativo de Rosana Paulino*. Vídeo produzido pela professora Célia Antonacci, da UDESC-Santa Catarina. 2018.

Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/videos/>. Acessado em: 20 jan. 2020.

PEREZ, Victoria A. Ferrer; FIOL, Esperanza Bosch. Violência de gênero y misoginia: reflexiones psicosociales sobre un posible fator explicativo. Revista Papeles del Psicólogo, número 75, p. 13-19. Año 2000.

PERROT, Michelle. As Mulheres ou os silêncios da história. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

PIRES, Rosely Silva. RODRIGUES, Márcia Barros F. *Paradigma Indiciário como Possibilidade de Leitura: a lógica perversa na política*. Educação & Linguagem. ISSN: 2359-277X. ano 3. N 1. Jun. p.1-11. 2016.

PIRES, Valéria Fabrizi. *Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade*. São Paulo: Summus, 2008.

POLLACK, Michael. Estudos Históricos: *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In *Estudos Históricos*. Cpdoc/FGV. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. Estudos Históricos: *MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL*, Transcrição e tradução: Monique Augras. Edição: Dora Rocha. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

PRIORE, M. D. (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad: Mônica Costa Neto. Org: Tdeu Capistrano – Rio de Janeiro. Contemporâneo. 2012. p. 9-41.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento. 2017.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. “Violência de Gênero no Brasil Atual”, Estudos Feministas, vol. 2, 2004.

_____. *Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres*. Série Estudos/Ciências Sociais/Flacso-Brasil. 2009. Acessado em: 10 Abr. 2020.

Disponível em: http://flacso.redelivre.org.br/files/2015/03/Heleieth_Saffioti.pdf

_____. *O estatuto teórico da violência de gênero*. In *Violência em Tempo de Globalização*. SANTOS, José Vicente Tavares (org.). 1999. SP:Hucitec.

_____. *Gênero e patriarcado: violência contra mulheres*. In *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. VENTURI, M., OLIVEIRA, S. (orgs.) 1 ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SHAKESPEARE. *A tragédia de Hamlet: príncipe da Dinamarca*. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Maria Aparecida. *O Cotidiano das Mulheres Negras a partir de Suas Narrativas: as experiências e formação de Araraquarenses*. In: *Revista Fórum Identidades*, p. 69-79, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica. 1999.

SILVEIRA, R. S. & Nardi, H. C. *Interseccionalidade gênero, raça e etnia e a lei Maria da Penha*. *Psicologia & Sociedade*, 26 (n. spe.), P. 14-24. 2014.

SOARES, Magda. *Linguagem e escola: uma perspectiva social*. 16 ed. São Paulo: Ática, 1999.

SOUSA, Neusa Santos (1983). *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro. Edições Graal. 1983.

TEDESCO, Cristine. *Quello che sa fare una donna: um estudo sobre Artemisia Lomi Gentileschi na perspectiva da História*. In: *Anais eletrônicos do II Encontro história, imagem e cultura visual*, 2013, Porto Alegre, p. 1-11.

TEDESCO, Cristine. *Atti di un processo per stupro: o interrogatório de Artemisia Gentileschi no olhar do gênero*. *MÉTIS: história & cultura* – v. 11, n. 21, p. 245-259, jan./jun. 2012.

TEDESCO, Cristine. *ARTEMÍSIA GENTILESCHI: TRAJETÓRIA, GÊNERO E REPRESENTAÇÕES DO FEMININO (1610-1654)*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Brasil. 342f. 2018.

TEDESCO, Cristine. *“E non dite che dipingeva come un uomo”: história e linguagem pictórica de Artemisia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 192f. 2013.

- TERRA, Maria Fernanda; D'OLIVEIRA, Ana Flávia Pires Lucas; SCHRAIBER, Lilia Blima. *Medo e vergonha como barreiras para superar a violência doméstica de gênero*. Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social, [S.l.], v. 15, n. 3, p. 109-125, nov. 2015. ISSN 1578-8946. Disponível em: <https://atheneadigital.net/article/view/v15-n3-terra-doliveira-schraiber>. Acessado em: 05 Mar. 2020.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Rosários e vibradores: Interferências feministas na arte contemporânea*. In: RAGO, Margareth. FUNARI, Pedro. P. *Subjetividades antigas e modernas*. 1ªed. São Paulo: Annablume, 2008.
- VICENTE, Filipa Lowndes. “A Arte sem História – Mulheres Artistas (sécs. XVI – XVIII)”. *Artis*. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n 4, 2005, pp 205 – 242.
- Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/7395>. Acessado em: 10 Mar. 2020.
- VREELAND, Susan. *A Paixão de Artemísia*. Rio de Janeiro: José Olympio: 2010.
- ZANINI, Walter (Coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães. 1983. V.2.