UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

Questões de Corpo e Gênero nas Poéticas Visuais de Paula Rego e Nazareth Pacheco: Representações (e Identidades) Culturais no Feminino

Tese de Doutoramento em Ciências da Cultura

Luisa Maria Pereira Osório da Fonseca

Nº 52880

Orientação:

Professora Doutora Maria Luísa de Castro Soares

Professora Doutora Orquídea Maria Moreira Ribeiro



Vila Real, 2021

Questões de Corpo e Gênero nas Poéticas Visuais de Paula Rego e Nazareth Pacheco: Representações (e Identidades) Culturais no Feminino

Tese de Doutoramento em Ciências da Cultura

Vila Real, 2020

Tese de doutoramento submetida para a obtenção de grau de Doutor em Ciências da Cultura pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, de acordo com o disposto no Decreto-Lei nº 216/92 de 13 de outubro, sob a orientação da Professora Doutora Maria Luísa de Castro Soares e da Professora Doutora Orquídea Maria Moreira Ribeiro.

Dedicatória

Aos meus pais, que sempre me ensinaram que determinadas coisas só poderiam ser feitas por mim mesma. E aos pais deles, meus avós.

Ao meu Pai, Hemetério Osório da Fonseca Filho (*in memoriam)*, que de algum modo misterioso me fez regressar à terra de seu Pai, para me integrar à família com a qual não convivi, mas está em mim, pelos laços ancestrais, sanguíneos e culturais. Lá entendi de onde vieram seus modos altivos e o pragmatismo que podia exalar frieza ou falta de emotividade, àqueles que não privassem de sua intimidade. Seu gosto por palavras o fez devorar livros e se debruçar com afinco e dedicação a uma *Remington* verde dos anos 60, de onde veio minha habilidade para teclar. Com meu Pai, viciei em aprender palavras novas em dicionários e aplicá-las no dia a dia, de modo a ampliar o vocabulário. Com uma caligrafia invejável, me fez desejar o mesmo. Muitas de minhas letras são imitações malfeitas das suas, nas muitas cartas e textos que escreveu em vida.

À minha Mãe, Maria Joana Barbosa Pereira Osório, exemplo maior de resiliência, resignação, dignidade e teimosia que em mim espelha. Tudo isso num pacote de dedicação incondicional ao marido, filhos, netos e bisnetos. Com essa fortaleza, que será em breve trisavó, aprendi desde cedo a sonhar com viagens a lugares desconhecidos. Desbravar o mundo está em sua alma, doce e firme. Cada flor, planta e erva que vejo ou cultivo trazem antes o seu cheiro e o brilho nos olhos que só os amantes da natureza entendem. Cada paisagem nova que contemplo traz ela comigo e, se tudo der certo, partiremos em breve numa aventura só nossa! Com ela, aprendi que meus pés me levariam aonde eu quisesse e que os limites só existem em nossa cabeça.

Agradecimentos

Estudar o feminino e suas implicações virou uma catarse, uma via de mão dupla. Pesquisar a ancestralidade, o matriarcado, a sexualidade da mulher, o corpo feminino, o sagrado e o profano que sempre nos definiram e/ou limitaram, tudo isso me resgatou do fundo de mim mesma. Meus estudos me trouxeram, além dos recursos necessários, à construção da tese, que finalmente chega a um término (embora longe de uma finalização ao tema) e que é um vislumbre do ser que me tornei. E isso me enche cada vez mais de alegria, orgulho e satisfação. Saber-me mulher, com tudo que isso significa e representa, me oportuniza estar em paz com todas as demandas dessa fase tão turbulenta da vida.

Minha gratidão, no que concerne à tese, tem muitos destinos, uma vez que a produção de uma tese perpassa pelo reconhecimento das pessoas que, independentemente do grau de colaboração, acabam por contribuir para que o projeto proposto se torne fato.

Preciso iniciar os registros por minha família. Destaco, de modo especial, meu filho, Luis Gabriel Osório da Fonseca Ferro, pelos dias roubados nestes anos e ausências que os estudos e viagens impuseram. Sua serenidade e palavras certeiras me foram leme durante várias tormentas e, principalmente, atenuaram o sentimento de culpa materno pela ausência física. Seu amor me fortaleceu.

À minha adorada mãe, Maria Joana Barbosa Pereira Osório, que jamais duvidou de minha força e determinação diante das dificuldades ao longo do percurso. Com serenidade e sabedoria, me deu o estímulo necessário nos dias em que suspeitei conseguir. Ao meu saudoso e amado pai, Hemetério Osório da Fonseca Filho, que agora, não duvido, está em júbilo noutra dimensão, sem dores e com muita luz, de onde aponta, com orgulho faceiro, sua filha doutora. Ele sempre soube.

Aos meus queridos irmãos, Ricardo Sérgio Pereira Osório da Fonseca e Roberto Luis Pereira Osório da Fonseca, que foram peças fundamentais para apoiar meus pais, quando a ausência física era mais sentida e necessária, sobretudo nos meses que anteciparam a partida de nosso pai. Ao meu sobrinho, William Fonseca, pelos sorrisos que fez brotar nos lábios cansados de seu avô, nos meses finais de sua vida, sendo presença quando eu mesma não pude.

A Antonio José Soares Ferro, pela vida compartilhada em amor que resultou em nosso maravilhoso filho e momentos inesquecíveis. Além de contributos de suporte técnico e auxílio com computadores, programas e afins, ajudou-me com as burocracias e demandas que

envolvem viagens internacionais. Minhas partidas só foram possíveis pela segurança de seu suporte, com casa, família e tudo que isso envolve.

Ao meu enteado, Antonio Milhomem II, que de modo prático me chamou atenção para a necessidade de eu priorizar o que precisava ser feito para pôr um término a este ciclo.

Às minhas orientadoras, Professora Doutora Maria Luisa de Castro Soares e Professora Doutora Orquídea Maria Moreira Ribeiro, do Departamento de Letras e Artes da UTAD, por acreditarem na pesquisa e em mim. Minhas ideias nem sempre foram convencionais ou óbvias, mas as discussões e olhares certeiros foram moldando o que ora se apresenta como resultado do que em muito pode ser acrescentado e ampliado ao tema. Apoiaram-me nesta longa jornada iniciada em 2015. Foram cinco anos de orientação, desorientação, encontros e reencontros com aquilo que nós, loucos da Academia, sempre estamos em busca – um problema.

Ao conjunto de professores do Programa Doutoral em Ciências da Cultura da UTAD que, nesta caminhada, fizeram-se presentes, pela colaboração dos conteúdos abordados em classe e acréscimos aos aspectos culturais. Destaco o Professor Doutor Fernando Moreira, que com imensa alegria e satisfação genuína tanto me contou sobre Portugal e a região Transmontana.

Não poderia deixar de reconhecer os vários personagens que em minha trajetória, de uma forma ou de outra, contribuíram com sua finalização. Aos colegas de doutoramento em Portugal, pelos sorrisos compartilhados, lágrimas vertidas e secadas, companheirismo, escuta atenta nas madrugadas de trocas e correções. Meu carinho especial àqueles que permitiram que o coleguismo de sala de aula se consolidasse em amizade em nossos muitos almoços, jantares e passeios (sim, sanar ou aplacar a loucura dos livros é atitude necessária para qualquer pesquisador, sobretudo os que estão longe do aconchego de casa e seio familiar!): Olívia Lobato, As Helenas, Nancy Plontzcsky, Márcia Toscan, Eliana Bonfim, Nilma Vilhena, Rui Santos, Odair Silva, Noêmia Garrido.

Aos portugueses queridos e estimados que tanto auxiliaram, receberam e compartilharam de sua cultura comigo ao longo destes anos. Destaco a amiga querida Andreia Rodrigues, que me deu amizade, amor, calor, risadas e aprendizados de vida. Uma amiga na acepção mais ampla do termo e o tudo aquilo que sororidade envolve.

Às senhorias D. Leonor, que do alto de sua simplicidade contou-me preciosismos sobre a vida portuguesa nas aldeias, e Margarida Florindo, que me recebeu no aconchego de sua família e foi colo e abrigo gentil.

À Universidade Federal do Maranhão/UFMA, por oportunizar minha saída para investigação e aperfeiçoamento profissional.

À colega do Departamento de Artes Visuais da UFMA, Professora Doutora Viviane Rocha, pela interlocução e acréscimos sobre a crítica de arte. Sua vivacidade e energia pulsante foram tão importantes quanto as leituras fundamentais à compreensão do contexto em que a tese propôs. Nossas conversas sobre a melhor direção a seguir se aproximaram em muito de uma coorientação, uma vez que me sugeriu inúmeras obras e disponibilizou material para que a finalização do trabalho se concretizasse.

À Nazareth Pacheco, que recebeu com bons olhos minha pesquisa sobre sua obra e sempre esteve disposta às minhas entrevistas, permitindo que postasse as mesmas como inéditas.

À Catarina Alfaro, curadora da Casa das Histórias de Paula Rego em Cascais, que de modo muito acolhedor, acessível e descontraído concedeu-me entrevista exclusiva e permitiu fotos inéditas. Suas respostas em muito ajudaram para clarear pontos da biografia da artista, uma vez que a mesma não mais concede entrevistas, tendo em vista sua idade avançada.

À Silvia Pires, que ao longo dos anos se constituiu numa figura feminina emblemática que tantas outras mulheres representa. Cuida de todos da nossa casa com zelo e comprometimento, é amorosa em seu jeito rude que pouco aprendeu sobre expressar carinho em palavras e sentimentalidades. Sua presença nos assuntos da casa me tranquilizou enquanto escrevia e me deu suporte para narrativas sobre mulheres que são mães solo e incansáveis.

Aos meus anjos de patas, que me deram amor, “lambeijos”, alegrias e promoveram relaxamento mental ou físico, nas longas horas de escrita ao computador. Nos dias mais duros foram companhia constante e alternada: meus cãezinhos Isis (agora estrelinha), Hórus e Agatha, e minhas gatinhas Amélie, Clarice e Nina. E as recém-chegadas e Mini e Zola, que me distraem e tiram da cama mais cedo com alegria, energia, latidos e risadas.

A todos aqueles que, anônima ou explicitamente, contribuíram com sua amizade, seu incentivo e compreensão para o fechamento desta etapa que, sem dúvida, vem abrir inúmeras outras em minha vida acadêmica e pessoal.

Minha imensa e genuína gratidão.

Resumo

A presente pesquisa aborda conceitos de cultura, memória e identidade, visando demonstrar suas dimensões e alcance, e contextualizar a análise de obras como processo gerador de dispositivos de memória e identidade. Apresenta-se um resgate teórico e histórico de representações do corpo da mulher na história da arte enquanto campo de estudo; destaca-se o construto teórico que fornece subsídios para elaboração de quadros comparativos e sua aplicabilidade nas artes visuais e se dá enfoque nas questões relacionadas ao corpo feminino na história da arte ocidental. Aborda-se a questão do feminino, elemento que possui divergências relacionadas a seu conceito, representação e narrativas visuais. Delimita-se a abordagem para a questão dos discursos imagéticos pela poética de duas artistas contemporâneas, Paula Rego e Nazareth Pacheco, e apresentam-se suas manifestações e características em temáticas femininas e sobre a mulher, que oferecem subsídios teóricos para o processo de análise e interpretação subjetiva em suas aproximações e diferenças. As metodologias selecionadas procuram obter subsídios para a análise e interpretação das obras de arte escolhidas, destacando o fato de que ambas as artistas possuem como foco de seu trabalho o corpo metamorfoseado ou ausente, grotesco ou antropomorforseado. Aplicam-se as metodologias escolhidas nas obras de Paula Rego e Nazareth Pacheco, e busca-se observar até que ponto atendem às demandas fenomenológicas nas narrativas e aos discursos sobre o corpo e o feminino das obras de arte, considerando que o objetivo inicial de ambas seja a análise interpretativa dessas obras. Verifica-se, por fim, que o método fenomenológico consegue abarcar parte dos elementos identificados nas pinturas e objetos e apontam-se indícios da necessidade de adequação e criação de novos campos, para que sejam plenamente compatíveis com as demandas de fruição das obras de arte.

Palavras-chave: Representação; Gênero; Paula Rego; Nazareth Pacheco; Identidade.

Abstract

This research approaches concepts of culture, memory and identity, aiming to demonstrate their dimensions and scope, and to contextualize the analysis of art works as a process that generates memory and identity devices. It presents a theoretical and historical rescue of representations of women's body in the history of art as a field of study, highlights the theoretical construct that provides subsidies for the elaboration of comparative pictures and their applicability in the visual arts, focuses on issues related to the female body in the history of western art. The feminine issue is addressed, an element that has differences related to its concept, representation and visual narratives. The approach to the question of imagetic discourse is delimited by the poetics of two contemporary artists and their manifestations and characteristics are presented in feminine and women's themes which offer theoretical subsidies for the process of analysis and subjective interpretation in their approaches and differences. The methodologies seek subsidies for the analysis and interpretation of the selected works of art, highlighting the fact that both artists have as the focus of their work the body metamorphosed or absent, grotesque or anthropomorphosed. The methodologies chosen are applied to the works of Paula Rego and Nazareth Pacheco to the extent to which they meet the phenomenological demands in narratives and discourses on the body and the feminine of the works of art is observed, considering that the initial objective of both is to provide the recipient with the possibility of interpretive analysis of these works. Finally, it is verified that the phenomenological method succeeds in encompassing part of the elements identified in the paintings and objects, pointing to the need for adaptation and creation of new fields, so that they are fully compatible with the demands of the enjoyment of the works of art.

Key words: Representation; Gender; Paula Rego; Nazareth Pacheco; Identity.

Índice Geral

Índice de Figuras ..... **xvii**

Índice de Quadros ..... **xix**

Lista de Abreviaturas e Siglas ..... **xxi**

INTRODUÇÃO **23**

PRIMEIRA PARTE **31**

CAPÍTULO I – Questões de Corpo e Gênero nas Poéticas Visuais de Paula Rego e Nazareth Pacheco – O Estado da Arte **33**

CAPÍTULO II – Procedimentos de Investigação **51**

2.1 Justificação do estudo **53**

2.2 Definição do problema **54**

2.3 Hipóteses **54**

2.4 Objetivos **55**

2.4.1 Geral **55**

2.4.2 Específicos **55**

2.5 Metodologia **56**

CAPÍTULO III – O Corpo e o Feminino: Memórias Culturais e Históricas **63**

3.1 O corpo feminino na história da arte ocidental **65**

3.1.1 Da Grécia aos dias atuais: Renascimento, Barroco e Neobarroco **66**

3.2 Ressonâncias medievais na construção do olhar contemporâneo sobre o corpo feminino **85**

3.2.1 Mulheres na iconografia medieval **94**

3.3 O corpo, o feminino e a mulher **111**

3.4 O corpo da mulher: do século XIX à contemporaneidade **121**

CAPÍTULO IV – Identidades e Memórias Culturais no Feminino **127**

4.1 Representações culturais do corpo feminino em Portugal e no Brasil: memória pelos signos de cultura **131**

4.2 A imagem da mulher na tradição judaico-cristã **142**

4.3 Matriz filosófica e as artes visuais: representações do feminino e do corpo da mulher **151**

4.4 As teorias feministas e as questões de gênero **159**

4.5 O arquétipo de Lilith na construção da identidade da mulher **169**

CAPÍTULO V – A Estética e a Arte **179**

5.1 As categorias estéticas nas obras de arte **181**

5.1.1 O belo, o feio e o grotesco **182**

5.2 Teorias da arte 191
5.2.1 O pós-estruturalismo 203
SEGUNDA PARTE 209
CAPÍTULO I – Olhares Sobre o Corpo Feminino: Paula Rego e Nazareth Pacheco ... 211
1.1 O mito pessoal de Paula Rego 215
1.2 O mito pessoal de Nazareth Pacheco 238
CAPÍTULO II – Afinidades e Contrastes em Paula Rego e Nazareth Pacheco 255
2.1 O estranhamento em Paula Rego e Nazareth Pacheco 275
CAPÍTULO III – Aproximações nas Poéticas de Nazareth Pacheco e Paula Rego 285
CONCLUSÕES 295
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 301
ANEXOS 319

Índice de Figuras

Figura 1: Sheela-na-Gig 68
Figura 2: A relação triangular de forças (1402-1404) 70
Figura 3: Artemisia Gentileschi (1593-1652/53), Judite decapitando Holofernes, c. 1611-12, Óleo s/ tela, 158,8 x 125,5 75
Figura 4: Sandro Botticelli, O nascimento de Vênus, 1483 77
Figura 5: Artemisia Gentileschi, Autorretrato como Alegoria da Pintura, c. 1630, óleo sobre tela, 96,5 x 73,7 cm 78
Figura 6: Artemisia Gentileschi, Susana e os velhos, 1610 96
Figura 7: Gustave Courbet, O sono, 1866 97
Figura 8: Henri de Toulouse-Lautrec, Le Sofa 97
Figura 9: As três Vênus 102
Figura 10: As Vênus do Paleolítico 103
Figura 11: Édouard Manet, Olympia, 1862 105
Figura 12: Manet, Le déjeuner sur l'herbe Édouard, 1862-1863 106
Figura 13: Pablo Picasso, Les demoiselles d'Avignon (1907), óleo sobre tela, 243,7 x 233,7 106
Figura 14: Gustave Courbert, L'Origine du monde, 1866 108
Figura 15: Detalhe de skyphos com um grupo erótico, Roma 116
Figura 16: J. G. Lalanne, Vênus de Laussel, c. 20.000-18.000 a.C., 46 cm de altura 134
Figura 17: Secuteri, Lilith, 1998 172
Figura 18: Michelangelo, A criação de Adão, afresco, 1510. Capela Sistina, Vaticano 174
Figura 19: Esquema teórico de Collingwwod. Collingwood, R. G., 1974 (1938: cap. VII) .. 202
Figura 20: Paula Rego, Untitled V, 1999, Gravura, 19,6 x 28,2 cm 218
Figura 21: Paula Rego, Untitled V, 1999, Gravura., 19,6 x 28,2 cm 218
Figura 22: Paula Rego, Tríptico (Série Aborto), 1999-1999 219
Figura 23: Paula Rego, Mães e filhas, 1995 223
Figura 24: Paula Rego, Possessão, 2004, conjunto de sete telas em pastel sobre papel 230
Figura 25: Paula Rego, Possessão I-VII, 2004 230
Figura 26: Paula Rego, As criadas, 1987 232
Figura 27: Paula Rego, Estudo para Mulher Cão, 1994 233
Figura 28: Paula Rego, Noiva, 1994 234
Figura 29: Paula Rego, Série Mulheres Avestruzes, 1995 235
Figura 30: Paula Rego, Branca de Neve a engolir a maçã envenenada, 1995 236
Figura 31: Nazareth Pacheco, Colares, 1990/2008, técnica mista 239

Figura 32: Nazareth Pacheco, Sem Título, 1998, Berço, miçanga, lâmina de barbear, acrílico e aço 242
Figura 33: Nazareth Pacheco, Objetos aprisionados, 1997 243
Figura 34: Nazareth Pacheco, Sem título, 2011, Vestidos. Material: lâminas de barbear e de bisturi, agulha cirúrgica, miçangas e cristais 247
Figura 35: Espelho cadeira de acrílico e vidro 2007 185x77x3 cm 248
Figura 36: Esquema sobre o corpo em Paula Rego 265
Figura 37: Esquema de representação da queda em Paula Rego 266
Figura 38: Paula Rego, Ajeitando-se, 1994, pastel s/ tela, 76 x 100 cm 266
Figura 39: Paula Rego em seu estúdio, Londres 276
Figura 40: Paula Rego, Quarto de Shakespeare, 1990 277
Figura 41: Nazareth Pacheco, Sem título, 2003. O quarto é uma instalação de 15 m² pertencente à série "Espaços Construídos". As paredes/cortinas feitas de lâminas de barbear e miçangas impedem o espectador de interagir com a obra (impenetrável) 279

Índice de Quadros

Quadro 1: Sinóptico em esferas de significados referente a uma obra de arte..... 262
Quadro 2: Diferenças nas poéticas de Nazareth Pacheco e Paula Rego 288
Quadro 3: Comparações entre Nazareth Pacheco e Paula Rego 288

Lista de Abreviaturas e Siglas

a.C. – antes de Cristo

CAMB – Centro de Arte Manuel de Brito

CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil

d.C. – depois de Cristo

EUA – Estados Unidos da América

FCG – Fundação Calouste Gulbekian

HIV – retrovírus que infecta o sistema imunológico humano

MAC/ Niterói – Museu de Arte Contemporânea de Niterói

MAM/SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAM/BA – Museu de Arte Moderna da Bahia

MAM/RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MuBE – Museu Brasileiro da Escultura

NY – Nova Iorque

PO.EX.80 – Poesia Experimental

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

SIDA/AIDS – Síndrome da Imunodeficiência adquirida

UFMA – Universidade Federal do Maranhão

UTAD – Universidade de Trás-os-Montes e Alto D'Ouro

INTRODUÇÃO

Introdução

> O corpo é o único espaço que nos pertence.
> O corpo é sujeito e objeto, consciência e matéria, observador e observado.
>
> (Merleau-Ponty 2006)

A presente pesquisa, intitulada *Questões de Corpo e Gênero nas poéticas Visuais de Paula Rego e Nazareth Pacheco: Representações (e Identidades) Culturais no Feminino*, tem como proposta estabelecer paralelos estéticos de semelhança e desigualdade entre as produções artísticas de Paula Rego (Portugal) e Nazareth Pacheco (Brasil) para demonstrar como a poética de seus trabalhos discursa sobre identidade e memória cultural, observando ainda a tessitura dialógica sobre o feminino em suas construções artísticas e representações do corpo da mulher.

Assim, a pergunta de partida está relacionada com o título desta tese: De que forma as representações e identidades culturais no que concerne a questões de corpo e gênero são veiculadas nas poéticas visuais de Paula Rego e Nazareth Pacheco?

Nesta pesquisa, procura-se, através da interpretação das poéticas de duas artistas, a desconstrução de narrativas sobre o corpo feminino que amparem discursos atuais sobre a verdade discursiva de mulheres que falam sobre mulheres. Nessa perspectiva, não cabem as polaridades do passado, mas o espectro interseccional das narrativas visuais por elas apresentadas.

Observaram-se os vieses das distinções entre os sexos, salientando-se percepções particulares das problemáticas que permeiam o corpo da mulher, traduzidas em iconografias que rompem com a hegemonia do sistema das artes.

Os conceitos operacionais desta tese apresentam-se organizados em três eixos, a saber: Corpo e Gênero, Memória e Identidade Cultural, a serem trabalhados em capítulos distintos. Pretende-se deslindar a linha da pesquisa, que tem como focos as relações de semelhanças e as distinções entre as representações visuais nas culturas portuguesa e brasileira, pela leitura de obras de arte onde o corpo feminino é tema ou está presente.

Entendendo que analisar questões de corpo e gênero nas poéticas visuais – aqui tomadas como o conjunto de produções artísticas em que as pinturas e os objetos se configuram em narrativas visuais – poderia se tornar um trabalho extenso, optou-se por (de)limitar a área de intervenção à artista visual portuguesa Paula Rego e à artista visual brasileira Nazareth Pacheco.

Para enquadrar e guiar o trabalho de modo a atender às necessidades que esta pesquisa apontou, estabeleceram-se os objetivos para assim responder à pergunta inicial. Como Objetivo

Geral destaca-se interpretar a tessitura dialógica e as representações sobre o feminino através de paralelos entre as produções artísticas de Paula Rego (Portugal) e Nazareth Pacheco (Brasil), de modo a demonstrar como suas narrativas visuais discursam sobre identidade e memória do corpo da mulher na contemporaneidade.

Quanto aos objetivos específicos, visa-se identificar os conceitos sobre corpo e gênero e suas representações em recortes da história da arte ocidental; contextualizar as questões de corpo e gênero no âmbito da arte em um enquadramento semiológico; investigar registros, vestígios e indícios de memória presentificados nas obras selecionadas, analisando seus apontamentos simbólicos; expor como os discursos sobre o corpo se conectam na produção identitária das culturas brasileira e portuguesa; estabelecer paralelos estéticos de semelhança e desigualdade entre as produções artísticas de Paula Rego (Portugal) e Nazareth Pacheco (Brasil); demonstrar como as poéticas de Paula Rego e Nazareth Pacheco discursam sobre identidade e memória cultural; observar de que maneira a tessitura dialógica sobre o feminino nas construções artísticas de ambas contribui para as representações e desconstruções das narrativas sobre o corpo da mulher na contemporaneidade; analisar as fronteiras simbólicas presentes nas obras de Paula Rego e Nazareth Pacheco e os marcos de similitude e dissemelhança nos corpos identificados e analisados em suas poéticas; e analisar e interpretar as poéticas de Paula Rego e Nazareth Pacheco.

São ressaltadas as questões culturais, artísticas e históricas que envolvem a situação da mulher na sociedade e sua falta de liberdade artística durante séculos. Conhecer a mulher em sua expressão artística requer, ainda, entender o universo feminino em sua psique e na construção de sua identidade psicológica. Outras abordagens fazem parte deste trabalho para complementar a investigação e outros campos de estudos que pesquisam a personalidade humana são considerados.

Esta tese está dividida em duas partes, sendo a primeira, com cinco capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Corpo e gênero em Paula Rego e Nazareth Pacheco – O estado da arte”, parte-se do pressuposto de que a arte cria e ocupa um amplo campo de atuação e interação social a partir da produção, circulação, difusão, percepção e consumo das obras. As artistas possuem um discurso próprio a respeito de seu meio social, baseado em seu tempo e espaço de atuação. Torna-se premente alinhar-se aos referenciais teórico e prático que forneçam os subsídios necessários para pensar a produção artística de Paula Rego e Nazareth Pacheco como um todo e devidamente relacionados com seu entorno sócio-histórico. Pressupõe-se que o método que fundamenta a interdisciplinaridade e o referencial teórico que consolida o

pensamento dialético atende a essa exigência por serem duas artistas contemporâneas que ainda estão em produção e constituindo seus mitos pessoais. Entende-se, ainda, que suas bibliografias estão em constante atualização. Assim, nesse capítulo selecionaram-se alguns autores os quais consideraram-se relevantes para expor a trajetória das artistas no que tange a suas produções nos séculos XX e XXI.

No segundo capítulo, "Procedimentos de investigação", apontam-se os métodos utilizados. A investigação partiu do conhecimento sustentado por revisão bibliográfica, de modo a conhecer as pesquisas já realizadas sobre Paula Rego e Nazareth Pacheco, para afunilar uma estratégia que as colocasse em perspectiva dialógica pela produção visual e temática feminina. A investigação se focou na análise formal e interpretação subjetiva das obras selecionadas. Focou-se, ainda, nas necessidades que a pesquisa apontou, onde ganharam relevo aspectos relacionados ao corpo da mulher, quer seja pela narrativa temática, quer pelos elementos utilizados para suscitar o corpo, ali ausente ou por sua obviedade. Fez-se ainda agregação de elementos formais da obra de arte para desenvolver estratégias a fim de atingir os objetivos e responder às hipóteses sobre semelhanças e contrastes nas poéticas das artistas. As entrevistas foram realizadas presencial e remotamente, com perguntas previamente elaboradas, as quais se julgaram pertinentes para responder aos objetivos definidos.

Na impossibilidade de acesso à artista portuguesa, por sua idade avançada, conversou-se com a curadora da Casa das Histórias, em Cascais. A artista brasileira esteve solícita em conversas por vídeo e telefone, em que respondeu a perguntas diretamente ligadas às questões do corpo e do feminino e de seus processos de *poiesis* e *poesis*. A coleta das imagens se deu através de livros e sites; após coletadas e selecionadas, iniciou-se o processo de análise interpretativa das imagens. À análise de conteúdo, ou seja, a avaliação das respostas às perguntas, foram agregadas as imagens, o que torna possível uma análise transversal entre imagem e conteúdo. As perguntas/respostas foram dimensionadas em quadros esquemáticos e comparativos, os quais permitiram verificar diferenças, semelhanças e aproximações entre as duas poéticas em estudo.

No terceiro capítulo, "O corpo e o feminino na história da arte ocidental – Da Grécia aos dias atuais: Renascimento, Barroco e Neobarroco", é realizado o percurso histórico das variadas representações do corpo feminino, que funciona como um ensaio indicativo dos itinerários da pesquisa. Inicialmente, são observados os princípios norteadores da produção visual europeia. Destacam-se os pressupostos socioculturais e econômicos para a produção de obras que se tornaram célebres no meio acadêmico e social, a partir do Renascimento, com

ênfase no Barroco, e em algumas obras do Modernismo europeu e brasileiro até à contemporaneidade. É importante frisar que tais representações do corpo da mulher eram criadas exclusivamente por homens, o que reforça as noções impostas pelo patriarcado no que se refere à sexualidade feminina. Os autores que oferecem suporte para os conceitos operacionais são Arnold Hauser (1995), Giulio Carlo Argan (1994), Ernst Hans Gombrich (1998), Inês Hamann Peixoto (2003), Andreas Huyssen e Herschel Chipp (1999), Hans Belting (2006), Linda Nochlin (1989), RoseLee Goldberg (2006), dentre outros.

No quarto capítulo, "Portugal e Brasil: identidades culturais no feminino", dá-se enfoque à discussão sobre identidade com base em fundamentação teórica acerca da relação entre identidade e cultura. Todo o percurso analisado neste capítulo visa a contemporaneidade, quando a representação do corpo da mulher não é mais construída somente por homens. Utiliza-se inicialmente a obra de Padre Antônio Vieira (Vieira *apud* Paiva 1999), onde a religião já reforça os preconceitos sobre as questões identitárias da mulher. Trabalham-se ainda os mitos judaico-cristãos e o mito de Lilith, momento em que se percebe uma identidade mais próxima da mulher contemporânea. As obras que servem de fundamentação teórica sobre a relação entre identidade e cultura têm por base os trabalhos de Manuel Castells (1999), Stuart Hall (1997), Renato Ortiz (2000), Gilles Lipovestsky (2010), Homi Bhabha (2010), entre outros. Propõe-se ainda a abordagem de autoras feministas como Simone de Beauvoir (2009), Luce Irigaray (1996), Judith Butler (2003) e Erika Bornay (1996), com o intuito de resgatar historicamente os determinantes do papel e função da mulher nas sociedades portuguesa e brasileira.

Para o quinto capítulo, "A Estética e a Arte", com base nos autores que dão suporte teórico para a leitura das obras, realiza-se uma investigação em torno de categorias estéticas como o belo, o feio, o grotesco, etc., presentes nas obras de arte selecionadas. Destacam-se Umberto Eco (2008, 2010), Victor Hugo (1988), Vásquez (1999), Rudolf Ahreim (1984), Icleia Cattani (2007), Lucia Santaella (2003), Terry Barret (2014), Henry-Pierre Jeudy (2002). A sistematização simbólica apoia-se em Susanne Langer (1971). Suas reflexões filosóficas forneceram a base teórica pela qual avançaram Erwin Panofsky (2007), Ernst Gombrich (1998), Maurice Merleau-Ponty (1999), Pierre Francastel (1993), Gilbert Durand (2002), Pierre Bourdieu (1999).

Na segunda parte, busca-se, através da interpretação de obras de Paula Rego e Nazareth Pacheco, analisar a desconstrução de narrativas tradicionais sobre o corpo da mulher que amparem discursos atuais sobre a verdade discursiva de mulheres que contam e representam corpos de mulheres. Por entender que não cabem as polaridades do passado, mas o espectro

interseccional das narrativas visuais por elas apresentadas, observaram-se vieses que distinguem os sexos e salientam as percepções particulares das problemáticas que permeiam o corpo feminino na contermporaneidade, observando de que modo seus discursos artísticos rompem com o modelo hegemônico do sistema das artes.

No capítulo primeiro da segunda parte, "Olhares sobre o corpo feminino: Paula Rego e Nazareth Pacheco", procede-se à análise de obras das pintoras em questão. Servem de fio condutor para a análise os conceitos investigados na pesquisa, destacando-se cruzamentos, aproximações e diferenças em suas poéticas, além de mestiçagens e hibridismos identificados nas obras que apontam de modo subjetivo e/ou simbólico para representações e narrativas das artistas sobre o corpo da mulher.

No segundo capítulo, nomeado "Afinidades e Contrastes em Paula Rego e Nazareth Pacheco", o âmbito da análise das obras escolhidas da artista portuguesa Paula Rego e da brasileira Nazareth Pacheco foi motivado pela possibilidade de desenvolver quadros comparativos que delimitam as aproximações e diferenças nas poéticas que abarquem tanto as qualidades estéticas e temáticas das obras quanto os elementos subjacentes ao contexto de origem da produção artística e simbólica de temas muito particulares à mulher. Assim, focou-se nos trabalhos sobre a série *Aborto* e *Mulher-cão* de Paula Rego, *Parede de espéculos* e *Quarto* de Nazareth Pacheco, embora tenham sido usados outros para aprofundar a análise.

Todo o projeto de investigação tem suas restrições. No caso desta investigação, por ser inédita, as duas artistas configuraram uma investigação que as aproximasse de modo tão peculiar que não foram encontrados estudos preliminares nesse sentido. Há muitos textos sobre Paula Rego e Nazareth Pacheco, mas nenhum estudo as coloca em perpectiva dialógica por suas diferenças e semelhanças. Por outro lado, ter as duas artistas como sujeitos de pesquisa, além de se configurar uma dificuldade a se ultrapassar, configurou-se em mote de ânimo em insistir na análise. Analisar suas narrativas através de corpos que se metamorfoseiam, ou mesmo na retirada do corpo e presentificação de sua ausência por objetos, soou atrativo e possível de análise.

Alguns limites eram passíveis de aparecer no decorrer da pesquisa, uma vez que a diferença geográfica significou a necessidade de deslocamentos para as recolhas de dados, os contingentes de horários e, por fim, a realização das entrevistas.

Os resultados buscados com esta pesquisa passam em primeiro lugar por entender a motivação das autoras em representar a temática feminina de modo tão incisivo, grotesco e cru. Os resultados foram obtidos após a análise das imagens com um cruzamento e sustentação de

dados teóricos coletados, os quais puderam responder aos objetivos e às hipóteses aqui determinados.

Enseja-se que, após os resultados serem apresentados, esta pesquisa não seja findada, pois há muito ainda por ser revelado sobre o corpo da mulher, suas representações e narrativas feitas por artistas mulheres na contemporaneidade que acabam por contribuir na construção de suas identidades com resgates de memória.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I

QUESTÕES DE CORPO E GÊNERO NAS POÉTICAS VISUAIS DE PAULA REGO E NAZARETH PACHECO – O ESTADO DA ARTE

CAPÍTULO I

Questões de Corpo e Gênero nas Poéticas Visuais de Paula Rego e Nazareth Pacheco – O Estado da Arte

> Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. Sobretudo é grande quando se reconhece que essa obra é a melhor que se podia fazer. Mas ao ir escrever uma obra, saber de antemão que ela tem de ser imperfeita e falhada; ao está-la escrevendo estar vendo que ela é imperfeita e falhada – isto é o máximo de tortura e da humilhação do espírito
>
> (Fernando Pessoa 1982: 230, trecho 231).

Privilegiam-se nesta pesquisa algumas reflexões sobre as apropriações culturais, na representação da mulher e do corpo feminino, a autoria e o estatuto da obra de arte, sobretudo na contemporaneidade, através da análise interpretativa de obras de Paula Rego e Nazareth Pacheco.

A fenomenologia foi selecionada como fundamento para análise formal e interpretação subjetiva sendo assim, o fio condutor para o estudo das obras de Paula Rego e Nazareth Pacheco que são o tema central para a investigação.

Descrição daquilo que não se mostra, que está escondido, mas que se manifesta, a fenomenologia tem por objetivo entender de que modo o homem percebe e interpreta as imagens, quer seja artista-criador ou espectador-receptor. Considera todos os conteúdos da consciência e passa a examiná-los como puramente dados, em vez de examinar se tais conteúdos são reais ou irreais, ideais, imaginários.

A partir das interpretações dos termos "fenômeno" e "logos", Martin Heidegger em *Ser e tempo* (2012), formula a expressão fenomenológica (em grego): *legein tà phainomena*. Segundo a leitura heideggeriana, *legein* adquire o sentido de *apophainestai*. Desse modo "fenomenologia" pode ser formulada como *apophainestai tà phainomena*: "fazer ver a partir dele mesmo o que se mostra tal como ele por si mesmo se mostra" (Heidegger 2012: 119).

Determina-se assim, que a tarefa do método fenomenológico se funda na própria necessidade de o fenômeno ser desvelado, sobretudo porque a miríade de manifestações e modos que o ser pode se dar a conhecer somente pode ser captado a um instrumento que se adaptasse às múltiplas maneiras desta dadidade (*gegebenheit*).

Os principais teóricos da fenomenologia são Merleau-Ponty (1908-1961) Jean-Paul Sartre (1905-1980) Mikel Dufrenne (1910-1995). Em *Phénoménologie de l`expérience esthétique* (1953), Mikel Dufrenne – influenciado pela fenomenologia francesa, em concreto por Sartre e Merleau-Ponty –, refere que a compreensão desse fenômeno de percepção, portanto, experiencial e estético, tem pressuposta a relação sempre implícita do homem com o mundo. A teoria fenomenológica estética de Dufrenne se dispõe a ir além do subjetivismo ou do psicologismo de algumas teorias de arte que centram exclusivamente no espectador a sua atenção e ignoram que o fenômeno estético só pode advir da relação entre o homem e o mundo (mundo que se faz fazendo-se, que em linguagem heideggeriana se diria mundanizando-se). Nesse mundo, há coisas e elementos estruturais do mundo-devir, que há crenças e atitudes que se desenvolvem-se e se transmitem, e que acabam por alimentar o significado e o imaginário da vida humana. Coisas visíveis e invisíveis dadas ver, passagens do (in)visível ao visual na tessitura sensível do real, isto é, na relação primordial do homem com o mundo.

Em *Le Dépassement de la problématique de l'art et Autres Écrits* (2003), Yves Klein parte de reflexões sobre aquilo que é o visível e onde opera o pensamento sobre o invisível, e por isso, defende a ontologia da obra de arte. Para o autor, a sua essência, o seu modo de ser, está situado "somewhere beyond the visible" (Klein 2003: 83). Destaca que isto não quer significar que se esteja a procurar referir uma teoria essencialista da arte, mas apenas a apresentar a perspectiva – mais ou menos ontológica ou metafísica sobre a obra de arte que, terá implicações no modo como materializam-se as obras de arte.

É no horizonte fenomenológico que as coisas se fazem aparecer (a mostração de algo que na sua evidente aparição se doa como fenômeno) que a consciência do criador joga de modo decisivo a sua atividade, sobretudo no seu poder transformador ou transmutador de sentidos e apresentações: a criação imagética e artística como mostração da realidade vivida. A visibilidade das coisas, sobretudo das relações que as coisas dão a ver – de notar que uma relação à partida é sempre invisível e que, no entanto (por meio da arte neste caso) se faz visível – pressupõe a percepção do horizonte a partir do qual os fenômenos se fazem visuais. O primado da percepção não é apenas uma referência acadêmica da teoria da imagem ou de algumas teorias filosóficas, mas um valor indiscutível da condição humana no seu estar no mundo. Não há imaginação sem percepção, não há interpretação de significados sem a consciência da doação dos fenômenos, sejam eles imediatamente visíveis ou não. Por isso, uma estética fenomenológica comparativa tem de assumir o desafio de lidar com os fenômenos característicos da imagem e da percepção dela, seja a imagem natural, mental, figurativa,

abstrata ou outras. Tendo presente esta noção, o artista é, acima de tudo, um fenomenólogo de imagens, um mestre da percepção de fenômenos visíveis e visuais. Desde o gesto dos primeiros homens ao último, a criação é procura de retenção imagética, é comunicação de imagens (enquanto transmissão de conhecimento), é definição da sua natureza interior.

Sendo a fenomenologia o fundamento utilizado para se interpretarem as poéticas de Paula Rego e Nazareth Pacheco, faz-se necessário expor algumas das inúmeras publicações realizadas por estudiosos que por um motivo ou outro as escolheram como fonte de pesquisa. Assim, apresentam-se a seguir autores que publicaram artigos, documentários, entrevistas, dissertações e teses sobre as artistas e suas produções.

Por serem artistas contemporâneas, as suas histórias e mitos pessoais ainda estão em processo e sendo formados. Tendo em vista sua importância para a arte em Portugal e no Brasil, o estado da arte se torna afunilado para outras pesquisas, até porque as biografias e seus trabalhos artísticos estão tomando corpo literal.

Dos verões passados em Portugal e de sua infância, a artista Paula Rego (Lisboa, 1935) colecionou em seu imaginário todas as histórias, os dramas e os sonhos, as personagens de fábulas e as figuras do mundo privado. Revisitado e rearranjado, esse universo está presente em narrativas visuais plenas de simbolismos e complexidades, onde a mulher desempenha o protagonismo discursivo.

Paula Rego nasce em um meio hostil às mulheres, onde viveu os primeiros anos da sua vida. De Portugal recorda sobretudo a tristeza das pessoas e o medo que sentia, em casa, por tudo o que acontecia no mundo exterior. A artista fora educada por um preceptor e dela se esperava que aprendesse a conduzir-se dentro do decoro estabelecido pelos costumes tradicionais e assumisse o papel imposto à mulher pela sociedade moralizante e conservadora: ser obediente, guardar as formas do corpo, e, sobretudo e muito principalmente, cuidar-se dos homens e manter-se virgem até o casamento.

Para escapar desse mundo de homens e para homens, Paula Rego refugia-se num universo onde era possível subverter as regras. Ali, as personagens singulares que povoavam os não menos estranhos contos que seus pais e as criadas lhe contavam. Nas histórias, as formas surgiam ambíguas e desconcertantes, e os enredos carregavam situações complexas e perturbadoras. É aí que a artista conhece uma imagem alternativa do religioso, própria do folclore português, no qual é recorrente a figura de um diabo truculento, que aterra Paula Rego pela noite, quando criança (e a acompanha vida afora), com a ideia da morte (McEwen 1992: 26-27).

Portugal, na década de 1960, era dirigido por um forte regime ditatorial em que a censura confinava a arte e os artistas a um meio de atuação restrito. Por essa razão, Paula Rego, que iniciara sua carreira artística precoce a exemplo de vários artistas portugueses, agarra a oportunidade de procurar no estrangeiro um caminho fiável, que lhe oferecesse a possibilidade de ganhar experiência e conhecimento fora do país. Em *Evolução Pictórica na Obra de Paula Rego* (2014), Ana Oliveira faz a seguinte afirmação:

> Em Inglaterra, Paula Rego deu início ao que viria a ser uma longa e consagrada carreira na área da pintura, notabilizando-se em Portugal logo no início da década de 60 com a sua primeira exposição individual, organizada por Fernando Pernes na Sociedade Nacional de Belas-Artes. A par do neofiguarativismo e do abstracionismo português, a artista foi capaz de assimilar de forma original as recentes tendências internacionais, o que resultou num trabalho criativo, mas também conciso: da novidade da imagem reproduzida mecanicamente, à experiencia da cor, Paula Rego parece ter encontrado inspiração para criar as suas primeiras obras derivadas do abstracionismo informal, cuja temática nunca se desligou do mundo da infância (Oliveira 2014: 4).

Com o apoio da família[1], vai para a prestigiada Slade School of Fine Art, em Londres, no Reino Unido. Os seus méritos são reconhecidos desde então, recebendo prêmios e bolsas de incentivo. Nos primeiros anos, a vida profissional se mescla à doméstica; porém, a dedicação aos filhos e ao marido adoentado não implicam em menor produção; ao contrário, são eles que a motivam e oferecem temas para a poética artística.

O percurso da obra e vida da pintora Paula Rego incidem fundamentalmente sobre as influências que distinguiram a sua poética ao longo dos anos. Dominavam no cenário artístico em Portugal, diversos estilos pictóricos como o neorrealismo, o neofiguarativismo e o abstracionismo enquanto no plano internacional assistia-se às mudanças preconizadas pela cultura *pop* que permitiram a aparição de diversas tendências artísticas divergentes.

A artista ganha em maturidade e o trabalho também assume um caráter mais profundo em suas temáticas. As séries desenvolvidas nas últimas décadas do século XX, são marcadas pela diferenciação que se estabelece, na concepção do espaço e na corporeidade que confere às figuras. A partir daí, suas personagens femininas ganham uma fisicalidade enérgica e um espírito cada vez mais destemido, dando a ver intimidades que insinuam ou escancaram, medos pessoais e coletivos, violências domésticas e públicas, desejos desenfreados, solidão e revolta. O espaço caótico, que enfatizava o universo surreal dos trabalhos anteriores, se organiza

[1] Paula Rego foi para a Inglaterra estudar aos 16 anos porque, nas palavras do pai, Portugal "não é terra para mulheres".

segundo uma perspectiva que direciona a narrativa visual, com intenção de destacar a performance e os transgressores corpos femininos representados.

Nos anos 80 do século XX, após uma fase de declínio da pintura, viu-se a revalorização do estilo figurativo que permitiu a uma nova geração de artistas ingleses e americanos a exploração desta renovada tendência pictórica. Em Portugal, a lei do mecenato elevou o valor comercial das obras de arte ao mesmo tempo que dava continuidade à produção artística das duas décadas anteriores. Nesse período, Paula Rego ganhou reconhecimento internacional, introduzindo nas suas telas elementos expressivos novos, mais realistas e eloquentes, criados a partir de sua imaginação fantasiosa, que lhe é peculiar. Na pintura, destaca-se o figurativo, um estilo muito concreto que não deixa de ser pessoal e expressivo, pela forma como cada artista se apropria das imagens que representa.

Para John McEwen, que escreveu *Paula Rego* (1992), a primeira monografia sobre a artista, Paula Rego apresenta em suas pinturas monumentalidade e drama psicológico. Tais aspectos, segundo o autor, a consolidam como uma das mais importantes pintoras figurativas de sua geração. Paula Rego pertence à categoria mítica do contador de histórias pela maestria na arte da construção, desconstrução e sobreposição de camadas narrativas que se sucedem, cruzando a História com estórias outras, que podem ser cotidianas, profanas, religiosas, eruditas, populares, reais ou fantásticas, em diversos cruzamentos pelo seu olhar profundamente inquieto e inquietante, reivindicado no feminino, com a sua "franqueza chocante", no dizer de John McEwen (1988).

Sua primeira exposição retrospectiva realizada em Londres em 1988, – que reuniu uma série de pinturas dramaticamente simplificadas por Paula Rego sobre as relações ambíguas entre homens, mulheres e crianças – enviou ondas de choque e espanto pela cena artística em ambos os lados do Atlântico. Apesar disso, percebe-se que a visão de mundo de Paula Rego expressa em seu trabalho é particularmente feminina.

De acordo com Susana Guerra em "As coisas nas margens: a escrita das mulheres na obra de Paula Rego" (2017) em 1988, Paula Rego já era uma artista com vasta obra – transgressora, notável e desconhecida. As galerias mais importantes encontram-se a ponto de render-se à recorrência obstinada das suas figuras, que Paula Rego transpõe em telas poderosas (Guerra 2017: 1). Ao longo dos anos 1990, a artista apresenta a sua obra em exibições em Portugal, onde o seu trabalho já marcava uma presença regular, mas sem deixar de ocupar um lugar marginal. Tais exposições encerram um significado especial, na medida em que o seu trabalho é lentamente acolhido no seu país natal. A artista já pinta e produz há décadas e está a

um passo da possibilidade de ser reconhecida. A crítica, não obstante, é dura, como descreve Guerra:

> No dia de uma inauguração particularmente importante, um crítico alarma-se com as pinturas e a sensação que lhe provocam e o manifesta pessoalmente. Em Paula não consegue ver senão a mulher-monstro que ousou profanar o sagrado androcêntrico num dos seus territórios mais seletos, a arte, mostrando aquilo que não se quer ver, aquilo que nem se ousa imaginar (Guerra 2017: 1).

Em 2017, Nick Willing, filho de Paula Rego, produziu um documentário com a parceria da *BBC*, intitulado "Paula Rego, Histórias & Segredos". Neste documentário é exposta a sua trajetória e dissecada a sua vida pessoal e artística. O *release* do documentário inicia com a frase da artista "Estou casada com os meus quadros!". Com isso, pode-se perceber o quanto é complexo e intimista escrever sobre a artista.

Em *O sexual e o político na obra de Paula Rego* (2015), Paula Cabral e Cristina Rodrigues apontam o seguinte:

> O escândalo que as pinturas de Paula Rego propõem devido às questões da sexualidade e da morte que abordam, e inseparavelmente ao ponto de vista feminino que reclamam e revelam, tal como visto na série "Sem Título" sobre o aborto, obras que mergulham nas suas memórias pessoais, com raízes portuguesas. Paula Rego quer mostrar que a história da mulher é uma história por contar, porque a história das mulheres nunca foi contada em pintura, a história que temos é a história dos homens sobre as mulheres (2015: 14).

As autoras fazem um resgate sobre a poética da artista em relação ao seu posicionamento político destacando o grito de Paula Rego sobre as atrocidades e violências cometidas contra as mulheres e sua aplicabilidade na narrativa visual. A artista tem a sua carreira marcada pelo ativismo, sobretudo nas questões que envolvem os direitos das mulheres, classifica como "grotescas" as restrições impostas nos Estados Unidos, e cita, por seu turno, o *Guardian*. "Parece impossível que estas batalhas tenham de ser travadas outra vez. É grotesco"[2], disse, acrescentando que está a fazer o que pode com o seu trabalho, mas considera que "homens e mulheres têm de levantar-se e falar contra esta situação", isto porque se trata de uma situação que, naturalmente, também afeta os homens: "As mulheres não engravidam sozinhas", sustentou, lembrando que o risco de um aborto clandestino afeta sobretudo as mulheres pobres,

[2] A artista manifestou esta posição em declarações citadas pelo jornal britânico The Guardian e num texto para a publicação The Art Newspaper, referindo-se à reprovação de legislação em alguns estados norte-americanos que criminalizam a prática do aborto.

que não podem viajar para outro país para interromper a gravidez, ao contrário do que fazem as que têm possibilidades financeiras.

O seu ativismo e a sua poética determinam a sua arte com um tipo de arte feminista como a que se estabeleceu na América, durante os anos 70 do século XX. Porém, devido à sua vivência em Londres, a artista esteve exposta aos maiores acontecimentos vanguardistas ocorridos no meio artístico internacional, o que influenciou a evolução discursiva do seu trabalho abrindo possibilidades interpretativas para o entendimento de sua obra. Ana Oliveira em *A Evolução Pictórica na Obra de Paula Rego* (2014), cria uma analogia entre os eventos de modo a entender o vasto percurso da artista portuguesa e afirma que Paula Rego:

> usufruiu desde cedo de uma experiência fora do seu país de origem. Importa focar que esta análise pretende não só entender a evolução da arte e as suas influências históricas, sociais e políticas, mas também o modo como essa evolução se repercutiu em Paula Rego, numa fase em que o estilo informalista se reflectia na sua pintura (Oliveira 2014: 1).

A mesma temática é tomada por M. Lisboa em *An Interesting Condition: The Abortion Pastels of Paula Rego* (2002: 125), quando faz uma interpretação dos quadros com o tema do aborto, realizados em pastel, em 1999. As obras estão contextualizadas no universo feminino em que deliberou um panorama de considerações femininas no campo das artes plásticas e no político e social os quais motivaram os quadros nos debates legislativos, social e religioso em torno da questão do aborto em Portugal em 1998.

O crítico de arte Thomas Gabriel Rosenthal escreveu que[3]: "Psicologicamente, as pinturas a pastel sobre o aborto são avassaladoras, mas um dos sintomas do poder e versatilidade de Paula Rego enquanto artista gráfica é o facto de a série de oito gravuras não ser uma série de 'cópias' mas sim explorações detalhadas dos temas nele tratados." "Uma contadora de histórias!" (Rosenthal 2003: 13).

Similarmente, Germaine Greer, em *Compreender Paula Rego* (2004: 149), acrescenta que "Os quadros feitos por mulheres raramente são poderosos, porque a cultura ocidental não possui uma linguagem própria para exprimir o poder da feminilidade. Paula Rego é uma pintora com uma força assombrosa e essa força é inegavelmente, obviamente, triunfantemente, feminina." Escritora e amiga de longa data da Paula Rego Greer, explica ainda que o "poder da visão" ou o visionarismo expresso na obra da pintora, alia-se intrinsecamente em exercícios de reescrita e implícita "retificação" da memória cultural. A partir de uma ótica contemporânea,

[3] publico.pt/2003/10/30/jornal/paula-rego-uma-contadora-de-historias-207089

feminina e descentralizada e sem dúvida um gesto que desconstrói narrativas sobre a mulher, estas revisões conseguem ao mesmo tempo "remeter" e questionar os seus modelos e, não obstante, manter intacto o sublime (Greer 2004: 149).

Em *Paula Rego* (2002), Fiona Bradley et al. defendem que na poética de Paula Rego a condição feminina e social é aparente e afirma que "a temática da sua pintura reflete a 'vida normal', embora seja "atraída para o antissocial no social" (Bradley et al. 2002: 115).

Em *Homeostética: anos 80 nas artes plásticas em Portugal* (2000), M. C. Brito salienta que, nos trabalhos de Paula Rego, é visivelmente desempenhada a metamorfose sendo isso um papel essencial em seus trabalhos. Segundo o autor, as obras de Paula Rego participam do espírito grotesco e caracterizam-se por uma tensão entre o trágico da condição humana – com a consequente empatia do observador.

Ainda sobre o quesito do grotesco nas obras da artista, Vítor de Souza em *A ternura do grotesco no encontro de Paula Rego com Adília Lopes* (2013: 52) acrescenta que "Em Paula Rego, os ares libertam odores predominantemente grotescos" onde o autor diz haver um rebaixamento da categoria clássica de beleza, com o palco a mostrar o "mundo às avessas".

Em *O grotesco como figura do novo existencialismo em Paula Rego* (2005), Ana Nolasco refere a existência de um grotesco romântico, num "tipo de humor mais corporal, isento de uma sentença moral, que (..) tem a sua raiz nas festas medievais (…), que Paula Rego faz ressuscitar" (2005: 4). Lousa (s/d:) determina assim a poética da artista:

> A arte de Rego representa o humano na sua condição natural, próxima da animalidade, da pulsão do desejo, bem como das pulsões de vida e de morte. A sua pintura revela um limite entre os limites: As suas histórias infantis são adultas e os seus adultos são infantis. As suas mulheres são dominadoras e másculas, mas exibem a essência do feminino. Os seus homens frágeis e vestindo saias, não deixam, contudo, de ser viris. Os seus animais são antropomórficos e os seus seres humanos são bestificados (Lousa s/d: 206).

A autora julga a obra de Paula Rego como sendo fora do normal, em que, com um cunho narrativo, ela consegue transmutar para a tela os flagelos humanos.

Interrogações são também levantadas por Ana Gabriela Macedo no texto "*Paula Rego e o Poder da Visão"* (2010), em um artigo decorrente de uma pesquisa maior sobre gênero e narrativas na obra da artista. Essas pesquisas culminaram no livro "*Paula Rego e o Poder da Visão* (2018) que é resultante do pós-doutoramento realizado por Nadia Senna, dando continuidade aos estudos sobre a imagem da mulher pelas mulheres artistas. O artigo destaca a análise comparativa efetuada em torno de visualidades e processos criativos da artista

portuguesa Paula Rego e de artistas brasileiras observando as aproximações em função das conexões visuais e discursivas presentes em suas obras e trajetórias.

> A pintura de Paula Rego vive de histórias, alimenta-se delas, as quais ela "lê" nas entrelinhas, vira do avesso, cose e descose, acentuando-lhes o estranhamento, transgredindo-lhes os limites, exibindo-lhes as tensões, teatralizando os gestos e as emoções dos seus protagonistas, implicando-se ela própria, por inteiro, nesse jogo de "esconde-esconde" (Macedo 2018: 23).

Para outros autores, a obra de Paula Rego descontrói as regras da sociedade e traz a filosofia e a arte à tona. Ana Campos em *Paula Rego: um colorido para o "continente negro"* (2013), acrescenta:

> A sua busca para uma genealogia da moral encontrar-se-á próxima da natureza humana, pela sua relação com os instintos e a natureza animal, uma espécie de espaço/tempo antes da existência da memória. Essa atitude de procura dessa condição é a missão do artista, do músico, do poeta, mas é sem dúvida alguma a tarefa que Paula Rego agarrou desde os anos em que teve de abandonar o seu país, para que não a encarcerassem num sistema político devoluto, ditatorial, hierarquizado e tão decadente (Campos 2013: 68).

Paula Rego utiliza fortemente suas experiências sócio-político-culturais e o contexto português para a construção das personagens femininas em suas obras. Suas mulheres podem ser vítimas e algozes ao mesmo tempo, mulheres e animais, numa transmutação que metamorfoseia o seu aspecto físico. Para Pereira (2008):

> (...) a construção subjectiva do contexto português marca de forma maciça o estilo da artista e a construção das suas personagens femininas, destacando-se um legado totalitário, denunciado por um vivido subversivo ancorado à política e ao género. Paula Rego representa um feminino desconcertado e desconcertante. Não só o feminino, o género em si mesmo. As suas mulheres, vítimas-omnipotentes, atacadas e atacantes, e os seus homens travestidos, atacados, funcionam quase sadicamente sobre o espectador, entregando-o a uma espécie de alienação face à desorganização e à ofensiva das hierarquias do género (Pereira 2008: 9).

Nos escritos de Maria Manzano (2008: 49), as obras produzidas por Paula Rego entre 1959 e 1965 inauguraram um ciclo de vigorosa produção artística. Elas se encontram entremeadas por múltiplas fontes narrativas e visuais: notícias de jornais, memórias da infância, desenhos em quadrinhos, cinema, contos infantis e acontecimentos do cotidiano. Todos esses elementos estão interrelacionados com as experiências de vida da artista que, além disso, imprime nas obras sua visão pessoal, crítica e subjetiva da realidade política da época.

Na tese de doutoramento, Silva (2018) buscou estudar e analisar o processo de criação e a poética imagética da pintora, através de uma abordagem psicanalítica, em especial nas obras O Crime do Padre Amaro.

Em seu ensaio "Os abismos perversos na pintura de Paula Rego" (2003), Maria João Cantinho (2003), afirma que a "fisicidade das suas figuras femininas é outro elemento iconográfico que marca a violência da pulsão sexual em suas obras[4]". Para a autora, a inquietação é o elemento central de toda a obra de Paula Rego e se criva em paradoxos de que o quadro se faz revelar ao espectador. Em sua ambiguidade, o simbolismo e o dualismo se fazem presentes, sendo trabalhados em imagens pictóricas que prometem um acesso que jamais será inteiramente oferecido ou desvelado. Nas imagens de Paula Rego, o gosto da decifração, pelo (re)trabalhar e contínua (re)disposição dos motivos iconográficos abrem as suas obras, como chaves repletas de significado, permitindo a remissão de um quadro a outro, da autora para o quadro e, por sua vez, do quadro até o espectador, esperando pela sua atenção.

Para Morrison (1999) as gravuras de Paula Rego estão maravilhosamente posicionadas entre essas duas maneiras de ver o "Cruzada das Crianças" (1999). Ela não foge do horror; enforcamento, crucificação, execução e torturas fazem parte de sua história. Mas ela também não perde de vista a inocência, não importa quão complexa é a sua natureza.

Paula Rego é uma contadora de histórias visuais que passam por sua peculiar leitura de contos de fadas, lendas e mitos. Em *Da mulher-cão à mulher anjo* (2001), Ana Gabriela Macedo apresenta, em um dos seus textos sobre Paula Rego que o uso estratégico e subversivo da violência como arma de denúncia política tanto ao nível do público como do privado são uma constante na estética da pintora, e que a violência surge na sua representação da família tradicional. Macedo levanta a questão do "olhar no feminino" e da intertextualidade, conceitos-chave da análise que se segue às entrevistas publicadas no referido volume: "A minha pintura é como uma história interior". O livro, construído ao longo de uma década, é o resultado da relação próxima da investigadora com a pintora Paula Rego. Nas quatro entrevistas em que responde às perguntas, a pintora comenta as suas obras e os conceitos em que se baseiam. "É assim que eu trabalho sempre – tendo por base a minha vida os meus sonhos e emoções. Os entrelaçamentos são uma espécie de tricô", baseando-se na importância da carga metafórica do entrelaçamento de sonhos, vivências e emoções, como um jogo ou diálogo de textos, vozes e imagens refratadas.

[4] http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag32rego.htm

Sobre as gravuras "Cruzada das Crianças", Manuel J. Sarmento comentou em seu texto, que a pintura de Paula Rego apresenta as crianças vestidas com roupas contemporâneas, ainda que seja uma forte impressão de dor e abandono aquela que é transmitida pelos bandos erráticos de crianças em torno da sua cruz. Há, certamente, uma significativa mensagem de denúncia nesta gravura por parte de quem, ao longo da sua obra, tem dedicado às crianças e às mulheres uma parte fundamental da sua pintura expressionista. É lícito, portanto, considerar a "Cruzada das Crianças" como a metáfora plástica da situação social da infância contemporânea (Sarmento 2002: sp).

Paul Codwell (2005: sp)[5] descreve a pintora como Contadora de Histórias:

> Whether is it through etching or lithography, Rego's prints are a vital element in her overall vocabulary. She uses print to lead her audience to the childhood illustrations and stories that have informed her work. But, printmaking also has a function to make an image reproducible without any loss of quality or scale, each print in the edition being a faithful copy of the matrix. Paula as a storyteller needs an audience and printmaking provides her with a means for distributing her ideas throughout the world, and making her vision accessible to a wider audience. There is a generosity in these prints and an understanding of the power of the printed image. They are not minor works but complete images resolved through the manner of their making[6].

De acordo com Marco Livingstone (2011), curador de uma mostra[7] da artista realizada em São Paulo, Brasil, no ano de 2011, Paula Rego produz obras consistentes que se comunicam de forma poderosa e direta com aqueles que possuem um sentido mais acurado de compaixão e justiça social. Ao trabalhar temas universais (a condição da mulher, representações do corpo, o desejo, a libertação de fantasias e de medos) a pintura de Paula Rego apresenta histórias pessoais de mulheres e sobre Portugal. O discurso visual em sua poética traz um humor rebuscado com pinceladas do grotesco que causam estranhamento ao narrar situações cruas, duras, patéticas e por vezes, até ridículas, numa leitura mais breve ou superficial.

---

[5] Catalogue essay in Paula Rego-Printmaker 2005 which accompied a touring exhibition of Rego's Graphic work, first shown at The Talbot Rice Gallery, Edinburgh 5th August- 24th September 2005.

[6] Seja através de gravura ou litografia, as impressões de Rego são um elemento vital em seu vocabulário geral. Ela usa a impressão para levar seu público às ilustrações de infância e histórias que informaram seu trabalho. Mas a gravura também tem a função de fazer uma imagem reproduzível sem qualquer perda de qualidade ou escala, sendo cada impressão da edição uma cópia fiel da matriz. Paula, como contadora de histórias, precisa de público e gravura fornece a ela um meio de distribuir suas ideias em todo o mundo e torná-la visão acessível a um público mais amplo. Há uma generosidade nessas estampas e uma compreensão do poder da imagem impressa. Não são obras menores, mas completas imagens resolvidas pela maneira como são feitas". (Tradução nossa)

[7] Apresentada em ordem cronológica, a mostra exibia todas as fases da produção de Paula Rego começando com as primeiras pinturas realizadas nos anos 1950, quando ela era uma jovem estudante de arte, e passando pelos desenhos, gravuras, até os pastéis em grandes formatos.

Em *Do livro à tela: Carlo Collodi, Paula Rego e a terra da brincadeira* (2015) Alberto Araújo e Joaquim Araújo compararam as perspectivas do autor do texto verbal e da sua leitora-pintora, fazendo uma leitura mítico-simbólica das imagens obsessivas da tela, as imagens da criança e do asno "N'As Aventuras de Pinóquio," Carlo Collodi) e suas variações. Demonstram que, pondo em evidência uma interpretação da Terra da Brincadeira como ilha das trevas, sucedâneo do próprio Inferno, Paula Rego fixa na tela a perspectiva dominante do narrador do texto verbal, isto é, a dimensão distópica do sonho infantil do folgar contínuo, enquanto expressão da natureza e não da cultura, onde o seu destino teria que passar pela escola.

Outra autora, em texto verbal, faz uma análise das ilustrações da pintura acerca de Maria Móises, de Camilo Castelo Branco. Assim I. Lima, em *Diálogos intertextuais* (2002), escreve:

> Como é fácil adivinhar desde já, os temas da gravidez e na natividade, do parto e da maternidade, das relações de crueldade e domínio, tão frequentemente visitados pela pintora, voltam a ser motivadores da criação, continuando a ser centrais na interrogação sobre a identidade feminina que Paula Rego sistematicamente persegue na sua pintura (Lima 2002: 340).

O tema do "silêncio" nas obras de Paula Rego foi analisado na dissertação de Ana Campos em *O silêncio em Paula Rego* (2013):

> A obra de Paula Rego tem, acima de tudo, essa função política e social pois é através dessa atitude provocatória que a pintura estabelece uma relação com o espectador e adquire um carácter sádico, sendo condição para que este se sinta de tal forma afectado que reaja perante uma sociedade que não pode deixar que um país volte para trás quarenta anos. Esse é o objectivo de Paula Rego na sua atitude sádica e masoquista (encontrada na iconografia da sua obra mas também assumida pela própria), que é, afinal, a aproximação do homem à sua condição animal, essa existência mais pura (Campos 2013: 37).

Maria Cameira, em *Luiza Neto Jorge e Paula Rego: o diabólico da metamorfose* (2019), faz uma análise comparativa do poema "Metamorfose" de Terra Imóvel, de Luiza Neto Jorge e do conjunto de seis telas de A Dama Pé-de-Cabra de Paula Rego, a qual destacou um conjunto significativo de traços comuns às obras das duas artistas. Mesmo nessas obras tendo um distanciamento de quase 50 anos, salienta-se a matriz surrealista de ambas em que se incluem traços como a valorização da mulher, a violência, a agressividade, o choque, a estranheza, a transgressão, a diluição entre o real e o imaginário, a desconstrução do divino, o mundo "às avessas" e o humor.

A artista brasileira escolhida para encenar essa investigação comparativa é Nazareth Pacheco, cuja obra se traz para dialogar com a produção artística de Paula Rego. Nascida em

1961, em São Paulo, a artista começou sua trajetória artística na transição dos anos 1980-1990, acumulando no decorrer das duas últimas décadas – uma produção reconhecida pela crítica e por espaços de arte localizados no Brasil e no exterior.

Nazareth Pacheco se tornou reconhecida a partir dos anos de 1990, época em que confeccionou uma série de objetos triviais de uma materialidade plástica extremamente hostil. Hiáscara Pereira, em *Memórias de Nazareth Pacheco* (2012), descreve assim a obra da artista:

> Na arte de Pacheco, esse confronto entre os materiais e a forma resulta em obras, ao mesmo tempo, sedutoras e ameaçadoras. Uma vez que de longe, o conjunto de suas obras atrai o olhar por sua beleza formal e brilho, mas quando analisadas de perto a superfície visual cortante desses objetos causam estranheza e inquietação no observador atento, como se o prendesse num jogo de atração versus repulsa (Pereira 2012: 281).

Segundo Tadeu Chiarelli em *Uma realidade... dilacerante* (1997), a artista nasceu com uma doença congênita conhecida como Síndrome da Banda Amniótica e precisou passar por vários procedimentos cirúrgicos: correção do lábio leporino, cirurgia nas mãos, pés, nariz e boca, além de transplante de córneas. Isso aproximou a temática do corpo a sua obra, mas ao contrário de vários artistas que expõem o corpo, Nazareth não traz o corpo dela como o objeto artístico, antes expõe objetos ameaçadores que fazem sentir ao observador a experiência da obra em seu próprio corpo.

Quanto aos procedimentos estéticos, Angélica Moraes, na matéria *Registros de coragem* (1993), refere as várias caixas de madeira que continham máscaras, cera depilatória, receituários, bulas de remédios, frascos, tubos e embalagens de medicamentos que se relacionavam diretamente com os tratamentos de pele pelos quais Nazareth Pacheco precisou passar. Essa série de trabalhos, num total de quinze caixas, recebeu o nome de "Objetos aprisionados" e foi exibida na mostra individual "O corpo como destino", apresentada no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, no ano de 1993. O espaço da galeria foi dividido em duas partes. À direita, ficavam as obras que remetiam para as cirurgias. À esquerda, as caixas referentes aos processos de embelezamento e, ambas, demonstrando os fragmentos de memória que transmitem a história de um corpo/objeto retocado inúmeras vezes (Moraes 1993: 16).

Miriam Chnaiderman[8], também se refere às experiências corporais de Nazareth Pacheco. Para Chnaiderman, o nome da exposição Registros/Records é significativo. Traz registros, rastros, marcas, fissuras. No corpo, estão presentes as marcas de bisturis e violações

[8] Psicanalista e cineasta, produziu o documentário *Gilete Azul*, (2003) https://www.youtube.com/watch?v=xPgYWVefiro&feature=emb_title&ab_channel=ARTE%21Brasileiros

autorizadas, planejadas e até desejadas. Assim é Pacheco: seu corpo expressa narrativas de um mundo onde sobreviver é imperativo e categórico. Sua obra é a expressão dessa força de vida. E o real está além do bem e do mal. A obra de Nazareth Pacheco busca desalienar a imagem corporal, sempre construída a partir de um olhar que olha e que é sempre exógeno. Diante de sua obra, o espectador obriga-se ao refazimento enquanto sujeito de desejos próprios (Arte Exposições 2019).

Outra autora que analisa o modo como a situação da doença congênita está intimamente associada à sua obra é Lisette Lagnado, que assim escreveu em *Uma Lógica do Adorno* (1998):

> A produção de Nazareth Pacheco corresponde a um processo de individuação: assimilar questões próprias, relacionadas a operações a que se submetera para efetuar correções estéticas devido a malformações congênitas. Não é difícil imaginar que, a partir dessa reflexão autobiográfica, o questionamento se tenha estendido a uma dimensão sociológica: a manipulação do corpo, da mulher em particular, na sociedade contemporânea (1998: sp).

Em *A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco* (2017), Hiáscara Jardim discute a relação entre a memória pessoal e a criação artística de Nazareth Pacheco. Nesse sentido, o artigo abordou o tema da autobiografia evidente em alguns dos objetos artísticos produzidos pela artista, nos anos 1990. Analisou, também, algumas de suas obras de arte em que a memória pessoal é exteriorizada nos elementos visuais que as compõem. Nazareth Pacheco é uma artista contemporânea que estabelece um diálogo direto com a aparência feminina, e a imagem pessoal que cada um constrói para si e para os outros. Sua produção de arte baseia-se em estudos sobre seu corpo, sua identidade e os diferentes corpos que habitam na contemporaneidade. Cria adornos do desejo feminino, que no primeiro momento são sedutores. Porém, desconstrói esse olhar ao observar-se que esses objetos são feitos de materiais como bisturis, navalhas e miçangas (Santos 2011: 31).

Em *O corpo e o feminino enquanto lugares de subjetivação possível* (2009), Alessandra Ribeiro aborda o percurso da obra da artista pelo viés psicanalitico, que coloca em cena a questão do olhar. E acrescenta que Nazareth Pacheco coloca o corpo no foco da dor causada ou imaginada sobre esse corpo (Ribeiro 2009: 7).

Hiáscara Pereira, em seu e texto *Pós-minimalismo e corpo* (2014) objetivou destacar as características que levaram alguns críticos a associarem a produção de Nazareth Pacheco ao pós-minimalismo. E também procurou apontar proximidades entre o fazer de Nazareth Pacheco e a arte de Eva Hesse, e, ainda, apontou as referências ao corpo humano em suas respectivas obras.

Tadeu Chiarelli refere, em seu livro *Uma realidade... dilacerante* (1998), que a artista saiu da documentação autobiográfica para a produção de objetos ou instalações, criados a partir de objetos médicos e/ou cirúrgicos, concebidos para o "aprimoramento" do corpo feminino em geral, a despeito de suas características violentadoras, invasivas, prepotentes e fundamentalmente, autoritárias.

As representações de mulheres feitas por homens aparecem no relato dos historiadores, com destaque para os corpos quase sempre excepcionais por sua beleza, virtude, heroísmo ou inversamente, por suas intervenções tenebrosas e nocivas, suas vidas escandalosas ou por serem personagens de índole questionável. A noção de excepcionalidade indica assim, que o estatuto vigente acerca do corpo das mulheres é o do silêncio nas narrativas: são homens que falam de mulheres e não mulheres que falam de corpos de mulheres, seus e/ou de outras.

Sob a perspectiva da história e da filosofia da arte, aborda-se a questão dos limites e contaminações da/na arte, num recorte que privilegia os fluxos endógenos (fatores internos, intrínsecos ao campo da arte) e exógenos (todo o sistema que transborda para além dos limites da arte). Algumas circunstâncias e definições que a arte engendrou a partir do seu campo de atuação foram absorvidas de diversos campos do conhecimento.

Em ambas as artistas, Paula Rego e Nazareth Pacheco, o universo feminino é debatido por meio de suas interpretações acerca de várias temáticas. Ambas contam histórias, histórias de vida, representam histórias e criam as suas, buscando através de suas poéticas denunciar-se e denunciar, criar e recriar, metamorfosear e transmutar.

Embora Paula Rego e Nazareth Pacheco sejam donas de diferentes discursos no que concerne ao uso de materiais, técnica e temática, a escolha pelas duas artistas se justifica pelos elementos que constituem o todo em suas obras. Apesar da aparente distância discursiva de suas produções artísticas, ambas evidenciam muitas possibilidades de resistência, interpretação e crítica à sociedade contemporânea, no que tange à cultura, à estética, à memória, à identidade, à mulher e às representações do corpo feminino.

As duas artistas, de formas muito próprias, comunicam em suas obras que, ao longo do processo de formação do indivíduo, ações patriarcais "magistram" com tal intensidade o gênero feminino, que marcam profundamente a vida das mulheres, com destaque especial para elas próprias. Ambas passam a demonstrar a necessidade de uma linguagem própria que exprima o clamor por equidade e reposicionamento do feminino e, sobretudo, o que perpassa as questões do corpo.

CAPÍTULO II

PROCEDIMENTOS DE INVESTIGAÇÃO

CAPÍTULO II

Procedimentos de Investigação

2.1 Justificação do estudo

É importante chamar atenção para o caráter inédito da presente investigação uma vez que muitos estudos foram feitos sobre ambas as artistas sem, contudo, terem as colocado numa perspectiva de tessitura dialógica de suas obras com vistas a investigar questões de identidade, memória e gênero em duas culturas distintas. Frente a este conjunto, este trabalho se posiciona por um olhar inovador e diferenciado em relação às outras pesquisas acadêmicas sobre Paula Rego e Nazareth Pacheco uma vez que busca trazer à lume, como suas narrativas sobre o corpo feminino (corpo este, visível ou não), irão contribuir de modo indelével para as construções das representações contemporâneas.

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

Reconhecer o universo da arte feminina é revelar em seu próprio gênero a sua peculiaridade artística. Para conhecê-lo sensivelmente, é preciso sair do invólucro das exposições, mostras, galerias e olhar para a condição social presente no contexto da poética e poiéticas. A procura por mulheres artistas pela observação, expressão e produção no campo imagético das artes visuais, para pensar a construção de subjetividades femininas, permitiram nesta pesquisa a explicitação das múltiplas identidades do feminino.

Os conceitos operacionais desta tese apresentam-se organizados em três eixos, a saber: Corpo e Gênero, Memória e Identidade Cultural, a serem trabalhados em capítulos distintos. Pretende-se deslindar a linha da pesquisa, que tem como focos as relações de semelhanças e as distinções entre as representações visuais nas culturas portuguesa e brasileira, pela leitura de obras de arte onde o corpo feminino é tema ou está presente.

Nestas primeiras partes da pesquisa, foram ressaltadas brevemente as questões culturais, artísticas e históricas que envolveram a situação da mulher na sociedade e sua falta de liberdade artística durante séculos. Portanto, conhecer a mulher em sua expressão artística requer, ainda, entender o universo feminino em sua psique e na construção de sua identidade psicológica. Outras abordagens farão parte desta investigação para complementar a pesquisa e outros campos de estudos que pesquisam a personalidade humana serão visitados.

Nas palavras de Madalena Freire, em *Instrumentos metodológicos* (1997), para "pensar e aprender tem-se que perguntar. E para perguntar é necessário existir espaço de liberdade e abertura para o prazer e sofrimento inerentes a todo processo de construção do conhecimento" (Freire 1997: 17).

2.2 Definição do problema

Quais as condições que possibilitam analisar e interpretar, à luz da estética, a mulher presentificada nas poéticas contemporâneas das artistas Paula Rego e Nazareth Pacheco, em suas representações de corpos e/ou objetos que suscitem esse fundo de memória e identidade cultural?

2.3 Hipóteses

1ª. Hipótese – Corpo e gênero. Há uma subjetividade advinda da interpretação do indivíduo enquanto sujeito que observa. Tal subjetividade é o pano de fundo, considerando que cada indivíduo traz consigo um modo de ver o mundo que o cerca, ainda que compartilhe das mesmas crenças, ideias e valores, ou ainda que venham do mesmo grupo social.

2ª. Hipótese – Memória e identidade cultural. A identidade do corpo feminino varia de acordo com a historicidade cultural de uma sociedade, considerando uma gama de variáveis como etnia, religião, idade, classe social, etc.

3ª. Hipótese – Arte contemporânea; análise e interpretação das artistas Paula Rego e Nazareth Pacheco que vão servir como fio condutor das questões teóricas investigadas. É possível que venha a ser identificado que, mesmo que haja mudanças quanto aos padrões de beleza conforme a época, o local, a sociedade, ou a visão que a mulher tem de si mesma, ainda impera o

conservadorismo sobre o corpo feminino, imposto pela ótica masculina, quer pela coisificação mercantilista do corpo, quer pela apropriação deste mesmo corpo pelo universo masculino.

2.4 Objetivos

2.4.1 Geral

Interpretar a tessitura dialógica e representações sobre o feminino através de paralelos entre as produções artísticas de Paula Rego (Portugal) e Nazareth Pacheco (Brasil), de modo a demonstrar como suas poéticas discursam sobre identidade e memória do corpo da mulher na contemporaneidade.

2.4.2 Específicos

- ✓ Identificar os conceitos sobre corpo e gênero e suas representações em recortes da história da arte ocidental;
- ✓ Contextualizar as questões de corpo e gênero no âmbito da arte em um enquadramento semiológico;
- ✓ Investigar registros, vestígios e indícios de memória presentificados nas obras selecionadas, analisando seus apontamentos simbólicos;
- ✓ Expor como os discursos sobre o corpo se conectam na produção identitária das culturas brasileira e portuguesa.
- ✓ Estabelecer paralelos estéticos de semelhança e desigualdade entre as produções artísticas de Paula Rego (Portugal) e Nazareth Pacheco (Brasil).
- ✓ Demonstrar como as poéticas de Paula Rego e Nazareth Pacheco discursam sobre identidade e memória cultural.
- ✓ Observar de que maneira a tessitura dialógica sobre o feminino nas construções artísticas de ambas contribui para as representações e desconstruções das narrativas sobre o corpo da mulher na contemporaneidade.
- ✓ Analisar as fronteiras simbólicas presentes nas obras de Paula Rego e Nazareth Pacheco e os marcos de similitude e dissemelhança nos corpos identificados e analisados em suas poéticas.
- ✓ Analisar e interpretar as poéticas de Paula Rego e Nazareth Pacheco.

2.5 Metodologia

Um dos métodos utilizados na pesquisa foi o hermenêutico, porque o crítico e o leitor interpretam e atribuem juízos de valor e estéticos tendo, portanto, uma valoração qualitativa decorrente de sua capacidade de julgar ou ler a obra e do seu *background* cultural.

Utiliza-se ainda o método fenomenológico. Em sua etimologia, significa o estudo ou a ciência do fenômeno ou de tudo aquilo que se manifesta e se revela. Logo, descreve aquilo que não se mostra, mas que se manifesta. É um método descritivo, fundado nas essências e não em dados empíricos, diferente das ciências naturais ou dogmáticas, que se fundam em certezas sem questioná-las, o método fenomenológico questiona qualquer objetividade e a interpreta.

A fenomenologia é a ciência fundamental da subjetividade pura, a ciência da descrição das essências das estruturas conscientes. Este método, apresentado por Edmund Husserl, em *A ideia da fenomenologia* (2000), propõe-se a estabelecer uma base segura, liberta de proposições para todas as ciências, uma vez que, avança para as próprias coisas – o dado, o fenômeno, aquilo que é visto diante da consciência. A fenomenologia não se preocupa com algo desconhecido que se encontre atrás do fenômeno, visa antes o dado, sem querer decidir se o mesmo é realidade ou somente aparência.

Para Husserl, a consciência é intencionalidade, haja visto que toda consciência é consciência de algo. Sendo toda consciência, consciência de algo, ela não é uma substância (alma), mas é uma atividade formada por atos de percepção, volição, imaginação, com os quais se percebe algo. A intencionalidade é um modo de ser da consciência enquanto um transcender em direção à outra coisa, todas as experiências têm de algum modo alguma intencionalidade. O objeto só pode ser definido também em relação a consciência, pois todo objeto é objeto para algum sujeito. Nesta perspectiva, é a consciência que dá sentido às coisas (Husserl 2000: 20-80).

O fenômeno cultural que abraça a poética das duas artistas investigadas é a pós-modernidade que se caracteriza pela multiplicidade de tendências presente em ambas, por vezes até opostas. Na lógica desse contexto, a evocação do corpo feminino em Paula Rego e Nazareth Pacheco – duas pintoras da pós-modernidade – é diferente no estilo e nas formas de expressão. As representações pictóricas de ambas figuram com diversas abordagens para um mesmo tema: o corpo da mulher.

Os pressupostos metodológicos que regem a pesquisa são pós-estruturalistas de caráter qualitativo. Sua realidade é subjetiva e múltipla, sendo a realidade aqui entendida e tomada por aquilo que não está afastado do pesquisador ou das artistas estudadas que são, o fio condutor desta pesquisa. Desse modo, a axiologia da pesquisa está carregada de valor subjetivo, pois compreende-se que a intepretação de uma obra de arte depende de cada indivíduo e suas vivências. A ontologia se caracteriza pela realidade subjetiva e múltipla.

As noções teórico-metodológicas que estão presentes nesta pesquisa estão fundamentadas numa linha investigativa denominada de interpretacionista e considerações apoiaram-se principalmente nas reflexões de Jean-François Lyotard (2003), Gilles Deleuze (1992 e 2003), Felix Guatari (1992), Rosalind Krauss, Luce Irigaray (1996), Roselee Goldberg (2006).

Na pesquisa, optou-se pela abordagem qualitativa, por considerar que existe uma relação entre o mundo e o sujeito que não pode ser traduzida em números e ainda, por ser uma linha de investigação na qual a lingüística aplicada se insere, a fim de traçar suas principais técnicas e características. Tal modelo pressupõe uma relação dinâmica e interdependente entre o mundo real, o objeto da pesquisa e a subjetividade do sujeito. Exige do leitor uma apreciação qualitativa de sentido valorativo.

A pesquisa tem caráter documental pois identifica leituras pertinentes que permitem escrever o trabalho. A pesquisa abrange a seleção, observação e interpretação de obras em livros, fotos, folders, sites e exposições das artistas.

O desenho metodológico foi se configurando na medida em que o próprio objeto da pesquisa era construído e/ou reconstruído. Cada etapa do trabalho foi determinante para o próximo passo, desde a constituição do universo a ser investigado, até a interpretação das obras, de arte propriamente dita, implicando em opções metodológicas que melhor atendessem aos propósitos da pesquisa, que se detém especialmente sobre a observação, entrevistas, elementos bibliográficos e análise documental.

Visando captar o fenômeno em estudo, a partir da perspectiva das artistas nele envolvidas e considerando os pontos de vista relevantes, dados foram coletados e analisados. Partindo de questões amplas que foram se aclarando no decorrer da investigação, a pesquisa pode ser conduzida através de diferentes caminhos.

A pesquisa se desenvolveu com vistas a examinar, numa perspectiva estética e sociocultural, a representação do corpo feminino elaborada pelas artistas visuais portuguesa e brasileira. O posicionamento metodológico qualitativo usado na pesquisa defende o estudo e a

relevância de recortes históricos da representação da mulher. Leva em conta que o corpo não é passivo e se relaciona com o mundo em que vive continuamente. Os estudos foram desenvolvidos tendo em vista que tem como objeto o corpo da mulher. Os estudiosos que se dedicam a esse tipo de pesquisa afirmam que a humanidade é diferente dos objetos, por isso este estudo necessita de uma metodologia que leve em conta tais distinções. Nesse posicionamento teórico, a vida humana é vista como uma atividade interativa e interpretativa, realizada pelo contato entre e por pessoas e da relação destas com a arte.

De natureza aberta, pela subjetividade implícita, esse recurso segue os mesmos protocolos que regem as demais pesquisas científicas: delimitação do problema, inserção em um quadro teórico de referências, coleta rigorosa de dados, observação, elaboração de dados, construção de um modelo de análise, verificação de hipóteses, generalização das conclusões, dentre outros. O uso dos dados obtidos sempre estará atrelado à devida contextualização.

Pretende-se trazer para o diálogo a forma como as obras dessas artistas podem sugerir a tarefa de investigação das práticas e dos discursos que operam sobre questões da cultura, da mulher e de seu corpo, na atualidade. Estereótipos, preconceitos socialmente arraigados e cristalizados pela fixidez, recorrência e frequência das identidades em diferentes culturas serão, desse modo, identificados, analisados e interpretados.

O universo da pesquisa compreende Portugal e Brasil e, por ser uma pesquisa qualitativa, metodologia incide na análise de obras artísticas, no levantamento bibliográfico, em entrevistas, visitas a instituições, fundações, museus, galerias, registros fotográficos e consultas em *web sites*.

A pesquisa documental foi utilizada como método de compreensão e produção do conhecimento científico acerca de determinados recortes da realidade sociocultural das artistas através de suas narrativas artísticas. Entende-se por documento todas as realizações produzidas pelo indivíduo e que se mostram como indícios de sua ação e que podem revelar ou não suas ideias, opiniões e formas de atuar e viver no mundo (Bravo 1991). Nesta concepção, foi possível apontar outros tipos de documentos: a escrita visual e os documentos-objeto de Paula Rego e Nazareth Pacheco. Como produto de uma sociedade, o documento manifesta o jogo de força das relações de poder. Não são produções isentas ou ingênuas; traduzem leituras e modos de interpretação das experiências por um determinado grupo de pessoas em um dado tempo e espaço.

Nesta perspectiva, a pesquisa documental permite a investigação de determinada problemática não em sua interação imediata, mas de forma indireta, por meio do estudo dos

documentos que são produzidos pelo homem e por isso revelam o seu modo de ser, viver e compreender um fato social. Estudar documentos implica fazê-lo a partir do ponto de vista de quem os produziu, isso requer cuidado e perícia por parte do pesquisador para não comprometer a validade do seu estudo. Flores considera que

> Os documentos são fontes de dados brutos para o investigador e a sua análise implica um conjunto de transformações, operações e verificações realizadas a partir dos mesmos com a finalidade de se lhes ser atribuído um significado relevante em relação a um problema de investigação (Flores a*pud* Calado e Ferreira 2004: 3)

Em *Métodos de pesquisa social* (1982), K. Bailey explica que há várias situações de investigação, em que a pesquisa documental se mostra não somente pertinente, como vantajosa. E aqui, destaca-se o fato de permitir o estudo de pessoas às quais não se tem acesso físico, porque não estão mais vivas ou por problemas de distância – como foi o caso da artista portuguesa Paula Rego que não somente vive em Londres, como tem idade avançada e saúde frágil.

As entrevistas à Nazareth Pacheco no Brasil e à curadora da Casa das Histórias, Catarina Alfaro, em Cascais, ocorreram com roteiro pré-estabelecido, padronizado e estruturado, de modo a poder ser respondido *in loco* ou por ferramentas de internet, de acordo com o proposto por Marilza Tognetti (2006). Tiveram por objetivo refletir sobre o modo como as artistas (brasileira e portuguesa) relatam suas construções sobre o feminino, como pensam as questões que permeiam o corpo da mulher quer este esteja presente ou ausente em suas obras, e como a identidade é construída simbolicamente, bem como, de que maneira a memória interfere e se constrói nesse processo.

Elaborou-se e procedeu-se a coleta e sistematização dos dados, bem como as explicações necessárias ao entendimento de como seriam selecionadas as obras a serem analisadas, evidenciando as categorias utilizadas e o roteiro para as entrevistas com as artistas pesquisadas e ou curadores de suas exposições.

Em continuidade, foram expostas as análises das obras à luz de categorias estéticas previamente definidas concomitantemente às entrevistas feitas. Aqui, ficarão evidenciados os pontos convergentes e divergentes do discurso visual apresentado nas obras e o coletado nas entrevistas e pesquisas teóricas. A intenção é demonstrar como a construção identitária aparece tanto em umas, quanto em outras (obras e entrevistas).

Nesta pesquisa, o interesse reside em estudar o feminino a partir da expressão artística e linguagem pictórica que compõem a poética das artistas escolhidas. A comunicação visual ou iconográfica presente em suas obras se revelou de especial importância ao longo da investigação. Desse modo, os elementos visuais das obras foram tomados como partes integrantes e significativas no processo de produção do conhecimento. A escolha das obras de cada artista se deu a partir do apanhado teórico-conceitual pesquisado, tendo-se em conta que estudos sobre arte devem ser feitos, observando de que modo os espectadores interagem, interpretam e constroem sentidos.

Selecionadas as obras, a preocupação focou-se na codificação e a interpretação pictórica para analisar o discurso visual e simbólico na poética das autoras que suscitassem elementos sobre o corpo, o feminino, identidade e memória. Em Análise *de conteúdo* (2011), Laurence Bardin aponta que o instrumental metodológico pode se aplicar a discursos diversos e a todas as formas de comunicação e expressão, seja qual for a natureza do seu suporte. Embora na sua origem a análise de conteúdo tenha privilegiado as formas de comunicação oral e escrita, não exclui representações artísticas, uma vez que veiculam significações de um emissor para um receptor, que podem, em princípio, ser decifrada pelas técnicas de análise de conteúdo. Para Bardin,

> o termo análise de conteúdo designa um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando a obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (Bardin 2011: 42).

Por trás do discurso aparente das obras (simbólico, subjetivo e polissêmico), esconde-se um sentido que convém. A análise de conteúdo, a princípio, sofreu as influências da busca de objetividade recorrendo às diversas teorias da arte. A análise das mensagens se efetua, principalmente por meio de frequências de semelhanças ou de distinções ou aproximam e distanciam os discursos das narrativas sobre o corpo da mulher em Paula Rego e Nazareth Pacheco.

As obras das artistas em estudo são polissêmicas, as informações obtidas pelo emprego da técnica de avaliação reduzem os índices de frequência com que surgem determinadas características do conteúdo analisado. A necessidade de interpretação dos dados encontrados fez com que a análise qualitativa também tivesse lugar na análise das obras. A busca de compreensão das características, estruturas e/ou modelos que estão por trás dos fragmentos de

mensagens foram tomados em consideração. O esforço se pautou em entender o sentido das mensagens não verbais e pictóricas das pinturas e objetos. Desviar o olhar, foi também necessário, buscando outras significações, outras mensagens, passíveis de permitir enxergar por meio ou ao lado umas das outras, como se desconstruiu o olhar machista e patriarcal que modela os corpos e o entorno do feminino na arte ocidental.

CAPÍTULO III

O CORPO E O FEMININO: MEMÓRIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS

CAPÍTULO III

O Corpo e o Feminino: Memórias Culturais e Históricas

As artes visuais como veículo de significação e comunicação promovem um resgate do percurso histórico e artístico das representações visuais do corpo da mulher. A presente investigação busca discutir questões relevantes sobre a idealização e regulação do corpo feminino, a construção de padrões e normas estéticas, discursos e narrativas sobre a mulher na contemporaneidade.

Pode-se afirmar que a nudez feminina faz parte da paisagem visual contemporânea. Utilizado como arma política e, muitas vezes, ainda considerado pelo viés da obscenidade, o corpo nu costuma questionar os limites do que é permitido expor e o que se deve esconder. Os protestos que utilizam a nudez como ferramenta política são realizados, em sua maioria, por mulheres. No entanto, cabe sublinhar que essa liberdade de mostrar o próprio corpo nem sempre existiu.

Durante muito tempo, o corpo feminino foi repetidamente representado na arte, a partir de um olhar masculino, considerado na atualidade como patriarcal e/ou controlador, onde "os homens atuam e as mulheres aparecem" (Berger 1999: 49). Assim, pretende-se de seguida refletir sobre como a nudez da mulher foi trabalhada nas artes visuais no ocidente, lembrando que a imagem de um corpo nu – especificamente, um corpo de mulher – colocado na parede de um museu ou de uma galeria de arte, se constitui como ícone da cultura.

Além do aporte histórico pretendido, procura-se compreender o que há de significativo em algumas imagens, interpretar as representações pictóricas, discutindo, sobretudo, o papel da percepção na leitura das imagens não somente como manifestação artística, mas como um importante veículo construtivo de narrativas sociais e culturais sobre a mulher.

3.1 O corpo feminino na história da arte ocidental

Por um longo período a imitação era o paradigma das artes visuais, em que estas eram definidas como um saber/fazer que estava muito distante da verdade (Platão). Por serem miméticas, constituíam um procedimento privilegiado para a educação do espírito (Aristóteles). Durante toda a Idade Média, a arte nada mais era do que uma artesania entre tantas, mera arte mecânica em oposição às artes liberais, estas sim, imprescindíveis à educação do homem culto, aqui entendido como homem de letras.

Utilizada pelo cristianismo como ilustração e instrumento eficaz para a educação religiosa e moral da massa de analfabetos, a arte era um apêndice dos sermões proferidos dos púlpitos às multidões. Desse modo, instituiu-se, na tradição intelectual do ocidente, a ideia de que as letras constituíam a linguagem digna de espíritos sofisticados e a imagem, a linguagem dos que estavam impossibilitados (ou interditados) para o voo solene e seleto do pensamento abstrato. Para aqueles, o âmbito do engenho; para estes, a esfera do artifício, pela representação.

Com o Renascimento, alvorecer da primeira modernidade, os artistas começam a reivindicar para si a condição de criadores, de intelectuais, de artífices de mentalidades, passando a arte a sofrer um novo revés quando a reforma protestante condena a imagem ao limbo do conhecimento, instrumento das tentações sensuais que afastam o homem das verdades da fé que só o conhecimento letrado era capaz de proporcionar. A Bíblia era a "palavra" de Deus e Cristo era seu "Verbo", apesar de o homem ter sido criado à "imagem" e "semelhança" de Deus – fascinante metáfora narcísica mimética do divino.

3.1.1 Da Grécia aos dias atuais: Renascimento, Barroco e Neobarroco

> As obras de artes são provocações. Nós não as explicamos, mas polemizamos com elas. Nós as interpretamos de acordo com nossos próprios fins e aspirações, trazemos para elas um sentido cuja origem se encontra em nossas próprias formas de vida e hábitos mentais (...). As obras de arte são cumes inalcançáveis. Não vamos a elas diretamente, giramos em seu entorno.
>
> (Hauser 1981: 9)

A mulher, para os filósofos clássicos, seria um homem sem esperma, um erro da natureza. Diógenes de Apolônia[9] foi o primeiro grego a pesquisar as diferenças de calor entre homens e mulheres. O tema é posteriormente aprofundado por Aristóteles, na obra *Das partes dos animais* (1953)[10], onde o filósofo compara o sangue menstrual (frio) e o esperma (fervente). De acordo com Aristóteles, o esperma é superior por gerar vida enquanto a menstruação é inerte e estabelece um contraste entre forças ativas e passivas no corpo (Aristóteles 1953: 11).

[9] Diógenes de Apolônia (499-428 a.C.), considerado o último dos filósofos pré-socráticos, defende o monismo, a unidade da realidade como um todo porque se o mundo tiver origens em diversos elementos que sejam diferentes entre si eles não poderiam se misturar e atuar uns sobre os outros. As coisas devem se originar através da transformação de um mesmo elemento.

[10] *De Partibus Animalium* é um texto escrito por Aristóteles por volta de 350 a.C.. A obra é composta por quatro livros que apresenta uma classificação dos animais e que critica as posições platónicas da concepção da natureza e dos seres vivos.

No mundo romano antigo, de acordo com Dulce dos Santos, em sua tese *O Corpo dos pecados* (1997), a criação de determinados espaços urbanos de sociabilidade e de cultura, como o teatro e o circo, redundou numa tendência à valorização do corpo humano masculino na vida cotidiana (Santos 1997: 1). Para a autora, as doutrinas do estoicismo, que defendiam a proeminência do espírito, concebiam a prática das virtudes por intermédio do corpo. Desse modo, naquela sociedade, o corpo humano existia para ser administrado, controlado em suas pulsões e não para ser transformado. A partir de novas percepções, mudanças paulatinas na relação de homens e mulheres com seus próprios corpos, se deram após a introdução do cristianismo no Império Romano. Assim, paralelamente observou-se o abandono progressivo daqueles espaços culturais e de sociabilidade citados acima, para que se instaurasse uma nova relação com o corpo, com o objetivo de transformá-lo e disciplinã-lo (Santos 1997: 3).

As ciências biológicas produziram lugares sociais para as mulheres a partir da crença de que mulheres eram frias e úmidas e os homens quentes e secos – assertivas presentes na teoria de Hipócrates. Para ele, tal diferença se dava pela tessitura das mulheres ser mais próxima a um tecido de lã, enquanto nos homens a trama se dava de forma mais densa e apertada o que fazia reter bem menos líquidos. Em *Corpus Hippocraticum,* Hipócrates afirmava que no "conjunto o útero era um animal, dentro de um animal, porque vagava por todo o corpo, mas podia ser atraído a um lugar adequado" (Hipócrates *apud* Laqueur 2001: 75). A matriz explicativa dessa representação passa a ter base na constituição biológica e fisiológica da mulher.

A origem da altivez masculina, de acordo com Richard Sennett, na obra *Carne e pedra* (2008), residia no calor corporal que, segundo os gregos clássicos antecedia ao próprio nascimento quando determinava que fetos bem aquecidos no útero deveriam tornar-se machos, enquanto os fetos carentes do aquecimento nasceriam fêmeas. A falta de calor uterino produzia uma criatura "mais frágil, líquida, fria ao toque, ou seja, menos encorpada que os homens" (Sennet 2008: 41).

O símbolo fálico no período clássico significava sorte e era colocado em destaque em jardins e ambientes determinados. Em contraparte, o símbolo dos genitais femininos era usado para identificar os ambientes ditos sem moral. Raquel Sohiet esclarece, em *O corpo feminino como local de violência (2002),* que:

> De acordo com a maioria dos filósofos iluministas, paixão, imaginação, mas nunca a razão, constituíam-se em qualidades das mulheres. Não seriam capazes de criar, e, mesmo quando conseguissem ter acesso à literatura e a determinadas ciências, estariam excluídas da genialidade (...). Tais pressupostos difundem-se e ganham força durante o século XIX, adquirindo respaldo científico. Segundo a medicina social, por razões biológicas, fragilidade, o recato, o predomínio

> das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal, constituíam-se em características femininas (Sohiet 2002: 34).

As diferentes funções atribuídas às representações anatômicas dos corpos masculinos e femininos somados à concepção do "útero como um animal dentro de um animal" contribuíram para as afirmações que reduziam e denegriam a mulher no que concernia à reprodução e concepção. Além disso, criaram uma espécie de teoria da reprodução feminina apoiada nos discursos da filosofia e da medicina que reforçarão o caráter natural identitário feminino até a modernidade.

A reprodução da mulher, para os filósofos greco-romanos estava associada à sua menstruação e não aos seus óvulos, até então desconhecidos. No que concerne a serem tais pensamentos junto aos religiosos, machistas ou não, divide opiniões. Em *Segundo Sexo* (2009), Simone de Beauvoir afirma que "a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a f êmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro" (Beauvoir 2009: 16-17).

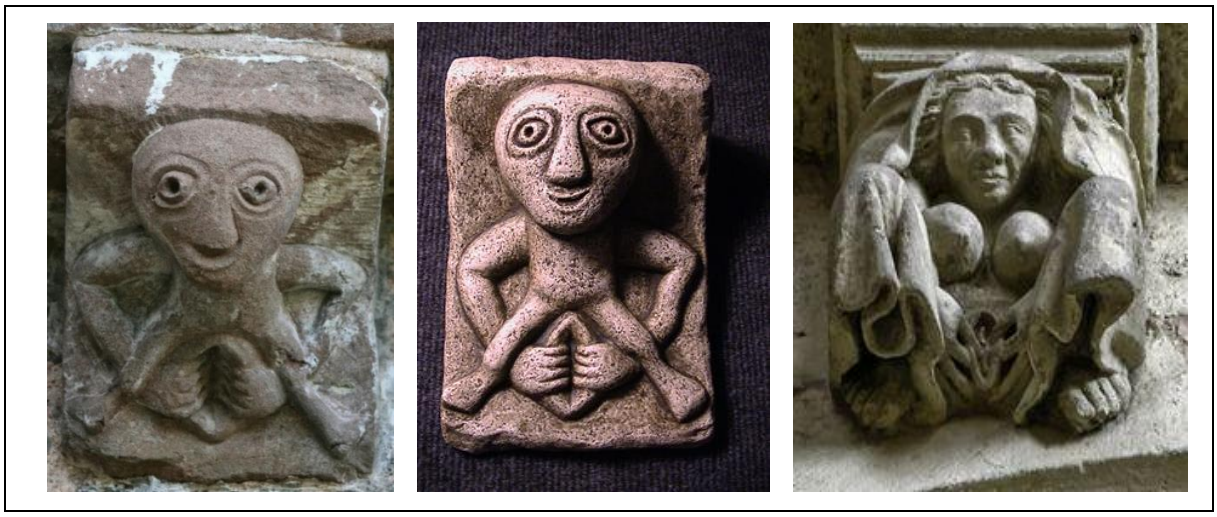


Figura 1: Sheela-na-Gig
Fonte: Mother Earth 2018, https://2.bp.blogspot.com

Ao se falar sobre reprodução humana deixa-se, nas entrelinhas, um relacionamento exclusivamente dicotômico e heterossexual interpretado como "natural" e importante para o determinismo sexual. Baseado em seu dimorfismo, numa relação padronizada entre mulher e homem, que visa tão somente a perpetuação da espécie humana, acaba por propagar estereótipos de gênero, na diferenciação dos sexos delegando papeis determinantes e distintos para o homem e a mulher (Butler 2000: 107).

Simone de Beauvoir, ancorada na perspectiva hegeliana do ser – segundo a qual ser é "ter-se tornado, ter sido feito tal qual se manifesta" (Beauvoir 2009: 25), retira a existência do plano do ontológico e do substancial. Desse modo, torna possível afirmar que as mulheres são

inferiores aos homens, mas não porque essa seja uma verdade substancial, essencial e imutável, mas porque, as mulheres são inferiorizadas socialmente e submetidas a ocupar o lugar do Outro, daquele que está voltado à imanência.

Em *As Mulheres ou os Silêncios da História* (2007), Michelle Perrot esclarece que a maternidade é para as mulheres fonte de identidade, o fundamento da diferença reconhecida, mesmo quando não é vivida. A autora coloca a hipótese de que isto seja ainda uma derivação dos mitos femininos envoltos por uma série de símbolos ligados à natureza e cuja representação esteja associada às formas côncavas, circulares e arredondadas (Perrot 2007).

Mitos primitivos narram que os humanos teriam sido gerados pela terra, daí a analogia entre o útero e as profundezas. Sejam eles pagãos, religiosos, médicos, filosóficos, dentre outros, tais mitos criam uma imagem de corpo feminino que nossas experiências modificam, empobrecendo-os ou enriquecendo-os. Beauvoir não exclui a diferenciação biológica entre homens e mulheres. Para a autora, tal diferenciação é fundamentada no campo da reprodução. "Machos e fêmeas são dois tipos de indivíduos que, no interior de uma espécie se diferenciam em vista da reprodução: só podemos defini-los correlativamente" (Beauvoir 2009: 36). Assim, enquanto o macho é o dono da iniciativa sexual, a fêmea é escrava da maternidade. É ele "quem possui: ela é possuída; ele pega, ela é pegada" (Beauvoir 2009: 53).

Civilizações antigas cultuavam a terra e a Deusa Mãe. Na iconografia ocidental, a representação da mulher como símbolo de fertilidade é vastamente verificada. A modernidade historicamente se constrói com o ideal maior da mulher como caminho único para se alcançar a plenitude. Nos séculos XI e XII, surgem as *Sheela-na-Gigs* (Figura 1), talhas figurativas de mulheres nuas mostrando uma vulva exagerada. São encontradas principalmente em igrejas, castelos e outras edificações na Irlanda e Grã-Bretanha, às vezes junto a figuras masculinas. Escancarando a vulva com as próprias mãos, esta figura de origem celta impõe aos homens o interior profundo, misterioso, escuro e ameaçador do ventre feminino. Costumavam inspirar medo, ao lembrar que todo aquele que nasce de um ventre está fadado a um tempo finito, com começo (nascimento) e fim (morte).

No século XIII, com a instituição do sacramento do matrimônio em conformidade com os moldes do Evangelho, monogâmico e indissolúvel, instalou-se um discurso eclesiástico normativo de controle das pulsões dos corpos na sociedade laica. Seguindo essa linha de pensamento, em *O corpo dos pecados (2001)*, Dulce Santos esclarece que as relações sexuais só tinham dignidade quando objetivavam a reprodução da espécie, o resto era enquadrado como pecado carnal, a luxúria. Na Antiguidade, a Igreja imiscuía-se em questões da esfera do privado e tornava-as da esfera pública, ou seja, da comunidade cristã que dirigia (Santos 2001: 3).

Representações modelares negativas e positivas elaborada pela historiografia formaram uma tríade que imperou ao longo do período medieval – Eva, Maria e Madalena. De acordo com Santos (1997), inicialmente tomaram a imagem corporal feminina negativa já existente no judaísmo, onde a mulher é representada como instrumento do Diabo, tipificada por Eva, imagem do corpo sedutor, incontrolável porque escapa ao domínio do espírito e cede ao domínio do Demônio, vindo daí sua inferioridade em relação aos homens (Figura 2).



Figura 2: A relação triangular de forças (1402-1404)
Fonte: Bible moralisée de Philippe le hardi, fol.3v [86]

A imagem de Eva a representar a fraqueza feminina torna Adão a imagem do intelecto, da força e do espírito e essa dualidade serviu como símbolo para outras dicotomias e narrativas. Em contraparte, a construção da Virgem Maria é a antítese de Eva: a representação de uma imagem corporal positiva, de mulher santa, casta e figura modelar. A partir do século XII, quando esse dualismo não dava, abarcava ou resumia as mulheres, se dá a inclusão de uma terceira figura, Maria Madalena, a pecadora arrependida (Santos 1997: 98). Segundo a narração bíblica, com a semidivinização da mulher encontra-se a figura privilegiada da Virgem Maria em oposição à Eva pecadora que fez cair o homem do jardim do Éden que, além dos manuscritos sobre as passagens bíblicas vê-se descrito pelo uso das iluminuras medievas:

> soube-se na Idade Média, fazer ressair, melhor do que em qualquer outra época, o duplo aspecto do eterno feminino: ao lado da Virgem, da mulher respeitada, honrada, aquela pela qual se morre de amor, e de quem só se aproxima tremendo, há Eva, a tentadora. Eva por quem o mundo foi perdido. Contistas, poetas, autores de fabulários, não lhe poupam os sarcasmos. (Pernoud 1997: 118).

A abordagem histórica acabou por confinar as mulheres e mesmo a consciência ao que se desenhou sobre a história das mulheres, uma vez que sempre estiveram permeadas por ausência e silêncio. A partir da década de 60, do século XX, o movimento feminista surge para lutar, dentre outras coisas, pelo protagonismo e visibilidade das mulheres na História. Através

da militância do movimento feminista, a mulher rompe o silêncio e reivindica a sua permanência no decurso dos acontecimentos e fatos históricos, apagados pela androcêntrica cultura ocidental.

Em *Segundo Sexo* (1949), Simone de Beauvoir aponta os riscos de se fragmentar uma sociedade, uma vez que homens e mulheres são necessários à sua propagação como partes conectadas de um todo. A sociedade mudou muito desde quando a obra foi escrita, até então. O gênero feminino não é dado pela natureza, mas depende da cultura e, assim sendo, não haveria motivo para ser discriminado em face ao gênero masculino.

Com os avanços tecnológicos e científicos, até mesmo os papéis e funções biológicas de homens e mulheres passam a ser discutidos e reconfigurados. Em 1970, o movimento feminista introduz um novo imaginário ao se apropriar do corpo feminino pelas artistas engajadas, gerando assim representações alternativas às definições normatizadas pelo patriarcado.

O nu feminino, antes organizado em torno da integridade do corpo e suas fronteiras, era, nesse momento, levado a romper com os modelos e a estabelecer dicotomias entre todo/ fragmento, interno/externo, representação/auto representação, passivo/atuante. A arte feminista é, sobretudo, desconstrução de códigos artísticos e discursivos segundo Lynda Nead aponta em *El desnudo feminino* (1998).

Perspectivas feministas vêm desconstruir discursos estabelecidos, a exemplo da afirmação de que a própria esfera da criatividade é um atributo masculino e de onde tradicionalmente se conclui que o termo artista se refere diretamente a um homem. A historiadora de arte Griselda Pollock refere-se a Gabhart e Broun, na ocasião da exposição *Old Mistresses: Women Artists of the Past* (1972). Aludiam, pelo próprio título, diretamente à presunção social de que o termo "antigo mestre" não tem equivalência significativa para mulheres. Quando transferido para o feminino, assume outros sentidos. Essa falta de um vocabulário específico para nominar as artistas mulheres, mostra a relação profunda entre linguagem e poder.

Culturalmente, o feminino se constitui em oposição binária ao masculino, donde se pode afirmar que a subjetividade das mulheres se molda também como o negativo do artista e que, portanto, a mulher como gênio não existe. O que se encontra implícito nessa problemática é a posição subordinada das mulheres como trabalhadoras menos recompensadas ou mesmo como mães, numa hierarquia entre os sexos que define socialmente a masculinidade e a feminilidade.

Seguindo a perspectiva do viés biológico, existe uma analogia para o útero, como lar. Com função social de dimensão interna, o órgão foi transformado em exterioridade e totalidade

do que deveria ser o próprio corpo da mulher. As mulheres seriam prisioneiras em si mesmas e o lar a repetição de uma representação já implícita em sua anatomia, como apontado por Marcia Tiburi na obra *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero?* (2008):

> A casa está para o útero como o corpo inteiro para a sociedade. O útero é o vazio, assim como a casa. Isso quer dizer que ambos abrigam o vazio. São invólucros. Quando o útero se torna público, uma casa de todos, ele reaparece no bordel: a mulher é então, a prostituta. Quando a mulher é pública, ela se torna mulher de todos, uma mercadoria. Mercadoria da prostituição e da pornografia, corpo sempre reduzido às suas funções sexuais (Tiburi 2008: 56). ... soube-se na Idade Média, fazer ressair, melhor do que em qualquer outra época, o duplo aspecto do eterno feminino: ao lado da Virgem, da mulher respeitada, honrada, aquela pela qual se morre de amor, e de quem só se aproxima tremendo, há Eva, a tentadora. Eva por quem o mundo foi perdido. Contistas, poetas, autores de fabulários, não lhe poupam os sarcasmos. (Pernoud 1997: 118).

Desde o seu início a história da humanidade traz em sua constituição a compreensão das relações de gênero, o que implica numa construção social que se baseou nessa diferenciação biológica dos sexos. Tal diferenciação se expressou nas relações de poder e subordinação que acarretou em discriminação de funções, em normatizações de atividades e condutas para homens e mulheres em grupos e sociedades distintas. De acordo com Anthony Giddens, na obra *Transformação da identidade: Sexualidade amor e erotismo nas sociedades modernas* (1993),

> As sociedades modernas possuem uma história emocional secreta, mas prestes a ser completamente revelada. É uma história das buscas sexuais dos homens, mantidas separadas de suas identidades públicas. O controle sexual dos homens sobre as mulheres é muito mais que uma característica incidental da vida social moderna. À medida que esse controle começa a falhar, observamos mais claramente revelado o caráter compulsivo da sexualidade masculina – e este controle em declínio gera também um fluxo crescente da violência masculina sobre as mulheres. No momento, abriu-se um abismo emocional entre os sexos, e não se pode dizer com qualquer certeza quanto tempo ele levará a ser transposto (Giddens 1993: 11).

A arte se utilizou da mulher ao longo da história como referência para instaurar diferentes valores duais, uma vez que o nu feminino representa conotações ambíguas que oscilam no limite entre o ideal e o real, o permitido e o proibido, ora desejável e ora inconveniente.

Griselda Pollock, em *Visión, voz y poder* (2007), aponta que variadas historiadoras feministas da arte fizeram um extenso trabalho de recuperação de nomes de mulheres artistas numa tentativa de inclusão no discurso tradicional da disciplina. A autora mostra que esse movimento foi absorvido de modo marginal, sem chegar de fato a discutir ou desestruturar os discursos formadores da história da arte. Para Pollock, essa resposta pouco contundente ao trabalho das feministas deve-se diretamente àquilo que são as bases dessa disciplina e sua incapacidade de desfazer-se da crença no gênio na arte, da qual se esforçou em criar.

Na medida em que se insere numa batalha por um "terreno ideologicamente estratégico", o feminismo compromete-se com uma outra política do conhecimento que evidencia as profundas relações da ausência da mulher na história da arte e a sua consequente discriminação. Segundo Pollock, tal apagamento demonstra o estabelecimento da história da arte como uma disciplina acadêmica, no século XX. Em suas pesquisas, porém, ela não se interessou em superar essa negação ou mostrar os obstáculos enfrentados pelas mulheres que não as permitiram atingir o status de "grandes artistas". No livro *Old Mistresses* (1981), Polock e Rozsika Parker falam da necessidade de as discussões terem início pela premissa de que as mulheres sempre participaram da produção artística e atentar ao fato de que aqueles livros que a elas se referiam, as mostravam como somente modelos e assim, inferiores.

À luz do pensamento de Simone de Beauvoir (2009), o que caracteriza a condição feminina é a experiência universalmente compartilhada entre as mulheres de terem sido constituídas como uma versão secundária e incompleta do homem. Assim, sua possibilidade de transcendência, "de expansão para um futuro indefinidamente aberto" fica cerceada, o que implicaria em uma degradação da liberdade e "da existência 'em si" (Beauvoir 2009: 30).

A pesquisa desenvolvida por Parker e Pollock (1981) indica como antes do estabelecimento da história da arte no século XX, muitas mulheres artistas faziam parte dos livros sobre arte, como por exemplo, o tratado considerado inaugural de Giorgio Vasari, que remonta ao século XVI:

> O gotejamento de referências às mulheres artistas no século XVI cresce até o século XVIII, até tornar-se uma inundação no século XIX. Prolongados levantamentos sobre as mulheres na arte da Grécia aos dias modernos foram publicados por toda parte da Europa. (...) Curiosamente os trabalhos sobre mulheres artistas diminuem precisamente no momento em que a emancipação social das mulheres e o aumento da educação deveriam, em teoria, haver instigado o crescimento da consciência da participação das mulheres em todas as áreas da vida (Parker; Pollock 1981: 3).

Ainda que o lugar ocupado pelas mulheres estivesse imerso em estereótipos culturais, é surpreendente observar como uma grande quantidade de artistas eram conhecidas até o século XIX e, em contraste, como todas elas foram negadas pelos escritores modernos.

No Renascimento (século XV, em Itália e século XVI em toda a Europa), os artistas adquirem a dimensão de verdadeiros criadores. Os gênios têm o poder de criar obras únicas. Começa a desenvolver-se uma concepção elitista da obra de arte: a verdadeira arte é aquela que foi criada unicamente para o deleite estético do observador, não devendo, portanto, possuir qualquer utilidade objetiva.

Em *O Renascimento* (1995: 33), Tereza Queiróz afirma que a arte nesse período: "longe de ser uma categoria ideal, imutável, sobrevive na diversidade de metodologias históricas e na compreensão possível de contemporaneidade". Podem-se destacar como principais ideias do período renascentista a difusão de algumas concepções relativistas sobre a beleza. Tais concepções variam de país para país ou conforme o estatuto social dos indivíduos em determinado grupo. Surge o conceito de gosto e o belo deixa de ser visto como algo em si, passando a ser encarado como algo misterioso da beleza, ligada esta à simbologia das formas geométricas e aos números, inspirando-se no pitagorismo e no neoplatonismo. Existe ainda uma difusão de uma interpretação normativa da estética aristotélica. Estabelecem-se nesse período regras e padrões fixos para a produção e a apreciação da arte, apontadas ainda por Omar Calabrese (1987): "A constituição de um novo estilo e de uma nova estética é considerada como dinâmica de um sistema, que passa de um estado para outro reformulando as relações entre as mesmas invariantes e os princípios para os quais se considerará variáveis os elementos não pertinentes ao sistema mecânico" (1987: 47-48).

No barroco italiano a pintora Artemisia Gentileschi Lomi (Roma 1593-1653) tornou-se uma das maiores artistas do seu tempo e reconhecida ainda em vida, apesar das dificuldades por que passou. Iniciou sua atividade artística ainda na infância no atelier de seu pai Orazio Gentileschi (1563-1639), chegando a ter grande reputação em toda a Europa, o que lhe possibilitou levar uma vida independente, fato raro para mulheres daquela época. Desenvolveu trabalhos em Florença, Gênova e Veneza, vindo a fixar-se em Nápoles em 1630. No livro *História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo* (2003), a artista é descrita por Giulio Carlo Argan como:

> um dos intermediários entre o caravaggismo romano e a corrente caravaggiana que se formara em Nápoles, com Battistello, desde os tempos da atividade napolitana do mestre. 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 (2003: 256).

Inspirada em heroínas bíblicas como Betsabeia, Esther, Susana e Judite, temas muito populares no período barroco, Artemisia Lomi geralmente retratava-se a si mesma como protagonista da cena, combinando características de vulnerabilidade e força em suas composições. O seu estilo encontra a sua melhor expressão na série de pinturas de *Judite e Holofernes*, tema em que a pintora se especializou.



Aos 18 anos Artemisia foi estuprada por Agostino Tassi (1580-1644), pintor amigo de seu pai e contratado por ele para ser tutor da jovem e lhe ensinar desenho e perspectiva além de técnicas de pintura. Denunciado pelo pai da pintora por não manter a sua promessa de casamento, o caso foi levado à corte num julgamento que durou sete meses e em que Artemisia foi humilhada e severamente torturada. O agressor foi condenado ao exílio por cinco anos, mas nunca cumpriu a pena. Artemísia, como protagonista do caso de estupro público, foi acusada de promiscuidade, sendo-lhe atribuída uma reputação dúbia.

Figura 3: Artemisia Gentileschi (1593-1652/53), Judite decapitando Holofernes, c. 1611-12, Óleo s/ tela, 158,8 x 125,5
Fonte: https://aventurasnahistoria.uol.com.br/media/uploads/personagem/artemisia11.jpg

Para Ian Chilvers, no *Dicionário Oxford de Arte* (2001), a ferocidade de suas representações da decapitação de um homem por uma mulher na série de quadros sobre *Judite decapitando Holofernes* (c. 1611-12) tem sido vista por muitos historiadores de arte como uma "vingança pictórica" que exorciza seus sofrimentos (Figura 3).

A história da pintora ganhou notoriedade na década de 1970 e na atualidade, Artemisia Gentileschi-Lomi tem sido objeto de diversas pesquisas, sobretudo as de caráter feminista, ainda que com pouco material publicado na língua portuguesa. Neste trabalho, traz-se a artista para tratar-se de questões de gênero na arte uma vez que,

> Artemisia era em grande medida a exceção à regra quase global que, nas sociedades de grande porte, atribuía as diferentes artes segundo o sexo, e as artes que se ocupavam da representação figurativa eram atribuídas quase exclusivamente aos homens. A arte do início do século XVII pode ter aberto espaço para individualistas sem lei como Caravaggio, mas ainda estava longe de chegar a seu status moderno como um meio através do qual os seres humanos em geral buscam a auto-expressão (Bell 2008: 229).

Vários aspectos históricos e culturais envolvem o processo de produção de imagens do corpo nu da mulher. Na contemporaneidade, a mulher já assumiu o lugar de produtora de arte embora ainda hajam desigualdades. O fato de uma mulher produzir representações do corpo

feminino não assegura necessariamente que as suas obras não apresentem ainda, muitos resquícios morais do patriarcado e, logo, contradições diversas.

Segundo Kenneth Clark na obra *The signs of death* (2006), as representações da nudez feminina por artistas homens contribuíram para criar uma mulher extremamente disciplinada e controlada. Separando os domínios do sensual e do espiritual, Clark divide o nu feminino em dois tipos.

O primeiro, o da Vênus Celestial, filha de Urano e que por não ter mãe pertence a uma esfera de imaterialidade e vive numa espécie de zona supra-celestial, simboliza uma beleza divina e representa uma forma contemplativa de amor. A segunda seria a Vênus Terrena, filha de Júpiter e Juno, representa uma beleza mais ligada ao mundo corpóreo, possível, real, alcançável. Vivendo numa realidade mais mundana, encarna uma forma de amor mais ativa e satisfeita, se situando na esfera visual do universo tangível (Clark 2006: 135).

Considerada uma das imagens mais icônicas da representação do feminino da cultura visual ocidental *O Nascimento de Vênus* (1483) do italiano Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, o Sandro Botticelli (1445-1510), é uma das primeiras representações em tamanho monumental do corpo feminino e foi reproduzida durante séculos (Figura 4).

Na pintura, se vê praticada a representação da Vênus celestial onde a precisão do desenho coaduna com a harmonia da composição. A deusa aparece como um símbolo da graça e da beleza na forma nua, "uma ninfa de excelentes atrativos, sua alma e sua mente seriam o amor e a caridade, seu conjunto constituiria a honestidade, o encanto e o esplendor" (Clark 2006*:* 101).

Possuidora de medidas expressamente clássicas, tradutoras de uma beleza de sentido normativo, esta Vênus ideal, "evocadora de *pansensualidade* radiosa" (Soares 2013: 27), ressurge em revisitações intertextuais em outros autores do período renascentista, designadamente, no âmbito literário, no retrato de Vénus d'*Os Lusíadas* de Camões (Soares 2013: 27-28).



Figura 4: Sandro Botticelli, O nascimento de Vênus, 1483
Fonte: Galeria degli Uffizi, Florença, Itália. Disponível em: museusdeflorença.com

Esta obra ilustra o espírito neoplatônico que descolou em definitivo a beleza feminina da associação com o pecado e permitiu a aproximação da Vênus à imagem de Maria. Triunfo da beleza clássica, *O nascimento de Vênus* coloca a mulher sozinha e nua no centro da composição representada com traços de pureza celestial (Francastel *apud* Lipovetsky 2000).

O corpo nu da Vênus, emergido de uma concha sobre o mar, é esvaziado também de erotismo e simboliza o renascimento. Delicadamente, as suas mãos recobrem um dos seios e o sexo. Botticelli nos oferece a divindade da deusa Vênus mistificada em amor e beleza e o culto do amor pela beleza. Possui postura inocente com contornos suaves e um semblante envolto em mistério. Cuidadosamente delineados, os traços caracterizam o ideal do fascínio feminino através da representação de uma mulher com longas madeixas, coxas fartas e reduzidos seios. Essa representação canônica da arte ocidental da figura feminina em que o corpo aparece envolto em sensualidade e submetido ao olhar masculino nos lembra que repetidamente "os homens atuam e as mulheres aparecem" (Berger 1999: 49).

Houve, aparentemente, uma transmutação das deusas gregas e romanas no mito cristão da Virgem Maria. Gonzáles de Chaves, na obra *Las imagenes de la feminidad e em Los mitos y las religiones delas grandes Diosas a la Virgem Maria* (1999), situa Maria no final de uma espécie de cadeia evolutiva que teve seu início com as deusas clássicas da cultura greco-romana e sugere que a mulher vem sendo representada cercada pelo sagrado. Isso significa afirmar que a construção da mulher na cultura ocidental envolveu diferentes discursos – clássico, medieval,

moderno, pós-moderno – e as problemáticas históricas que vão modelar sua identidade em cada período.

O campo da arte, desse modo, também estaria impregnado de metáforas femininas, signos e subjetividades que atravessaram o período arcaico (com a fecundidade e a gestação) e o período clássico e o Renascimento (imbuídos pela questão da beleza). De acordo com Francastel, *O nascimento de Vênus*, anuncia o nascimento de uma nova divindade, triunfo da beleza e seu rosto guarda mais semelhanças com uma Madona do que propriamente as deusas antigas (Francastel *apud* Lipovetsky 2000: 116).



Figura 5: Artemisia Gentileschi, Autorretrato como Alegoria da Pintura, c. 1630, óleo sobre tela, 96,5 x 73,7 cm
Fonte: https://aventurasnahistoria.uol.com.br/media/uploads/personagem/artemisia11.jpg

No Renascimento o feminino tem uma nova significação e a beleza é tida como um "dom" associado diretamente ao divino, estando a mulher bela nessa proposição, mais próxima da divindade. Até o surgimento das vanguardas, a história da arte vai ser pontuada pela relação feminino/beleza. Já o Barroco, complexo e multifacetado, resiste à decomposição em unidades mínimas e autônomas por portar características que vão além da aglutinação de elementos de maneira caricatural. Elipses e feixes tornam esses elementos enredados, operacionalizados e merecedores de serem observados por diversos ângulos que por sua vez apresentam-se em outras formas. Para Heinrich Wolfflin em *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (2000), trata-se de "uma nova postura diante do mundo" (Wolfflin 2000: 20).

Extremamente furtivo quanto a uma apreensão disciplinar, o Barroco incorpora a constatação de que a docilidade não totaliza o corpo uma vez que algo no corpo resiste a ser domesticado. Com enfoque no final do século XVI a meados do XVIII, período em que o Absolutismo divide espaços com as Luzes, atravessa diversas áreas – arquitetura, música, literatura, pintura – alcançando os costumes, a religião, a política e a filosofia em diversos países. O estilo Barroco aconteceu em dois fluxos, sendo o primeiro o Maneirismo e o segundo, em sua desembocadura como um êxtase, a *Rocaille* (a rocha) e a *Coquille* (a concha) que configuram o Rococó: Barroco que se destitui do outro absoluto.

Retomando Artemisia Gentileschi, a sua obra o *Auto Retrato como Alegoria da Pintura* (1638-1639), apresenta uma representação considerada das mais inovadoras e criativas pinturas de todo o Barroco (Figura 5). De acordo com Horst W. Janson *et al.*, na obra *A Nova História da Arte de Janson* (2010), Artemísia pode, ao representar-se como a figura alegórica da pintura, concretizar o que nenhum artista homem podia.

Na pintura a ação e os trajes da figura seguem a descrição de Cesare Rippa sobre a pintura na sua obra *Iconologia* (1593): se trata de uma bela mulher de cabelos negros em desalinho, com uma corrente de ouro, suspensa do pescoço, um pincel numa mão e uma paleta na outra. "Assim, a pintura confirma o papel único de Artemisia, enquanto mulher pintora – que se representa não só a si própria, mas também a toda a Pintura, refletindo o novo e elevado estatuto dos artistas" (Janson et al. 2010: 683).

A vida e obra de Artemisia poderiam proporcionar um fascinante argumento para obras de ficção. A presente pesquisa, não se vai deter aos detalhes de sua conturbada biografia. Pode-se afirmar que foi uma mulher excepcional, possuidora de coragem e raro talento para produzir uma arte singular, reflexiva e intransigente. Importante representante do barroco italiano, teve uma grande reputação em toda a Europa, levando uma vida independente, o que era raro para uma mulher na época e se tornando uma das maiores pintoras do seu tempo, apesar das dificuldades por que passou. Contemporaneamente, Artemisia Gentileschi tem sido objeto de diversos estudos e pesquisas de cunho feministas, embora poucos ainda publicados em língua portuguesa. Assim,

> Artemisia era em grande medida a exceção à regra quase global que, nas sociedades de grande porte, atribuía as diferentes artes segundo o sexo, e as artes que se ocupavam da representação figurativa eram atribuídas quase exclusivamente aos homens. A arte do início do século XVII pode ter aberto espaço para individualistas sem lei como Caravaggio, mas ainda estava longe de chegar a seu status moderno como um meio através do qual os seres humanos em geral buscam a auto-expressão (Bell 2008: 229).

A pintora morre por volta de 1652-53, em Nápoles, para onde regressou da Inglaterra debilitada e com grandes dificuldades financeiras. Queixava-se de ter sido "vítima de trapaças", em carta datada de 13 de novembro de 1649 e enviada a Don Antonio Ruffo, onde se destaca a personalidade forte da pintora e a sua consciência de ser uma mulher numa sociedade predominantemente masculina:

> Quanto à possibilidade de eu executar um esboço e enviá-lo, sabei que fiz voto solene de nunca enviar os meus desenhos, porque as pessoas me intrujam. Hoje mesmo descobri que (...) tendo executado um desenho das almas no Purgatório para o Bispo de S. Gata, este, para gastar menos,

> entregou a obra a outro pintor, para a pintar segundo o meu desenho. Se eu fosse homem, duvido que o mesmo tivesse acontecido. (...) Devo alertar Vossa Ilustríssima Senhoria para o facto de os meus preços não obedecerem ao costume de Nápoles, onde é hábito pedir-se trinta e vender por quatro. Sou romana e como romana hei de sempre agir (Gentileschi *apud* Janson et al. 2010: 683).

Considerado um dos autorretratos mais inovadores e criativos de todo o período barroco, de acordo com a historiadora da arte Ann M. Roberts (Janson et al. 2010), Artemisia pode concretizar o que nenhum homem podia: representar-se como a figura alegórica da Pintura (La Pittura). No quadro, as vestes e ação da mulher seguem a descrição de Cesare Rippa da pintura na sua obra Iconologia, cujos atributos eram amplamente reconhecidos e aceitos na época. A pintura deveria ser representada como uma bela mulher de cabelos negros em desalinho que simbolizariam o frenesi divino da criação; usando um vestido multicolorido que demonstraria o talento da artista; com as linhas do rosto marcadas de maneira a mostrar seus pensamentos fantasiosos; portando uma corrente de ouro no pescoço, da qual penderia uma máscara com a inscrição *imitatio* (imitação) – com o objetivo de apontar que a imitação faz parte da pintura e dela é inseparável – e teria numa das mãos um pincel e na outra uma paleta.

O Barroco, até o final do século XIX, era designação usada de modo depreciativo uma vez que significava o absurdo e grotesco. Contrário às regras e excessivo a imagem do Barroco adveio imagem produção do monstruoso. Diante da reta, impunha a curva, a sinuosidade espiralada, dobras dentro de dobras que, por sua vez se desdobram uma vez mais e outra, numa curvatura constante das formas e dos espaços e até mesmo do olhar. O barroco por esses movimentos curvos – em hipérbole, parábola ou elipse – justifica a história que gerou o seu nome a partir da palavra que significava pérola malformada e irregular.

Nos últimos vinte anos, é possível observar um interesse crescente e polêmico pelo "barroco", que retornou com alguma insistência em práticas artísticas e críticas contemporâneas identificadas muitas vezes como "neobarrocas", "pós-modernas" e "pós-utópicas". Para Wolfflin (2000), o mais evidente no barroco é o deslocamento e desalojamento em relação ao antropocentrismo hegemônico do Renascimento:

> o Barroco enriqueceu as formas. As figuras tornam-se mais intrincadas, os motivos mesclam-se uns aos outros, a ordem das partes é mais difícil de ser percebida. (...) O gosto clássico trabalha sempre com limites claramente delineados, tangíveis; cada superfície tem seu contorno definido; cada sólido se expressa como uma forma perfeitamente tangível; nada existe ali que não possa ser apreendido como um corpo. O Barroco desvaloriza a linha enquanto contorno, multiplica as bordas, e enquanto a forma em si se complica e a ordenação se torna mais confusa, fica mais difícil para as partes isoladas imporem seu valor plástico: por sobre a soma das partes desencadeia-se um movimento (puramente óptico), independentemente de um ângulo de observação particular. As paredes vibram, o espaço tremula em todos os cantos (Wolfflin 2000: 87).

A recorrente interpretação do Barroco como "degenerescência" do classicismo renascentista não demonstrava a relação existente entre os fatos cotidianos e as manifestações artísticas. Não se pode afirmar que qualquer fato sócio-histórico deixará marcas nas representações artísticas em cada época. Somente em alguns casos, em algumas obras específicas, é possível a identificação do universo imagético que influencia artistas e suas criações. Balançada pela Reforma Protestante, a Igreja necessitava de um tipo de representação que fosse além do ideal renascentista de perfeição. Urgia o resgate do subjetivismo e expressionismo nas obras de caráter religioso:

> Os largos acenos do santo barroco eram feitos para uma audiência de milhares de pessoas, e não para a velhinha que lhe acendia a sua vela. O gosto renascentista, e possivelmente o medo de que as pessoas tomassem a imagem pelo santo, proibiu os actos mais vulgares desde que parecessem contemplativos. A extática Santa Teresa, de Bernini, estava muito longe de inspirar intimidade ou reciprocidade; a Virgem morta de Caravaggio, demasiado reservada para consolar (Bossy 1990: 119).

Baseado nas ideias trabalhadas na obra escrita em 1915, *Conceitos Fundamentais de História da Arte* (2000) por Wölfflin, Omar Calabrese escreve *A idade neobarroca* (1987), onde formula aspectos basilares para conceituar o Neobarroco. Enquanto o historiador e teórico da arte postula pares em oposições intrínsecas para caracterizar aquele período das manifestações humanas, a ideia que o teórico italiano vai explorar propositivamente para caracterizar a sociedade contemporânea abandona as categorias opositivas de Wölfflin, para adotar pares conceituais que mantêm entre si relações de complementariedade.

Wölfflin nos introduz num território onde cabem cortes e desdobramentos: o linear e o pictórico, o plano e a profundidade, a forma fechada e a forma aberta, a pluralidade e a unidade, a clareza e a obscuridade. Numa espécie de esquarteladura, segue-se uma prospecção dos territórios e processos instalados para nos lembrar, numa clivagem dinâmica daquilo que se reconhece como clássico e aquilo que se instila como Barroco:

> O adjetivo clássico não encerra aqui nenhum juízo de valor, pois o Barroco também possui seu classicismo. O Barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, mas uma arte totalmente diferente. A evolução ocidental da época mais recente não pode ser simplesmente reduzida a uma curva com um aclive, a um ápice e um declive: ela possui dois pontos culminantes. Podemos simpatizar tanto com um quanto com o outro, mas é preciso termos em mente que se trata de um julgamento arbitrário, exatamente como é arbitrário dizer que uma roseira atinge seu apogeu ao florescer e uma macieira ao dar frutos (Wolfflin 2000: 17).

Para estudar a contemporaneidade Omar Calabrese (1987) utiliza o conceito de neobarroco inicialmente utilizado por Gillo Dorfles, no texto *O barroco na arquitetura moderna e o devir das artes* (1992) e sinaliza o porquê da escolha do termo e não do termo pós-moderno: "abusadíssimo 'pós-moderno', de que se desnaturou o significado original e que se tornou na palavra de ordem ou em marca de operações criativas muitíssimo diferentes entre si. Trata-se de uma palavra equívoca e genérica, ao mesmo tempo" (Calabrese 1987: 24).

O autor acrescenta ainda que o prefixo *pós* remete para um depois ou um contra e que prefere *neo* por este oferecer a ideia de um regresso, da repetição e reciclagem de um período histórico. No conceito de clássico, Calabrese (1987) afirma que

> Permanece idêntica apenas a morfologia interna e a estrutura dos juízos de valores ordenada pela coerência dos termos categoriais positivos e negativos. O que é conforme o ideal físico torna-se necessariamente também bom, eufórico e belo; o que é disforme torna-se por força também mau, disfórico e grosseiro. Um sistema clássico assim concebido é de modo habitual rigorosamente normativo e prescritivo tempo (1987: 198).

Em Vieira e Caldas na obra *Teoria crítica e pós-modernismo. Principais alternativas à hegemonia funcionalista* (2007), a pós-modernidade é posta como um "conjunto particular de eventos e condições que caracterizariam o final do século XX e início do século XXI e que um grupo de filósofos e cientistas sociais entendeu constituir uma ruptura em relação à era moderna" (Vieira e Caldas 2007: 299).

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, em *Tendências e impasses* (1994), "é raro uma expressão causar tanto desconforto quanto o termo pós-moderno" (Hollanda 1994: 7). Tal desconforto, não se dá somente no âmbito acadêmico e transborda para o senso comum atrelado às ideias negativas e pessimistas de 'fim da ideologia', "fim da história", 'cultura de consumo' e 'amnésia histórica'. Para Ieda Tucherman, em *Breve história do corpo e de seus monstros* (1999):

> Se é o depois da Modernidade, como é, ou seja, é uma continuação no depois, uma evolução, ou é uma ruptura? Pós-modernidade seria o nome da crise da Modernidade, ou de sua total superação? Preferimos pensar em termos de atualidade, considerando que esta tem relações ambíguas com o seu passado imediato, ou seja, a Modernidade que talvez defina o que não somos mais, ao menos em termos absolutos, mas do que ainda manifestamos sintomas, e algo que ainda não somos mas que estamos devindo, isto é, vindo a ser (1999: 8).

O Barroco por sua vez, gerou turbulências que desestabilizaram as categorias de valores. Formado pela quebra das simetrias foi marcado pela instabilidade na ordem de juízos de valor, sendo assim, menos regulado. Ainda em Calabrese encontra-se a afirmação de que a

experimentação e a dúvida são características do barroco enquanto no clássico é a certeza uma característica, por ser uma forma conservadora:

> da nossa perspectiva, todo o fenômeno *barroco* surge justamente por degeneração (ou desestabilização) de um sistema ordenado, ao passo que todo o fenômeno *clássico* surge por manutenção do sistema perante as mais pequenas perturbações. Assim enquanto o barroco efetivamente às vezes degenera, o clássico produz gêneros (Calabrese 1987: 206).

O autor continua acrescentando que os conceitos de clássico e barroco sempre estiveram presentes na construção do social convivendo num processo histórico onde "um põe necessariamente o outro de modo implícito (ou até explícito)" (Calabrese 1987: 206). Em cada época um será mais evidenciado que o outro de acordo com juízos de valor vigentes.

O neobarroco traz orientações de juízo de valores e os põe em suspensão se assim lhe aprouver. Para conceituar o neobarroco Calabrese ressalta a importância de se pensar a contemporaneidade pelas noções de caos e instabilidade e que as pesquisas do neobarroco sejam realizadas com admissão das oposições – ordem/desordem, regra/irregularidade, causa/caso, cosmos/caos, perfeição/imperfeição. A autor afirma que "muitos importantes fenómenos de cultura de nosso tempo são marcas de uma 'forma' interna específica que pode trazer à mente o barroco" (Calabrese 1987: 27). Tal afirmativa nos faz questionar sobre o alcance que alguns aspectos do Barroco vão ter sobre a sociedade atual.

Esse pensamento, considerado binário para os pós-estruturalistas é moderno e não pós-moderno. A contemporaneidade traz uma multiplicidade resultante de tudo se fragmentando e se reconfigurando, se reconstruindo. Cada parte do todo é plena de significados que por sua vez são instáveis e mutantes e para os que discordam é isso que tem levado teóricos a reconhecer na atualidade algumas características do Barroco transmutadas no conceito de Neobarroco.

Para Nízia Villaça, em *Apelos e apelações do contemporâneo* (1996), cada época tem uma representação correspondente de indivíduo. Na posmodernidade (assim grafado pela autora) existe uma "desmaterialização" de todas as formas de individualismo, podendo existir um "indivíduo emancipado em política, egoísta na profissão, autônomo na vida social". A complexidade do mundo pós-moderno se expressa nas visões paradoxais do indivíduo e do sujeito. Segundo Villaça, nas "obras contemporâneas instala-se um campo de luta entre os diversos processos de constituição do sujeito" (Villaça 1996: 55).

A construção do sujeito ou da identidade pós-moderna para Calabrese (1987) leva ao neobarroco. Desse modo, segundo o autor, se assiste à formação de juízos instáveis, voláteis e complexos. Tal analogia pode nos levar ao equívoco de se pensar num retorno da estética

barroca coisa que o próprio teórico adverte e descarta uma vez que a volta ao ponto inicial é impossível, porém a referência e a proximidade à sua essência, não. E acrescenta: "para chamar 'barroco' a qualquer acontecimento cultural, o procedimento continua a ser o da comparação com o acontecimento historicamente definido, até mesmo através de princípios formais" (*Calabrese* 1987: 33).

A contemporaneidade se configura num mundo complexo e instável que nos impulsiona a fazer uso de diversas máscaras no intuito de transformar a identidade em fragmentos diversos e efêmeros. Um dos problemas aqui levantados, é como dar conta dessa rede imbricada de transmutações que moldam e configuram o corpo feminino na arte e até que ponto o conceito de beleza que atravessa o imaginário da sociedade ocidental se alterou dentro da sociedade contemporânea.

Fredric Jameson, em *Periodizando os anos 60* (1992), sugere a possibilidade de que o desaparecimento do sujeito individual tenha sido o responsável pelo surgimento de gêneros como o pastiche e o simulacro, que em sua visão substituem o estilo pessoal pela imitação da obra de arte. Pensar o pós-modernismo como um fenômeno histórico levou Jameson a censurar as críticas ao período uma vez que ainda não existe o distanciamento necessário à isenção. Já é possível perceber determinadas situações e, até mesmo apontar alguns caminhos ao se notar a "desorientação" dos sujeitos que transitam no "hiperespaço pós-modernista". O autor elabora de modo hipotético a "estética do mapeamento cognitivo", uma forma cultural e política que dotaria o ser humano de um sentido mais aguçado em lugar do sistema global. Essa seria a função da arte e possibilitaria a recuperação de "nossa capacidade de agir e de lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social" (Jameson 1992*:* 79).

A mulher, na contemporaneidade se vê, ainda, sujeita e subordinada a um gosto imposto por fantasias que foram construídas historicamente em torno do corpo e do nu feminino. Desse modo, várias obras de arte discutem e problematizam a representação do corpo da mulher, sobretudo exaltando aquilo que foge aos padrões usuais da beleza, da "boa forma", do comportamento, das atitudes e os excedem e desconstroem em vários sentidos.

O percurso das mulheres na arte precisa ser redescoberto e reinventado por narrativas que não as limite ou lhes tire o protagonismo. A partir das contribuições dos estudos feministas se lança um novo olhar sobre a representação da mulher na história da arte. Avigorar essas artistas se faz necessário para tratar as questões de gênero nas artes e nas muitas discussões que permeiam o feminino na contemporaneidade. A arte universal ou a História da Arte legitima na maioria dos casos, um olhar masculino, branco, europeu e heteronormativo.

A mulher, no imaginário artístico ocidental é hipervalorizada como objeto de representação masculina, ao mesmo tempo em que é excluída do campo criativo e do fazer artístico. Nas representações de mulheres, são enfatizados modos de conduta e demonizando-se outros: as mulheres são virgens, mães, amantes, mas também são prostitutas, bruxas (sem o caráter pejorativo do passado) e mulheres fatais, como afirma Cristina Susigan em seu artigo "O olhar feminino de Artemisia Gentileschi: a representação como vingança" (2017):

> Estas imagens de mulheres, entre outras, construídas ao longo da narrativa dominante da história da arte, uma narrativa que não é linear e nem isenta de contradições, endereçam-se um olhar masculino. Na história da arte ocidental, muitas das obras, consideradas marcos nos seus respectivos períodos artísticos, celebram e legitimam um olhar masculino sobre a imagem de mulheres (2017: 99).

As representações de corpos femininos produzidas por mulheres artistas, servem de auxílio para a percepção de possibilidades outras de representação, além de causar um estranhamento e desconforto a um olhar já acostumado e mesmo viciado com o ponto de vista masculino e sexista.

3.2 Ressonâncias medievais na construção do olhar contemporâneo sobre o corpo feminino

As representações em torno do feminino costumam marcar as mulheres dentro da tradição patriarcal em acordância a antigos preceitos. Essa tradição está inserida nos variados meios de veiculação de informação e comunicação da tessitura social, principalmente por meio das iconografias, da literatura, de músicas, das artes visuais, do teatro, do cinema, das novelas, e textos diversos.

Entende-se aqui, como representações aquilo que, segundo Roger Chartier (1990a), organiza as formas como o mundo social é apreendido, como categorias de percepção do real, sendo determinadas pelos interesses dos grupos sociais que a construíram. As representações são as produções dos saberes sociais, um modo de interpretar a realidade social, fornecendo sentido. Segundo Denise Jodelet, no livro *Loucuras e representações sociais* (2005), as representações sociais circulam nos discursos e são carregadas pelas palavras, veiculadas nas mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas nas condutas e agenciamentos materiais ou espaciais. Mais adiante retoma-se a discussão sobre representações.

A mulher, para a sociedade medieval e tudo a ela relacionado, era tido como perverso, pecaminoso ou aquilo que detém o poder de manipular o malefício. Vê-se a natureza feminina como um mistério, e o sexo da mulher, algo que devora e de caráter insaciável. Os homens da Idade Média acreditavam estar rodeados de Evas, corrompidas, logo, corruptoras. Durante a Idade Média, a religião emanava pensamentos de que a mulher era ardilosa, amiga da serpente, tentou Adão e o levou a perder o paraíso. Era temida pelos religiosos, uma vez que estaria ali somente para fazê-los cair em tentação, quebrando assim seus votos de castidade. Quanto maior e mais realçada a beleza da mulher, maior era sua devassidão, a tentação do próprio diabo desvirtuando os caminhos dos homens de bem. Isso era determinante para os modos e a maneira como as mulheres se apresentavam, como apontado por J. Mello e E. Leite em *Discursos velados* (2000):

> alicerçada nos postulados científicos aristotélicos de 'incompletude feminina', a Igreja Católica estabeleceu um 'modelo de cristandade ocidental' permanente, no qual consolidou uma postura valorativa da mãe, ou seja, da mulher enquanto elemento procriador em constante analogia com Maria que aceitou 'docilmente' sua missão. Em um pólo oposto estaria Eva, cuja criação oriunda da costela de Adão já denotava uma relação de inferioridade intrínseca – era 'a pecadora' – cuja sedução maligna desviou o homem do caminho correto e extirpou do paraíso o destino de toda a humanidade (2000: 38-39).

O imaginário social feminino referente à tradição judaico e cristã, será abordado nos capítulos subsequentes. É interessante discutir antes sobre o que é imaginário social. Robert Muchembled, em seu artigo *Ressonâncias medievais no feminino contemporâneo* (2001) o denominou como um fenômeno coletivo que se constrói sobre a realidade e é produzido pelos múltiplos canais culturais que irrigam uma sociedade, não se configurando em um tipo de véu metafísico divino. O imaginário seria uma espécie de maquinaria escondida sob a superfície das coisas, poderosamente ativa, porque cria sistemas de explicação e motiva igualmente ações individuais e coletivas. Para Sandra Jatahy Pesavento, no artigo "Em busca de uma Outra História" (1995), "o imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade" (Pesavento 1995: 15).

O modo de pensar e interpretar "a mulher" em determinada sociedade repercute nas formas como os papéis de gênero são apresentados, traduzido em um imaginário social feminino. Para Tânia Swain, em *História no plural* (1994), no imaginário marcado pelas relações entre os sexos e a formação de seus papéis sociais e suas representações, há a construção das relações de poder, em que nas sociedades ocidentais existe a predominância da

dominação masculina, forjada como natural. Isso contribui para que esse imaginário social feminino se naturalize e adquira valor de verdade, passando a atuar como justificativa e legitimação para todo tipo de ordenamento de controle sobre o corpo da mulher.

Em *Uma história do corpo na Idade Média* (2006), os autores Jacques Le Goff e Nicolas Truong pontuam que "de algum modo, o terreno já estava bem preparado para que o cristianismo realizasse uma grande reviravolta do corpo contra si mesmo" (Le Goff e Truong 2006: 48). A Idade Média deu um impulso muito mais forte à depreciação corporal e sexual por meio de seus ideólogos, na sequência de Jerônimo e Agostinho, como Tomás de Aquino, assim como por seus praticantes, os monges, que vão instalar por muito tempo na sociedade, o elogio e a prática, globalmente respeitada, da virgindade e da castidade femininos.

Na definição dos teólogos medievais, o ser humano é uma associação de corpo e alma, e essa união revela uma concepção geral do mundo e da ordem social fundada nessa dialética, ambígua, do interior e do exterior. Nesse contexto, ao se discutir a relação alma/corpo, no medievo e mesmo além, importante frisar que o pensamento também focava nas relações entre o interior e exterior da pessoa humana. Assim, esse corpo se tornava o indicador material da expressão da alma (Santos 2001: 6).

O corpo da mulher foi pensado e cunhado como resultado de variadas experiências das sociedades sendo deveras marcado pela "dinâmica da sociedade e da civilização medievais" (Le Goff e Truong 2006: 11), onde pode-se destacar aquela tensão "entre o corpo e a alma". De um lado, o corpo é fruto da benção e da glorificação, sobretudo religiosa e de outro, é desprezado, condenado, humilhado e rotulado. Isso porque "O corpo cristão medieval é de parte a parte atravessado por essa tensão, esse vaivém, essa oscilação entre a repressão e a exaltação, a humilhação e a veneração" (Le Goff e Truong 2006: 13). Como consequência, as representações dos artistas homens sobre as mulheres e sobre eles mesmos, no período onde a visão principal era a medida de sentido da realidade, acabavam sendo mediadas por essas dualidades entre o material e o espiritual. Para melhor compreender o período medieval, os autores Le Goff e Truong pensaram a Idade Média na sua divisão clássica – séculos V ao XV – e acreditam que suas principais características ainda ressoam na contemporaneidade.

A transformação do pecado original em pecado sexual, introduziu uma reviravolta no ocidente. A interpretação tradicional do pecado original afirma que Adão e Eva quiseram encontrar na maçã, substância que lhes permitiria aquisição de uma parte do saber divino. Os teólogos e os filósofos reconhecerão que o pecado original é ligado ao pecado sexual, por intermédio da concupiscência, desse modo, era menos complicado convencer o povo de que a ingestão da maçã decorria mais da copula que do conhecimento. A oscilação ideológica e

interpretativa instalou-se sem grandes dificuldades e assim, se pode afirmar, que o sistema de controle corporal e sexual, sobretudo das mulheres, se instala, a partir do século XII (Le Goff e Truong 2006: 15). Os autores discutem ainda, como é que o corpo passa a ser sistematicamente "civilizado" e utilizado como uma "metáfora" para pensar outras questões e lugares, e acrescentam:

> O corpo feminino (diabolizado) e o corpo masculino (endeusado), é uma dessas tensões que vão se propagar ao longo dos séculos. O controle do corpo da mulher, suas práticas e condutas são questões impostas pela Igreja a acatadas pela sociedade. O corpo da mulher seguiu com essas "tensões" entre o bem (procriação, virgindade de "Maria", castidade e cuidado com a família) e o mal (sexualidade, prostituição, luxúria e perversão da alma). Desse modo, vê-se que "o culto do corpo da Antiguidade cede lugar, na Idade Média, a uma derrocada do corpo na vida social" (Le Goff e Truong 2006: 37).

A instituição religiosa construiu tabus acerca dos fluidos corporais, como o esperma e o sangue, que também realçam as diferenças e colocam a mulher numa posição inferior. O corpo medievo é desvalorizado, enquanto as pulsões e os desejos carnais são amplamente reprimidos (Le Goff e Truong 2006: 37). Isso é reforçado pelo discurso da Igreja:

> a religião cristã institucionalizada introduz uma grande novidade no Ocidente: a transformação do pecado original em pecado sexual. Uma mudança que é uma novidade para o próprio cristianismo, já que, em seus primórdios, não aparece traço algum de uma tal equivalência, assim como nenhum termo dessa equação figura no Antigo Testamento da Bíblia. O pecado original, que expulsa Adão e Eva do Paraíso, é um pecado de curiosidade e de orgulho (Le Goff e Truong 2006: 49).

Os autores ainda complementam:

> A transformação do pecado original em pecado sexual é tornada possível por meio de um sistema medieval dominado pelo pensamento simbólico. Os textos da Bíblia, ricos e polivalentes, se prestam de bom grado a interpretações e deformações de todos os gêneros. A interpretação tradicional afirma que Adão e Eva quiseram encontrar na maçã a substância que lhes permitiria adquirir uma parte do saber divino. Já que era mais fácil convencer o bom povo de que a ingestão da maçã decorria da copulação mais que do conhecimento, a oscilação ideológica e interpretativa instalou-se sem grandes dificuldades (Le Goff e Truong 2006: 51).

Desse modo, e não por acaso, "a subordinação da mulher possui uma raiz espiritual, mas também corporal" (Le Goff e Truong 2006: 51). Sendo a mulher "fraca", de acordo com a visão da Igreja:

> a primeira versão da Criação presente na Bíblia é esquecida em proveito da segunda, mais desfavorável a mulher. [Com isso, da] 'criação dos corpos nasce, portanto, a desigualdade original da mulher [e ela] irá pagar em sua carne o passe de mágica dos teólogos, que

> transformaram o pecado original em pecado sexual. [Por outro lado] ela é subtraída até mesmo em sua natureza biológica, já que a incultura científica da época ignora a existência da ovulação, atribuindo a fecundação apenas ao sexo masculino (Le Goff e Truong 2006: 54).

O discurso sobre a mulher, historicamente associada ao pecado original e à sexualidade, consolida a dominação desta pelos homens e também, sua condição de Eva. O controle e a regulação de seu comportamento e de seu corpo, geram a necessidade de construir uma teologia e uma justificativa para controlá-la.

Simone de Beauvoir, em sua obra *O segundo sexo* (2009), ressaltou que a filosofia frequentemente caracterizou a mulher como sendo naturalmente inferior ao homem. "A fêmea é a fêmea em virtude de certa carência de qualidades" afirmou Aristóteles. "Devemos considerar o caráter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural" (Beauvoir 2009: 16). Tem-se que, a mulher é concebida originariamente a partir de seu polo positivo ou central, o homem. Desse modo, sua caracterização se dá de forma residual, ou negativa, ao polo primeiramente traçado. Essas definições são possíveis na medida em que a mulher é definida a partir das intermináveis comparações ao homem.

Durante Idade Média, há um desinteresse pelo corpo da mulher na gestação. A grávida não recebe cuidados diferenciados e a desatenção é presente em todas as classes sociais. A mulher velha, não é quista e pode ser tomada por bruxa. Assim, grávidas e velhas recebem o mesmo nível de interesse que pessoas com problemas mentais ou físicos:

> os homens da Idade Média podem recorrer a um outro médico além de Cristo. Pouco a pouco, os médicos da alma – os padres – se distinguem daqueles do corpo – os médicos -, que vão se tornar ao mesmo tempo sábios e profissionais, assim como uma corporação, um corpo de ofício. Surgem escolas de medicina, assim como universidades em que homens se formam em uma ciência que é considerada, sem dúvida, um dom de Deus, mas, igualmente, um ofício. Os médicos trabalham, pois, como profissionais pagos (...) (Le Goff e Truong 2006: 113).

De acordo com Pedro Fonseca, em *Vozes da misoginia medieval* (2009), Santo Isidoro de Sevilha julgou a palavra "feminina" como oriunda da palavra grega *fos*, cujo significado é força que queima, por conta do forte desejo sexual que se atribuía ao sexo feminino. Acreditava-se que o pecado entrara no mundo por meio da mulher e de sua sexualidade.

Os chamados *pais da igreja*, a exemplo de São Tomás de Aquino, Santo Agostinho e Tertuliano, ao afirmarem que a mulher, por sua imperfeição biológica, não podia ser vista como a imagem de Deus, a colocam uma vez mais, como menor, diante dos homens. Na *Suma Teológica* São Tomás escreve "no que diz respeito à natureza, a mulher é defeituosa e malnascida". Também é categórico e emblemático o texto de Tertuliano, um dos primeiros

teólogos do cristianismo que cunhou o termo "Trindade". Referindo-se às mulheres, escreveu em *De Cultu Feminarum*, 1,1: "Você é a porta do demônio. É quem quebrou o selo daquela árvore proibida. É a primeira desertora da lei divina. Destruiu a imagem de Deus, o homem. Por causa de sua deserção, até o Filho de Deus teve de morrer"**.** É nesse sentido, que São Tomás define a mulher como "um homem incompleto" (Beauvoir 2009: 16).

Do século III ao XIII os homens da Igreja investiram em escritos religiosos e sedimentaram representações sobre os corpos femininos. Tais homens deveriam viver completamente afastados das mulheres, o que não os impedia de alimentar seu imaginário que determinava suas narrativas sobre elas. Os discursos clericais medievais estão repletos de referências negativas e pejorativas sobre as mulheres. Em *Misoginia e Santidade na Baixa Idade Média* (2005), Eliane Ventorim afirma que durante esse período "a mulher" era considerada um ser carnal e sensual que a tornava, uma pecadora em potencial além do que, todas as mulheres descendiam de Eva, responsável pela queda do gênero humano. O investimento discursivo que ocorre durante a Idade Média em torno da figura feminina, perpassa pela misoginia então instaurada. As representações em torno das mulheres tendem a relacioná-las ao demônio e acabam por remeter a mulher a posições de inferioridade e submissão em relação ao homem, embora, exista a possibilidade de redenção (Ventorim 2005: 193-211).

Desse modo, surgiram durante a Idade Média, modelos de feminilidade para as mulheres ancoradas por figuras míticas da Bíblia. Tais modelos remetem a uma dicotomia, onde de um lado tem-se um modelo que as mulheres devem se afastar, pois é demonizado e combatido pelos padres da Igreja, por ter sido a mulher a culpada pela expulsão do casal do paraíso, tendo no seu sexo e sua sexualidade a marca decaída da humanidade (modelo referente a Eva).

De outro lado, o modelo mariano, aquele através do qual Maria, figura como a mãe de Jesus. Referencial que as mulheres devem buscar se espelhar para encontrar salvação, redenção, e ter, assim, acesso ao paraíso. Maria é o modelo feminino que redime as mulheres do pecado original cometido por Eva, fornecendo às suas descendentes uma possibilidade de se retratarem dessa mácula anterior. Essa é a dicotomia entre "a mulher boa" e "a mulher má" que prevalece há séculos no imaginário ocidental, embora, Eva e Maria não sejam os únicos modelos de feminilidades que têm força na Idade Média.

Os teólogos medievais basearam-se em narrativas bíblicas para construir seus discursos misóginos em que relacionam a mulher ao demônio. Eva é extraída de uma costela do homem e seu caráter de subordinação logo se configura. Ela é um subproduto da criação, enquanto o homem é criado diretamente por Deus. Eva, por ter sido criada da costela de Adão, faz que a

mulher seja relacionada com o corpo, a carne, o sexo e o pecado. O homem, por ter adquirido a vida por um sopro divino, estaria mais próximo a Deus e a tudo o que é espiritual. A mulher é posta por Deus, como companheira do homem, transformando-a em sua servidora, com a obrigação de obedecê-lo, como pode se verificar no relato bíblico sobre a criação do Homem, onde Deus criou Adão e deu-lhe vida soprando em suas narinas, e da sua costela fez Eva:

> Comeste, então, da árvore que te proibi de comer! O homem responde: 'A mulher que puseste junto de mim me deu da árvore, e eu comi!' Iahweh Deus disse à mulher: 'Que fizeste?' E a mulher respondeu: 'A serpente me seduziu e eu comi'. (…) Porei hostilidade entre ti e a mulher, entre a tua linhagem e a linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar. 'Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor darás à luz filhos. Teu desejo impelirá ao teu marido e ele te dominará' (Gênesis 3: 11-16).

Em seu texto *Olhares de Clérigos* (1990), Jacques Dalarun resgata discursos referentes ao feminino, proferidos pelos homens ligados à Igreja. O autor menciona Tertuliano (223 d.C.), que, ao dirigir-se a todas as mulheres, exclama: "Não sabes tu que és Eva, ti também? Tu és o Diabo, tu consentiste na sua árvore, foste a primeira a desertar da lei divina" (Tertuliano *apud* Dalarun 1990). Recorre ainda a Odão de Clunny (942 d.C.), que retomando a advertência de João Crisóstomo (407 d.C.) afirma:

> A beleza do corpo não reside senão na pele. Com efeito, se os homens vissem o que está debaixo da pele, a vista das mulheres dar-lhes-ia náuseas... Então, quando nem mesmo com a ponta dos dedos suportamos tocar um escarro ou um excremento, como podemos desejar abraçar esse saco de excremento (Clunny *apud* Dalarun 1990: 35).

Jean Delumeau (1990), seguindo o mesmo diapasão, informa que Petrarca no século XIV, identifica a mulher como um verdadeiro diabo, uma inimiga da paz, uma fonte de impaciência, uma ocasião de disputas das quais o homem deve manter-se afastado se quer gozar a tranquilidade (Petrarca *apud* Delumeau 1990). Por sua vez, Pedro Custódio (2010) comenta que o corpo feminino durante o medievo, com suas especificidades fisiológicas, era motivo de repulsa. Relata o autor, que na obra Etimologia, de Isidoro de Sevilha (560-636), é comentado "o poder destrutivo, maléfico e monstruoso do mênstruo". O autor relata também que o Papa Inocêncio III (1161-1216), no livro *De miseria condicionis humanae*, afirmou que esse poder provocaria doenças no homem, morte das plantas, loucura nos cães e ferrugem.

Eva, criada a partir de uma das costelas de Adão, nascida do homem – observe que é o homem que dá à luz a mulher, algo que é contrário à natureza/biologia/fisiologia humana. Em *Eva Lilith e Pandora o mal da sedução* (2006), Séverine Fargette esclarece que a criação de

Eva a partir da costela de Adão é interpretada como origem da maldade feminina uma vez que "é esse osso que correspondia exatamente ao espírito pérfido da mulher" (Fargette 2006: 62).

Nessa concepção, tem-se a inferioridade da mulher, aquela nascida após e pelo homem. Para Howard Bloch, em *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico* (1995), enquanto o homem foi criado diretamente por Deus, com quem partilha a divindade e é associado ao espírito ou à alma, a mulher, desde o início, foi associada à inferioridade, ao corpo, à matéria: marca da condição decaída da humanidade, pois é feita a partir do homem e entendida como um subproduto da obra divina. Em *Ressonâncias medievais no feminino contemporâneo* (2015), João Pires, o fato de Eva ter sido tentada e enganada serviu para legitimar a mentalidade da mulher como fraca e estúpida. Fato que justifica a suposta superioridade masculina em detrimento do feminino. A falta de inteligência pertence às mulheres e a razão aos homens. Logo, as mulheres, todas descendentes de Eva, possuíam uma tendência natural de se corromper, pela sua fraqueza e estupidez por ter sido enganada pela serpente (2015: 80).

Eva desestabilizou a relação do homem com Deus, portanto, é um ser destrutivo. Assim, a desobediência de Eva transmitirá às suas descendentes o estigma de portadoras do mal e agentes de Satã. As mulheres têm na sua sexualidade a marca da decadência da humanidade, pois no Paraíso não havia desejo carnal e, por isso, passam a ser vistas como figuras diabólicas. A relação mulher/corpo/sexualidade passa a existir com a transgressão feminina. Eva também transmite outra característica para as mulheres, de acordo com os clérigos: a tagarelice. Foi por um pedido de Eva que Adão aceitou o fruto proibido e, por isso, foi considerada enganadora (Bloch 1995). É nessa recriminação em ouvir o discurso feminino que se fundamenta a proibição da pregação feminina nos altos cargos clericais.

Por volta do ano 1000, os padres medievais por causa do celibato instituído, são vistos como homens não sexuados e sob essa condição, precisavam convencer-se de que a mulher é um agente de Satã na Terra, mantendo-se assim, longe delas, fontes de tentação e sedução. Em *Eva e os padres* (2001), Georges Duby assinala que é no sexo que se origina toda a transgressão da lei divina. Diante desse quadro, alguns padres aconselham o casamento como uma forma de defesa para os homens. O papel da mulher nessa instituição é de servir o homem, podendo sofrer todas as humilhações, senão logo trará discórdia ao leito matrimonial. Os discursos referentes a Eva transmitiram alguns estereótipos às suas descendentes, tais como elenca o autor:

- Orgulho – se deixou encantar com a fala da serpente que lhe disse que, se comesse do fruto, seria igual a Deus;
- Desobediência – a mulher transgrediu as ordens dadas pelo Criador;

- Sensualidade e influência – a mulher persuadiu e encantou o homem através de seus atributos físicos;
- Maligna – sua transgressão levou à expulsão do paraíso e condenou-a uma vida de sofrimento, entre muitos outros (Duby 2001: 65).

O pecado de Eva é um pecado contra as mulheres, uma vez que transforma a sua natureza em algo perverso. Entendida pela tradição judaica-cristã como a primeira Mulher, existe outra figura feminina que a antecede: Lilith, que será abordada mais adiante.

As desigualdades de gêneros preexistem ao cristianismo. No entanto, o discurso da Igreja foi fundamental para a propagação e a conservação dessas disparidades. As lógicas da sociedade medieval eram pautadas e concluídas em cima das histórias bíblicas, e as interpretações que prevaleciam eram as impostas pela Igreja Católica. Uma interpretação sobre a história de Adão e Eva coloca a mulher como uma espécie de arrependimento e correção do ato do Criador, o que acaba por corroborar e justificar a dominação masculina.

O objetivo inicial de Deus era criar um homem, um ser andrógino, assexuado. Na sequência, criou uma mulher para que fizesse companhia a esse homem. Subtende-se daí que a mulher ocupa um lugar secundário na Criação, logo, está sujeita ao homem, já que a sua razão existencial é a de lhe fazer companhia. Adão foi quem nomeou Eva, significando sua imperfeição como criação (a mulher só está perfeitamente acabada quando Adão a nomeia) conferindo a ele a noção de tomada e posse.

O pensamento de Santo Tomás de Aquino vai de encontro a essa ideia, pois defende que Eva seria igual a Adão, por ter sido criada a partir da costela dele, e não dos pés para ser inferior e nem mesmo da cabeça para ser superior. Em *Sexualidade e a História da mulher na Idade Média* (2013), André Silva e Marcia Medeiros esclarecem que ao ser criada do meio do corpo de Adão, Deus preconiza que Eva seria igual a Adão (Silva e Medeiros 2013: 8). Tomás de Aquino (c. 1224-1274) se afastará em parte do caminho traçado por Agostinho, mas sem fazer com que a mulher entre no caminho da liberdade e da igualdade. Embebido do pensamento de Aristóteles (384-322 a.C.) para quem "a alma é a forma do corpo", Tomás de Aquino recusa e refuta o argumento dos dois níveis de criação de Agostinho. Alma e corpo, homem e mulher foram criados ao mesmo tempo. Assim, o masculino e o feminino são, ambos, a sede da alma divina. O homem, no entanto, dá provas de mais acuidade na razão. E sua semente é a única coisa que durante a copulação, eterniza o gênero humano e recebe a bênção divina (Le Goff e Truong 2006).

Ao falar sobre arte enfoca-se a Idade Média como a época de grande desenvolvimento quantitativo, uma vez que parte da arte produzida na Europa, durante um período de cerca de

mil anos, compõe-se da pintura medieval. A arte medieval, que atravessou os séculos e chegou até os dias atuais, tem foco e caráter religioso, fundamentado no cristianismo e tinha como principal financiador a Igreja e figuras poderosas do clero: bispos, grupos comunais, como os dos mosteiros ou patronos seculares ricos e ou abastados. Essa hierarquia era importante, pois determinava os comportamentos, papéis e espaços de poder do masculino sobre o feminino, adquiridos e transmitidos nas estruturas sociais de dominação (Almeida 2007).

O contexto histórico político, social, econômico, cultural e religioso da Idade Média impulsionou as mudanças ocorridas na forma de se lidar com o corpo ao longo dos séculos. Com o seu modo de agir e manipular, a Igreja conseguiu associar ao corpo a ideia de algo pecaminoso, submetendo os fiéis a dolorosos castigos e sacrifícios infligidos ao próprio corpo, caso contrariassem as ordens e leis da Santa Igreja. A representação do corpo, envolvendo a visão da Igreja, da sociedade e de várias situações, do medievo ao contemporâneo, apontam de modo claro que o corpo, sobretudo o da mulher, sofreu e sofre representações nos diversos tipos de acordos.

3.2.1 Mulheres na iconografia medieval

O pensamento é constituído por imagens, e mesmo quando parecem se fundar em textos, escritos ou orais, nada mais fazem do que retrabalhar, realimentar e, em última análise, restituir a matéria original – ιδέα, etimologicamente, é aquilo que se vê, é uma imagem. Uma representação não é mera transposição da linguagem verbal para a linguagem plástica, visual, (hipótese que é inclusive desmentida pela arte pré-histórica e de sociedades históricas notadamente ágrafas). Mas a materialização de uma ideia em texto ou imagem plástica não segue uma trajetória ou um ritmo fixo e linear, ela depende dos contextos históricos e responde a necessidades concretas ou imaginárias da sociedade que a produz.

Na Idade Média, a maioria das ideias e dos conceitos era elaborada pelos eclesiásticos que detinham uma visão dicotômica acerca da mulher. Ao mesmo tempo em que ela era tida como a culpada pelo pecado original na imagem de Eva, era também a Virgem Maria, a mulher que trouxera o Redentor pelos pecados ao mundo.

O povo medieval não possuía o hábito da leitura, visto que eram poucos os que tinham acesso à educação formal, à escrita e que podiam ler. Assim, as artes visuais foram um dos principais meios encontrados pela Igreja Católica de passar para a sociedade os valores do

cristianismo, pois a obra de arte, sendo uma forma de "escrita" e de leitura, conduzia o olhar dos iletrados para o conhecimento do que se pretendia ensinar e expressar.

Havia muito pouca arte fora do campo religioso e em sua grande maioria, as figuras bíblicas retratadas, com exceção de Eva, Maria e Maria Madalena, são homens. Inúmeras mulheres do período medieval se destacaram em vários setores da sociedade – educadoras, rainhas, médicas, astrólogas, teólogas, comerciantes e trabalhadoras braçais no trabalho agrícola. No entanto, como foi apontado por Tânia Swain, em *O que é lesbianismo* (2000), não se encontra em sua maior parte, citações de sua existência e participação na historiografia. De maneira geral, a representatividade e o valor dessas mulheres que viveram no período medieval, ligadas a várias dimensões da sociedade, se perderam, pois "o que a história não diz, não existiu" (Swain 2000: 13).

Para a sociedade medieval, todas as coisas eram sagradas: o mundo, a natureza, o corpo humano. Tudo o que dizia respeito ao sobrenatural e ao extraordinário causava fascínio (Le Goff e Schmitt 2002: 105). Os séculos XII e XIII assinalam o aparecimento de uma civilização cristã das imagens representando as tendências da cultura de uma época, expressando e comunicando sentidos carregados desses valores simbólicos que podem ser encontrados nas pinturas, nos vitrais das igrejas, em iluminuras, nas tapeçarias, entre outros. Ao lado da pintura, a tapeçaria foi a mais importante forma de arte medieval, situação que decorre da sua utilidade em manter o calor interno dos castelos de pedra durante o inverno. Essa compreensão é reafirmada por Emília Moura:

> Durante a Idade Média europeia, o número de pessoas alfabetizadas era muito pequeno e por este motivo a Igreja Católica usava imagens como recurso para a sua doutrinação. Na parte interna da cúpula do Batistério de Florença, onde Dante foi batizado, encontram-se ainda hoje as mais antigas histórias bíblicas que um fiel precisava saber e, assim, garantir o seu ingresso no domínio do sagrado. A visualidade da obra alfabetiza-nos em alguma coisa. Às vezes a forma é literal. Em outras, é necessário decifrar seus códigos e símbolos (Moura *apud* Pratas 2000: 119).

Desprezava-se a retratação do ambiente e a temática principal das obras era a do Céu e do Inferno. Ao Inferno era lançado todo e qualquer texto bíblico ou representatividade relacionada com a sexualidade e o erotismo. As pinturas e relevos, até fins do século XIV, foram mais naturalistas, mas o contexto religioso ainda controlou a cena e nesta a sexualidade não teve lugar. Segundo Luther Link, em *O Diabo, a máscara sem rosto* (1998), a nudez na iconografia e nas esculturas não era qualificada pelos estudiosos como "erótica". "É difícil encontrar arte erótica anterior ao último quarto do século XV (com exceção das gárgulas,

criaturas fantásticas, detalhes em capitéis de colunas ou em margens de ilustrações)" (Link 1998: 156). O autor aborda esse fato explicando que:

> A Idade Média especificou um lugar para o erotismo na pintura: relegou-o ao Inferno! Os pintores da época trabalhavam para a Igreja. E para a Igreja, erotismo era pecado. A única maneira possível de mostrá-lo na pintura era como algo condenado. Apenas as representações do Inferno – só as imagens repulsivas do pecado – poderiam fornecer ao erotismo um lugar (Link 1998: 156).

No Renascimento italiano, o corpo da mulher se converteu em objeto do olhar, de onde se propagaram as representações de corpos femininos, dotados de conceitos. Assim, existem pinturas da sedução de Adão por Eva a penitência e arrependimento de Madalena, as Vênus, musas dançantes e esvoaçantes, ninfas adormecidas, dentre outras. Quem fornece aos artistas elementos para as construções dessas representações é o cristianismo que, por sua vez, se ampara na mitologia pagã. As protagonistas dessas representações, feitas por homens, não passam de pretextos para a representação do nu onde a dimensão erótica resultante desses olhares surge no resultado final.



Figura 6: Artemisia Gentileschi, Susana e os velhos, 1610
Fonte: Christiansen e Mann (2001), https://aventurasnahistoria.uol.com.br

A pintora Artemísia Gentileschi (1593-1652), ao executar *Susana e os Velhos* (1610), traz uma representação que contrasta com as representações da mulher executadas até então (Figura 6). Mary Garrard (Garrard *apud* Chadwick 1996), autora de uma biografia sobre Gentileschi, intitulada *The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* (1989), analisa a referida obra, destacando a tensão que se abate sobre as personagens e o repúdio da mulher frente à iminente agressão sexual. A exuberância do jardim cede lugar à rigidez e frieza do mármore onde Susana, sentada sobre o apoio da piscina,

contorce-se sobre si mesma, com os braços levantados em uma clara tentativa de resistência. A pose, cuidadosamente elaborada, reforça o sentimento de angústia e horror daquela mulher. As figuras masculinas "pesam" sobre Susana.

Na pintura, no momento em que a jovem se prepara para o banho no jardim, os velhos precipitam-se sobre ela e quando rechaçados, acusam-na de adultério. Susana é então condenada à morte e salva pela intervenção do profeta, recaindo sobre os velhos o castigo imposto à casta esposa. Das muitas possibilidades de interpretação que a representação suscita, destaca-se entre os historiadores, aquela, em que Susana surge como simbologia da Igreja, sendo os velhos conspiradores pagãos (Chadwick 1999: 103).



Figura 7: Gustave Courbet, O sono, 1866
Fonte: https://www.isleep.pt/wp-content/uploads/2016/08/sono-coubert-1.jpg

Em "Corporalidade e sensualidade feminina pelas artistas plásticas do século XX" (2009), Nádia Senna salienta que na pintura dos artistas modernos, a mulher é tratada sem o véu mitológico imposto academicamente e cita Gustave Courbet como pioneiro na obra "O sono" (1866), onde vê-se duas mulheres nuas, abandonadas em um abraço numa cama desfeita, tendo um colar de pérolas quebrado e uma fivela de cabelo que sugerem o que acabou de acontecer (Figura 7).



Figura 8: Henri de Toulouse-Lautrec, Le Sofa
Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/the-sofa-henri-de-toulouse-lautrec/jgG8d_SaCJ50dA

O lesbianismo também aparece, de forma numerosa e clara, nas séries sobre bordéis de Edgar Degas e Henri de Toulouse-Lautrec (Figura 8). Em outros artistas, principalmente através das cenas de banhistas, como em Pierre-Auguste[11] Renoir e Paul Gauguin[12] o assunto é somente sugerido de modo mais sutil.

[11] Nasce em Limoges, em 25 de fevereiro de 184, e morre em Cagnes-sur-Mer a 03 de dezembro de 1919.
[12] Nasce em Paris, em 7 de junho de 1848, e morre em Ilhas Marquesas a 8 de maio de 1903.

Lesbian chic, expressão cunhada nos anos idos de 1920, marca o período em que o homossexualismo feminino foi celebrado pela arte. Novos modelos de feminilidade projetavam a androginia e o travestismo, de modo a revelar uma ruptura com o modelo assexuado das ditas "amizades românticas".

Uma década depois, foi descrito em *Ars Erotica* (1988) por Edward Lucie Smith, que as amazonas dominavam o cenário cultural e a ascensão dos regimes totalitários em 1930, apoiados pela valorização da mulher como mãe protetora da família e da nação, o que faria o lesbianismo voltar para a clandestinidade. No período entre guerras, a representação da sensualidade e sexualidade feminina na arte segue duas modalidades: mulher como musa inspiradora (modelo de beleza e sedução) ou a *femme fatale* (possuidora de um erotismo devorador e desviante). O antagonismo presente entre essas categorias não impede sua articulação, sobretudo nas poéticas surrealistas, com a exploração do inconsciente a partir de Sigmund Freud (Smith 1988: 63).

Quando mulheres pintoras rompem com os padrões masculinos em torno dos temas e com as restrições impostas ao seu trabalho, pode-se perceber que ressaltam o lado feminino da heroína e as expressões fisionômicas não mais são vazias. Embora a mulher ainda se mantenha em posturas que suscitam a passividade já tão celebrada, olhares mais atentos perceberão a inserção de símbolos e elementos que contarão mais sobre essa mulher representada lhe conferindo uma narrativa de identidade mais complexa.

A arte é constitutiva de uma ideologia e não somente um reflexo ou uma representação de modelos sociais que poderiam existir autonomamente. Muito próxima ao pensamento de Michel Foucault, existe a arte como um conjunto de práticas significantes que produzem significados e que intervêm ativamente para as definições da categoria "mulher". Desse modo, a produção de mulheres também pode ser vista em sua potência radical de transformação dos enunciados patriarcais, já que o próprio patriarcado pode ser compreendido como uma rede de relações psicossociais que define as diferenças sexuais, mas que pode ser modificada.

A ruptura feminina com padrões impostos pelo patriarcado forja a iconologia da vagina, representando o corpo feminino a partir de processos internos e pessoais das próprias mulheres. Essa ruptura tem início com um movimento liderado por artistas norte-americanas, com representantes também no continente europeu. Nas obras, as artistas engendravam desmistificações em torno do feminino desconstruindo as noções de corpo como objeto do olhar *voyeur*.

O nu feminino empregado de modo a normatizar não somente o sistema de medidas (cânones, percepções) faz com que os artistas, em sua grande predominância homens, na

história da arte ocidental, acabem por modelar também os cânones da feminilidade, do comportamento e mesmo da sexualidade da mulher determinando, assim, regras muito específicas do que e como era mostrado e do que era visto.

As concepções tradicionais do feminino continuam a ter influência para a mulher da sociedade contemporânea. Entender como a mulher se percebe e é percebida na contemporaneidade como resultado de uma continuidade histórica, de um imbricado código de representações que se interpenetram, não é tarefa das mais simples.

Em *Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo* (2007), Griselda Pollock, ao observar a história das mulheres e da arte destaca a necessidade de um caminho de reflexão e crítica aos próprios modelos de escrita da história. A narrativa ao apresentar a produção feminina, mais do que um desprezo infundado, demonstra o papel estruturante e patriarcal que tal desvalorização tinha na formação da história da arte. A produção das mulheres, geralmente via-se avaliada em termos de estereótipos "femininos", dotada de qualidades de status inferior. Para a autora, tais critérios tinham o papel implícito de tornar ainda mais valioso seu oposto:

> O estereótipo feminino, sugerimos, opera como um termo necessário de diferença, pelo qual o privilégio masculino, nunca reconhecido pela arte, se mantém. Nunca dizemos homem artista ou arte de homens; simplesmente dizemos arte e artista. Essa prerrogativa sexual escondida se encontra assegurada pela asserção de uma negativa, um 'outro', o feminino como um ponto necessário de diferenciação. A arte feita por mulheres tem que ser mencionada e logo depreciada, precisamente para assegurar essa hierarquia (Pollock 2007: 52).

As sociedades são constantemente bombardeadas com informações visuais que se renovam e multiplicam em velocidade difícil de acompanhar. Novos modelos e parâmetros são constantemente criados e apontados pela mídia, pela moda e pela publicidade. As representações culturais parecem cada vez mais se conspurcarem num mundo que é cada vez mais multifacetado, miscigenado e onde os códigos de conduta não são tão óbvios. Na obra *A transformação da intimiidade* (1993), Anthony Giddens explica que:

> No século XIX, o estudo e a criação de discursos sobre o sexo levaram ao desenvolvimento de vários contextos de poder e de conhecimento. Um deles dizia respeito às mulheres. A sexualidade 65 feminina foi reconhecida e imediatamente reprimida – tratada como a origem patológica da histeria. (...) O sexo no casamento deveria ser responsável e autocontrolado; não apenas limitado ao casamento, mas ordenado de modos distintos e específicos. A contracepção era desencorajada. Supunha-se que o controle da dimensão da família devesse emergir espontaneamente da busca disciplinada pelo prazer. Finalmente, foi preparado um catálogo das perversões e descritos os modos de tratamento (Giddens 1993: 31).

O corpo nu da mulher desempenhou um papel preponderante na cultura ocidental. A recorrência das formas voluptuosas e erotizadas deu origem a um vasto acervo imagético. Enraizado na mente humana, o impulso inicial para forjar estas imagens encontrou um palco onde se estabeleceram disputas de todas as ordens: filosóficas, estéticas, religiosas, morais, políticas, sociais – somente para citar algumas.

Ao utilizar o nu feminino como veículo de conotações ambíguas oscilantes entre o ideal e o real, artistas representaram a mulher como tema e assim, instauram-se valores, cruzando as fronteiras do permitido e do proibido, das convenções e das inconveniências. Esses artistas, em sua maioria homens, criaram os ideais de feminilidade, normatizaram a sexualidade feminina, regularam os corpos e seus cânones. Determinaram o *que*, o *como* e o *onde* seria mostrado o corpo da mulher, se apropriando representativamente e simbolicamente de um corpo que não lhes pertencia.

A valorização ou não de uma artista pela crítica é um modo de consumir a arte que nos impede de compreender as maneiras através das quais as mulheres artistas produziram. Sempre que a argumentação se volta para uma apreciação valorativa tal como se concretiza na ideia burguesa de modernização, apagam-se as marcas dos modos de produção e as especificidades históricas da mesma. Para Pollock (2007), dever-se-ia fugir de qualquer tipo de análise valorativa para responder às estratégias de construção ideológica.

O corpo nu feminino representado traz uma carga simbólica e concepções que tornam sua leitura e compreensão complexas. O seu conteúdo uma vez explorado expande-se em perspectivas subjetivas amplas e com interpretações e narrativas surpreendentes e fascinantes.

A representação do corpo feminino por mulheres significa uma ampliação da mostra sígnica desse universo. Dotadas de uma visão que lhes é muito própria e particular, uma vez que o vivenciam e não só o idealizam, tornam suas representações muito mais carregadas de interpretantes simbólicos, de dicotomias, de marcas, de dualidades que lhe são inerentes.

Responsáveis pela reformulação e recuperação dos arquétipos que se afinam com a feminilidade, muitas artistas na contemporaneidade têm incorporado nas suas representações outras categorias do corpo e do nu feminino que estiveram esquecidas, à margem, ou depreciadas. Assim, buscam trabalhar as representações do corpo da mulher, de modo a ser percebido e dito não somente pelo viés natural e biológico, mas como resultante de um imbricado inter-relacionamento entre natureza e cultura.

As artistas comprometidas e voltadas para as questões do feminino partem da representação do corpo para encenar diferentes identidades sociais e culturais das mulheres. O nu feminino está presente na paisagem visual nas mais variadas formas, discursos e com

infindáveis objetivos. Como arma política ou tomado pelo viés da obscenidade, o corpo nu da mulher vem questionando os limites do que é permitido expor e do que deve ser escondido. Mulheres de diferentes raças e credos utilizam a própria nudez como ferramenta política o de salientar que tal liberdade nem sempre existiu e que os limites da banalização desses corpos estão sempre em pauta.

A presente pesquisa traz para a reflexão as representações da mulher na Idade Média, no Renascimento e no Barroco, observando de que modo as ideologias de cada um destes momentos históricos se faz presente nos discursos visuais. Analisa-se como essas características são retomadas na contemporaneidade com narrativas onde o corpo feminino, domesticado e construído por olhares masculinos é uma constante na arte. O estudo analisa ainda de que modo as influências do movimento feminista são percebidas na representação do corpo como construção da identidade feminina e até que ponto os estereótipos são reforçados e os padrões corporais de beleza se definem.

Ao falar-se do corpo feminino, a representação de seu nu se constitui no motivo central da arte. A arte pré-histórica apresenta um grande número de representações e de signos femininos: representações vulvárias, triângulos pubianos, signos ovais gravados em calcário, estatuetas nuas, corpulentas, com seios flácidos e grandes ancas eram símbolo de fertilidade.

As primeiras pinturas rupestres foram encontradas na década de 1870. Ali estavam, os vestígios das primeiras representações visuais da espécie humana, sem instruções ou informações que dessem luz a sua interpretação. Coube aos antropólogos e arqueológos analisarem aquelas representações e lhes atribuir sentido e significados e isso fora feito de acordo com o seu contexto social o que vai ao encontro ao início da dominação masculina (pelo olhar) sobre o corpo feminino. Em *Pré-história* (2012), Cris Gosden aponta que isso teria sido o ponto máximo da evolução do humano na pré-história é definido como *Homo erectus*, como se homens tivessem descoberto a existência de outros homens.

Durante a pesquisa para este trabalho não foi possível encontrar em qualquer autor que a autoria de tais representações simbólicas fosse masculina ou que sequer questionasse sobre isso. Em *Autorreconstrução do feminino pela arte* (2013), Eliziane Flores coloca que tal dedução estaria de acordo com a obviedade da superioridade masculina:

> resultará da questão da força bruta necessária para polir, lascar, fabricar pigmentos e tocar nas pedras e é claro, ter um cérebro em desenvolvimento. Isso insinua uma reafirmação da atitude masculina sobre a suposta fragilidade feminina, que seria existente já a partir a pré-história. Os homens são, segundo as interpretações das figuras rupestres, caçadores, guerreiros junto às suas peças de caça que eram rinocerontes, bisontes, leões, ursos que os feriam muitas vezes. Não consegui encontrar representações da morte entre os homens assim como também não encontrei

> representações do ato sexual. Essas representações eram descritas pelos olhos de quem as descobriu. Ou seja, o homem fez-se descobrir, como se dependesse da mulher jamais teríamos registro da pré-história. Isto faz com que o silêncio sobre as mulheres seja visto como já existente na pré-história (Flores 2013: 12).

Diante da falta de registros sobre as produções as especulações e interpretações são diversas e por vezes contraditórias. Criou-se uma organização hierárquica que colocava a mulher num lugar diferenciado em relação aos homens, onde o corpo da fêmea estava disponível para a procriação e era regulado pelos seus hormônios e não seus instintos.

Em *A Nova História da Arte de Jason* (2010), Horst Janson esclarece que as representações do feminino na Arte Paleolítica e Neolítica estavam relacionadas com a fertilidade e a maternidade. Muitas das esculturas pré-históricas encontradas foram analisadas por traços que as caracterizam além da análise localizada na estruturação do objeto enquanto corpo feminino. A partir desse pressuposto chega-se contemporaneamente às possíveis culturas da pré-história, como resultado de um ato de interpretação para o qual não tem sido possível encontrar fundamentação verificável, devido à ausência de registros escritos.



Figura 9: As três Vênus
Fonte: netnature.wordpress.com

As três Vênus[13] (Figura 9), assim denominadas por acreditar-se que correspondiam a um ideal de beleza aos olhos do homem pré-histórico, inferem relação direta com os símbolos

[13] Vênus de Willendorf, descoberta em 1908 pelo arqueólogo Josef Szombathy, em Wilendorf na Áustria, pode ter sido esculpida em por volta de 24.000 a.C.. A Vênus de Laussel ou "mulher com corno", encontrada em 1909, por Gaston Lalanne, em Dordonha, na França, pode ter sido esculpida entre 22.000 ou 18.000 a. C.. A estatueta em terracota denominada Vênus de Dolní Vestonice é datada entre 29.000 a.C. e 25.000 a.C., tendo sido encontrada na República Checa, em 1924, pelo arqueólogo Karel Absolon. Fonte: netnature.wordpress.com.

e conceitos de fertilidade e abundância: ventres volumosos e seios pendulares que se associam à forma mítica da "Grande Mãe" ou "Mãe Terra". Essa simbologia da *Grande Mãe* estabelece-se a partir do neolítico (8.000 a.C.) e está associada ao vínculo existente entre a terra e a natureza, seus ciclos e fertilidade. Assim, emerge o matriarcado com a noção de ligação simbólica entre a mulher e a terra e sua ligação aos fenômenos do nascimento e da morte. De acordo com Carl Gustav Jung, em sua obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2003), "O reino do feminino é um centro gerador, lá não há forma, mas a capacidade de gerar a energia que dará origem à forma, pois a obra criadora jorra das profundezas inconscientes, do arquétipo da Mãe" (Jung 2003: 91).

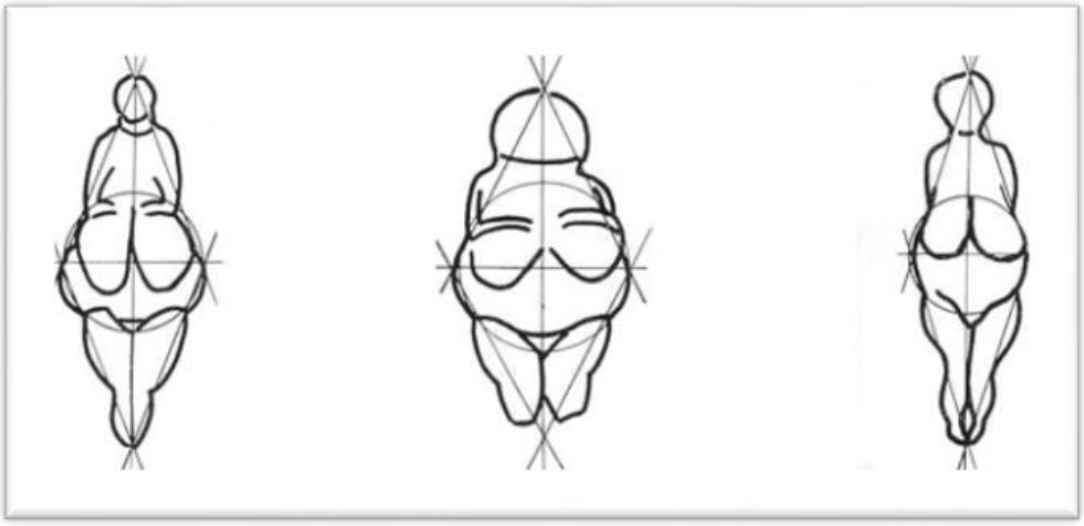


Figura 10: As Vênus do Paleolítico
Fonte: netnature.wordpress.com

A maioria das estatuetas parecem ser representações de mulheres, muitas das quais seguem convenções artísticas e determinadas linhas de esquematização e estilização. De acordo com Nancy Sandars em *Prehistoric Art in Europe* (1968), estima-se que haja quase 250 estatuetas do período paleolítico. A maioria delas apresenta a forma de um losango, com dois terminais afilados na parte superior ou cabeça e, inferiormente, nas pernas e do ponto mais largo no meio onde estão os quadris e barriga (Figura 10). Percebe-se nos exemplares que partes da anatomia humana são exageradas: abdôme, quadris, seios, coxas, vulva. Em contraste, outros detalhes anatômicos são negligenciados ou ausentes, especialmente os braços e os pés. As cabeças são muitas vezes de tamanho relativamente pequeno e desprovidas de detalhes faciais. Algumas podem representar mulheres grávidas, enquanto outras não apresentam esses sinais (Sandars 1968: 210).

Atualmente, tem sido sugerido que alguns aspectos da representação como os seios grandes e a ênfase na parte superior, em vez de nádegas mais baixas, e a falta de pés e rostos

possam suportar a teoria de que estes são autorretratos de mulheres sem acesso a espelhos que estariam olhando para seus próprios corpos (Cook 1996: sp). A ausência de pés sugere que poderiam ter sido feitas para serem inseridas com as pernas no chão, como uma estaca.

A fertilidade vista como poder feminino e talvez mesmo por isso, era muitas vezes representada em objetos pré-históricos diversos. Alguns historiadores, antropólogos e arqueólogos, a exemplo de Josef Szombathy, descobridor da Vênus de Willendorf, relatam que na pré-história o dito poder de fecundidade feminina causava certo estranhamento que acabava por conduzir à veneração das figuras femininas como criadoras, surgindo assim a relação da pré-história com o Matriarcado[14]. Esse matriarcado, de acordo com os documentos arqueológicos encontrados e não conclusivos a respeito das origens das estatuetas ditas como representações de um feminino tendo em vista as características físicas, era somente em dimensões religiosas. Desse modo, continua-se afirmando o feminino quando, de alguma forma exaltado, se mantém algo imaterial e emudecido, sem reflexo na vida concreta das mulheres. Em *O Poder do mito* (1990), Joseph Campbell esclarece que foi com os hebreus que surgiu a cultura ou o sistema patriarcal que transfere o poder do ventre para o falo. Assim tem início o estabelecimento histórico do sistema de repressão em torno do feminino. No decorrer do processo histórico e de secularização da arte, a mulher desnudada tornar-se-á objeto de admiração, de agressão e, sobretudo, do desejo masculino.

Percebem-se, quanto à questão feminina em sua estrutura mitológica, importantes indícios de uma linguagem metafórica que se conservou apesar do contexto cultural patriarcal. Marcel Mauss observa a construção de uma linguagem simbólica feminina, talvez incompreensível à lógica patriarcal, fruto da posição de inferioridade das mulheres que lhes é atribuída em diversas e diferentes sociedades. Tal fato explicaria também a importância do papel da mulher na magia, ocupando um lugar social inverso àquele que lhe é atribuído. Desse modo, poder-se-ia pensar as deusas como arquétipos, fontes de padrões emocionais de nossos pensamentos, sentimentos, instintos e comportamentos a que se poderia chamar de eterno feminino (Mauss *apud* Montero 1986: 75).

As culturas greco-romanas divinizaram as representações do feminino, fazendo surgir um panteão de deusas conectadas à natureza, à beleza e às fases gestacionais, numa clara analogia à simbologia da lua. Deusas como Afrodite (gregos) e Vênus (romanos), ao longo do tempo, se consolidam à representação da Virgem Maria pelo Cristianismo Apostólico Romano,

[14] A arqueológa Marija Gimbutas (1921-1994) buscou dar uma fundamentação científica ao mito do matriarcado, tornando-se referência central no tema.

que lança de modo irreversível as bases para a construção simbólica e cultural da mulher para o mundo ocidental. Em *Iconografias do feminino* (2010), de Regina Moura vê-se que:

> É importante considerar também a possível transmutação das deusas gregas e romanas no mito cristão da Virgem. Gonzáles de Chaves situa a Virgem Maria ao final de uma cadeia evolutiva iniciada com as deusas clássicas da cultura ocidental, sugerindo que 'a mulher tem estado cercada do sagrado. Isso quer dizer que a construção da mulher na cultura ocidental envolveu diferentes discursos (clássico, medieval, moderno, pós-moderno) e problemáticas históricas, que de certa forma vão modelar sua identidade (2010: 4).

Recorrente nas construções discursivas ocidentais, a nudez da mulher em cada período histórico traz peculiaridades a serem observadas. O movimento feminista em 1960 efetivou mudanças que trouxeram outras perspectivas para os modos de representar o corpo da mulher. Desde o século XVIII e XIX que muitas mulheres já lutavam por igualdade. Lynda Nead, na obra *El desnudo feminino* (1998), chama a atenção para a importância que a produção artística feminista desempenhou na luta pelo que ela designa de "representação mais justa" (Nead 1998: 101) do corpo da mulher. Fundamental para o rompimento de omissões, o movimento artístico com caráter feminista reivindicou espaços e direito para os corpos, com vistas a romper em definitivo com velhos e ultrapassados protocolos de arte (sobretudo os corporais), Nead explica:

> Em termos gerais, a arte e a teoria feminista estão envoltas em uma política de auto-definição. Se a história do nu feminino é definida como a representação das mulheres em uma sociedade patriarcal, a arte feminista tem se dedicado a desvirtuar este poder, afirmando o direito à auto-representação. Os resultados deste trabalho tem sido, não só expor os corpos omitidos e ausentes dentro da tradição dominante, como também fazer visíveis novas subjetividades femininas através das artes visuais (1998 102).



Figura 11: Édouard Manet, Olympia, 1862
Fonte: https://www.historiadasartes.com/

O corpo nu feminino é tema recorrente na história da arte ocidental construindo um olhar masculino sobre a imagem das mulheres em diversas obras. *Olympia* (1863) (Figura 11) e *Almoço na relva* (1863) de Edouard Manet[15] (Figura 12), e *Les demoiselles d'Avignon* (1907) (Figura 13) de Pablo Picasso

[15] Édouard Manet (1832-1883), pintor e artista gráfico francês e uma das figuras mais importantes da arte do século XIX, é considerado por estudiosos de artes plásticas como um dos mais importantes representantes do impressionismo francês, embora muitas de suas obras possuam fortes características do realismo.

são exemplos que compõem um conjunto de imagens que passam ser consideradas verdadeiros marcos nos seus respectivos períodos.

Precedentes mitológicos ou alegóricos não justificam a presença de uma mulher nua entre os homens. A estranheza da cena tornou-a irreal e obscena aos olhos do público da época, sendo o estilo e tratamento técnico usados pelo artista, considerados chocantes.



Figura 12: Manet, Le déjeuner sur l'herbe Édouard, 1862-1863
Fonte: https://www.historiadasartes.com/

Manet não fez nenhuma transição entre os elementos leves e escuros da imagem, abandonando as gradações sutis acadêmicas habituais em prol de contrastes brutais. Os personagens parecem se encaixar desconfortavelmente em segundo plano esboçado na floresta a partir do qual Manet excluiu deliberadamente a profundidade e a perspectiva.



Figura 13: Pablo Picasso, Les demoiselles d'Avignon (1907), óleo sobre tela, 243,7 x 233,7
Fonte: https://petkarruchira.wordpress.com/2018/03/09/les-demoiselles-davignon-pablo-picasso-1907/

"Les demoiselles d'Avignon" ou "As Meninas de Avignon" foi concluído em 1907 no atelier de Pablo Picasso, em Montmartre, Paris. Em *La jeune peinture française* (1912), André Salmon, sem transparecer qualquer pavor, definiu as cinco figuras femininas na pintura como "problemas nus". Para ele, pela primeira vez a pintura do artista espanhol não se mostrava "nem trágica e nem passional", o que se via eram "máscaras quase inteiramente livres de humanidade", "números brancos em um quadro negro" (Salmon 1912: 43). Epítetos como "horrível", "chocante" ou "monstruosa" lhe foram atribuídos diante da estranheza que a obra suscitava. Somente anos mais tarde ganhou o seu lugar na história da arte ao ser considerada a obra fundadora da arte

moderna tornando-se emblemática da sua criação sendo considerada a precursora do movimento cubista nas artes plásticas.

Diante dessas representações, marcos dentro da história da arte, percebe-se que tais imagens apesar de apresentarem outras narrativas sobre os cânones corporais femininos ainda se constituem em representações de um determinado modo de ver, singular e masculino. A "história universal da arte" é uma história particular, que privilegiou sistematicamente um modo de ver masculino que reforça a passividade e a submissão da mulher nas sociedades patriarcais.

Na obra *Modos de ver* (1999), John Berger chama a atenção para essas questões do olhar masculino (tanto do artista quanto do espectador). Para Berger, o protagonista principal dessas obras é o espectador masculino para o qual a obra é claramente endereçada e este nunca é representado. Na pintura a óleo europeia, a mulher é o motivo principal do nu como gênero, até mesmo quando o tema a ser representado é uma alegoria ou um mito. O corpo da mulher é representado de modo bem distinto daquele que aparece na arte de tradição não europeia, onde, nas imagens do amor sexual, a mulher é tão ativa quanto o homem – a exemplo do que se encontra nas artes indianas, africana, persa e mesmo pré-colombiana.

Se a sexualidade da mulher parece constantemente controlada pela cultura patriarcal, o mesmo parece acontecer com a produção artística feita por mulheres, uma vez que o gênero perturbou a genialidade. Durante muito tempo, de acordo com Kerry Freedman, em *The importance of modern art and art education in the creation of a national culture* (1998), as mulheres, artísticas por natureza, na opinião do patriarcado, deveriam ser controladas e proibidas de estudar arte fora do contexto estético doméstico (decoração de interiores, arranjos florais, tocar algum instrumento, bordar, etc.).

Ao referirem-se às mulheres artistas, historiadores e críticos de arte fazem alusão à sua sexualidade como algo inevitável e que acaba interferindo no julgamento de sua produção. Lembram-nos que, antes de artistas, elas são mulheres. Bea Porqueres Giménez, em *Reconstruir uma tradición: las artistas em el mundo ocidental* (1994), apresenta alguns exemplos:

> Sofonisba foi elogiada, já em las Vite de Vasari, por sua beleza e modéstia; Artemisia Gentileschi foi denegrida por seus biógrafos por haver sido violada quando era uma adolescente, o que, se disse, a conduziu ao desenfreio sexual. Elisabetta Sirani foi acusada de falsear sua obra – não pode ser que uma mulher pinte tão bem. Elisabeth Vigée-Lebrun passou à história como uma cortesã – no duplo sentido da palavra. De Valadon se falou que era filha ilegítima, mãe solteira e amante de muitos artistas. Não é necessário seguir; todos estes qualificativos jamais se aplicam aos homens ou, se assim se faz, é para reforçar a ideia de que o artista a que se referem era um gênio (Giménez 1994: 62).

Um importante historiador de arte, autor do livro *The Story of Art* (1950), traduzido em mais de quinze línguas, Ernest Gombrich, ao ser questionado sobre o que pensa a respeito de uma história da arte voltada para a mulher, afirma:

> Não penso nada, porque nós simplesmente não sabemos nada. (…) há muitas tapeçarias, coisas muito belas, feitas na Idade Média. Como se pode dizer se foram feitas por homens ou por mulheres? Não se sabe. Não tem sentido. E não importa. Se eu ligo o rádio e ouço alguém tocando algo muito bem, não posso dizer se é homem ou mulher. Não tem o menor sentido. É irrelevante. Na literatura também, como saber em alguns casos? Jane Austen, por exemplo, sabemos que era mulher. Mas, Georges Sand poderia não ter sido mulher, ela inclusive tentou não ser. É algo que não posso realmente conceber. Não há uma arte da mulher (Gombrich *apud* Barbosa 1997: 40).



Figura 14: Gustave Courbert, L'Origine du monde, 1866
Fonte: https://artout.com.br/wp-content/uploads/2019/02/A-origem-do-mundo-de-Gustave-Coubert-1.jpg

O quadro "L'Origine du monde" (Figura 14), pintado pelo pintor realista Gustave Courbert, em 1866, foi considerado por muito tempo a obra mais escandalosa do século XIX. Por décadas, historiadores atribuíram o torso e a genitália representados na obra à modelo irlandesa Joanna Hiffernan, que manteve um triângulo amoroso com Courbet e seu amigo James Whistler, um artista americano. No entanto a tese sempre levantou dúvidas, por causa dos pelos púbicos negros na pintura, que não correspondiam aos cabelos ruivos da modelo. Recentemente, cartas trocadas entre os escritores franceses Alexandre Dumas Filho e George Sand apontam para uma dançarina da Ópera de Paris, Constance Quenlaux. No verão de 1866, quando o quadro foi pintado, a moça era amante do diplomata otomano Khalil Bey, que encomendou a obra a Courbet para sua coleção pessoal de arte erótica.

Em 2014, a artista visual luxemburguesa Deborah de Robertis mostrou a vagina no Museu D'Orsay, em Paris, na França. De acordo com o jornal *Le Figaro*, o intuito foi fazer uma reinterpretação da obra A "Origem do Mundo", de Courbet, que estava exposta no local. O público presente ficou escandalizado com o ato, que Robertis definiu como "um gesto": "Eu não uso a palavra performance, não gosto disso. É um gesto, uma palavra que eu acho muito mais bonita", explicou. Com um vestido de paetês dourado, a artista entrou no espaço ao som

da "Ave Maria", de Schubert, sentou-se no chão diante do quadro, abriu as pernas e expôs a própria vagina, quando seguranças do local tentaram cobrir seu corpo[16]. O *Le Figaro* ainda detalhou que Robertis só deixou o museu com a chegada da polícia. Ao ser questionada se não temeu as consequências, a artista afirmou que, para ela, não existem coisas "boas ou ruins". "Ao me colocar nessa posição, eu me tornei espectadora de uma cena. De repente, tudo começou a se mover em torno de mim. Foi como um balé. Eu desestabilizei as tensões da sala do museu, gerando também coisas boas", avaliou. A mesma artista, em 31 de agosto de 2018, foi detida por realizar uma performance onde ficou nua, junto ao Santuário de Lourdes, em França. Com a sua ação, Robertis quer questionar o papel das mulheres na história e alega a liberdade artística para justificar tais intervenções.

A imagem da mulher se tornou cotidiana e demasiadamente exposta em todos os lugares. O nu já não impacta tanto e assiste-se à predominância de um corpo cada vez mais estereotipado e banalizado. Mas isso, ao tratar-se de representações em que a exposição dos corpos seja regulada, contida e controlada. As mulheres ainda lutam por questões que falam de submissão, dominação masculina, pornografia e modelos de perfeição corporal. A manipulação do corpo feminino como objeto de consumo reafirma a distinção de papéis em sociedades patriarcais, onde a condição subordinada da mulher foi durante muito tempo transmitida e incorporada.

Uma vez desconstruídos os discursos sobre arte e sexualidade e questionadas aquelas imagens aparentemente indiferentes como os nus femininos ou as representações de mulheres nas pinturas ocidentais da chamada "grande arte" ou "arte universal" se pode questionar também a construção do olhar do receptor 'naturalizado' para essas imagens. O olhar que se lança sobre essas imagens está mais conectado com as relações de poder, dominação e submissão do que comumente se conjectura.

Dos anos 1990 até à atualidade, pesquisadoras vinculadas ao pós-modernismo e ao pós-estruturalismo contemplaram outras perguntas, em muito próximas às teorias do discurso de Michel Foucault e Jacques Derrida, mas também em diálogo com a teoria psicanalítica de Freud e Lacan, às análises de Marx e Louis Althusser, assim como aos estudos lingüísticos estruturalistas, que têm como premissa os escritos de Ferdinand Saussure e Emile Benveniste. Whitney Chadwick, em *Las mujeres y el arte* (1993), esclarece acerca dessas conexões:

[16] A performance pode ser encontrada no YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z0Gt_31vUmY>

> Todas as formas de pós-estruturalismo partem do suposto de que o significado se constitui dentro da linguagem, que não é a expressão fiel de um sujeito que enuncia, e que não existe um conjunto de características emocionais e psicológicas "basicamente" masculinas e femininas que estejam determinadas biologicamente. Os textos pós-estruturalistas tornam evidente o papel da linguagem que propõe o significado e constrói uma subjetividade que não está fixa, mas que se negocia constantemente dentro de uma ampla gama de forças econômicas, sociais e políticas. Também minaram a tão acalentada visão do escritor e do artista como indivíduo único que cria a imagem da criação divina (...) e da obra de arte como reduzível a apenas um significado verdadeiro. Demonstraram que uma das formas em que está estruturado o poder patriarcal é através do controle dos homens do poder de ver as mulheres (1993: 261-262).

Chadwick (1993) indica uma grande transformação no modo de compreender a história da arte, como já apontado anteriormente a partir do olhar de Pollock. Antes mesmo da proposição de uma história da arte feminista, essas pesquisadoras indicam a necessária desconstrução das bases da disciplina "história da arte" tal como é conhecida, destacando seus processos de legitimação e caráter sem universalidade e neutralidade. Enquanto enunciado que se pretenda verdadeiro e absoluto, a história não serve ao feminismo. Somente quando é compreendida como um campo de forças e de jogos de poder, como bem explicitou Foucault (1979), a história pode percorrer o terreno da genealogia buscando as procedências e as proveniências dos enunciados que subjugaram as mulheres e o próprio feminino, como explica a historiadora Margareth Rago, em *O efeito Foucault na Historiografia Brasileira* (2004),

> Numa referência a Nietzsche, Foucault afirmará que as coisas estão na superfície, e que atrás de uma máscara há outra máscara e não essências. Nesse sentido, o filósofo propõe um deslocamento fundamental para o procedimento histórico, propondo que se parta das práticas para os objetos e não o inverso, como fazíamos (2004: 208).

Situar a mulher entre o corpo biológico e a identidade cultural tornou-se uma questão disputada que abre novas e variadas questões relacionadas com a construção social da feminilidade na história da arte, desde a metade do século XX. Pesquisas vinculadas a estas perspectivas teóricas irão voltar-se às problemáticas do poder, da sexualidade e das tecnologias do gênero, desvinculando-se das tradicionais categorias de "arte" e "artista". Diversas autoras ampliarão o olhar para as diferenças – classe, raça e geração – criando olhares múltiplos que contrastam com as representações dominantes. Para Pollock, serão conscientes de seu lugar localizado e politicamente informado as "intervenções feministas no mundo da arte" (Pollock *apud* Chadwick 1993: 263).

Nesta pesquisa, uma "história geral da arte feminista" é uma pretensão epistemológica que não está em pauta, uma vez que se está consciente da riqueza de produções, análises e perspectivas teóricas necessárias para contemplar a produção cultural. A escrita da história,

quando em perspectiva pós-estruturalista e feminista, revela seu caráter fragmentado, sempre inconcluso e parcial e exige a crítica à univocidade dos discursos.

O corpo da mulher tem uma trajetória onde convém analisar diversos pontos tornando oportuna a observação e reflexão sobre as generalizações dos comportamentos de homens e mulheres nos diversos períodos da história. Não é possível negar "metamorfoses" positivas e negativas, sobre as representações do corpo feminino e suas tensões entre o material e o espiritual, na Civilização do Ocidente Medieval.

3.3 O corpo, o feminino e a mulher

> Não há, para a mulher, outra saída senão a de trabalhar pela sua libertação.
> Simone de Beauvoir
> (Beauvoir 1439/2019: 439)

Todo artista tem uma livre disposição para o uso da forma e consequentemente um livre impulso artístico. Faz-se necessário analisar o interior que se projeta e se exterioriza nos objetos artísticos, sejam eles em matéria, ideia, palavras, voz ou silêncio.

Lynda Nead, em *El desnudo feminino* (1998), ao buscar compreender de que maneira a produção artística contribuiu na definição do papel feminino nas sociedades, observou que a exposição feminina funcionou como uma forma de regular a sexualidade e os comportamentos da mulher no século XIX.

Segundo a autora, os homens artistas expunham a nudez feminina de modo idealizado, demonstrando padrões vigentes numa sociedade específica e cujo comportamento deveria ser seguido. Nead explica ainda, que o gênero pictórico conhecido como "nu feminino" é antes de tudo um ato regulatório cuja principal finalidade teria sido conter e regular o corpo sexualizado da mulher (Nead 1998: 18).

Para o filósofo Benedito Nunes (1929-2011), o impulso artístico se afirma quando existe uma relação de empatia e projeção dos sentimentos que se exteriorizam em uma representação de vitalidade, uma vida interior dinâmica atuando nos objetos. Neste caso, existe uma projeção sentimental, podendo ser chamada de empatia, conceito expresso para os fundamentos da experiência estética por Theodor Lipps (1851-1947). Neste caso, se há uma expressão humana sendo repassada para um objeto estético, há que se colocar nesta matéria uma vida para que ela possa ser percebida pela consciência. Como expressado por Lipps:

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

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

As obras de arte sempre tiveram uma direta relação com questões da sexualidade. Em *Sexualidades, artes visuais e poder* (2002), Luciana Loponte faz um estudo comparativo entre obras realizadas por homens artistas em diversos períodos históricos afirmando que a sexualidade feminina foi colocada em discurso através dessas imagens visuais que acabam por produzir uma espécie de "pedagogia cultural do feminino", o que vem a naturalizar e legitimar o corpo da mulher como objeto de contemplação, transformando esse modo de ver numa verdade única e possível (Loponte 2002*:* 8).

Ao discutir a relação entre a História Cultural e as mulheres, Cécile Dauphin em *Mulheres* (1978) salientou que há dois séculos o homem vem sendo objeto de ciência e de estudo e que há meio século Marc Bloch o colocou no centro da investigação histórica ao afirmar que o objeto da história é o homem. O autor chama a atenção para o fato de que este homem é um homem assexuado e segue afirmando, que, sendo a história "um trabalho de homens que escrevem a história do masculino, não é de admirar que a exclusão da mulher tenha parecido e pareça ainda absolutamente natural" (Dauphin 1978: 494).

Linda Nochlin (2006) afirma, em uma revisão teórica escrita trinta anos posteriores ao seu texto inicial, que sob o impacto das teorias do discurso e dos feminismos, a história da arte transformou-se profundamente. Tanto a incorporação de visões fortemente teóricas sobre a história da arte quanto a mudança de paradigma que abandona um tipo de análise focada nos "grandes mestres", na visão de Nochlin, são contribuições dos feminismos ao pensamento contemporâneo sobre a arte. Em *Cerrando El círculo? 1970-2008. El regreso del arte feminista* (2008), a autora Amelia Jones é mais provocativa ainda ao afirmar que o feminismo está de volta para se vingar no mundo da arte. Este panorama certamente alude mais diretamente à

trajetória das norte-americanas e europeias, do que à realidade latino-americana, ainda que sirva às perspectivas de comparação e de crítica.

Tais esclarecimentos importam para evidenciar a impossibilidade de aproximações da experiência dos países chamados "desenvolvidos" e de países como Brasil, Argentina, Chile, dentre outros. EUA, França e Espanha viram acontecer na última década do século em curso, gigantescas exposições sobre o feminismo e a arte produzida por mulheres (*Elle*, no Centre Pompidou, França e *Global Feminisms, New directions in contemporary art*, no Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, no Brooklyn Museum, em Nova Iorque. Essa última, realizada num centro totalmente dedicado à arte feminista e a história da arte das mulheres, fundado em 2007. Além do efeito artístico-cultural positivo e do avanço a ser comemorado, há inúmeras questões a serem pensadas decorrentes desse movimento.

Como visto, ainda que um nu seja concebido por uma mulher, nada assegura que a obra não traga elementos ditados pelo patriarcado. As imagens e peças produzidas por mulheres são cunhadas por contraditoriedades de séculos de opressão e desmandos. No Brasil, por exemplo, comumente costuma-se dizer que as mulheres tendem a reproduzir modelos machistas e patriarcais em suas famílias. Engessamentos morais de séculos de opressão são repassados às suas filhas e filhos. Em Portugal, de modo não muito diferente, as mulheres parecem ainda muito aprisionadas a princípios cristãos que encerram o corpo da mulher à dualidade Eva/Maria ou pecado/virtude.

A vida cotidiana, fortemente influenciada pela religião, também passou pela prescrição e a vigilância da medicina. Ambas – religião e medicina – controlavam o funcionamento ideal do corpo da mulher baseadas, sobretudo, nas certezas científicas que afirmavam ser a procriação a prioridade não somente biológica, mas social da mulher.

Ao analisar de que maneira os corpos foram minuciosamente examinados nesse período, Michel Foucault (1999) destaca os discursos e as práticas da medicina como constituindo um dos principais agentes disciplinadores e controladores da mulher:

> Não devemos imaginar que todas estas coisas recebessem uma designação pejorativa quando a época acabava de outorgar um papel regulador ao único tipo de sexualidade capaz de reproduzir o poder do trabalho e a forma da família. (...) Foi através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações de poder vinculadas ao sexo e ao prazer se espalharam e multiplicaram, avaliaram o corpo e penetraram nos modos de conduta (Foucault *apud* Giddens 1993: 29).

Na civilização moderna o sexo deixa de ser conduzido às escondidas passando a ser cada vez mais investigado e discutido. Torna-se assim, parte de um "grande sermão" que substitui a

traição mais antiga da pregação teológica explicada por Anthony Giddens (1993): "Segundo Foucault, o confessionário católico foi sempre um meio de controle da vida sexual dos fiéis. Envolvia muito mais que apenas as indiscrições sexuais, e tanto o padre quanto o penitente interpretavam a confissão de tais pequenos delitos em temos de uma ampla estrutura ética" (1993: 29).

Assim como ocorreu na medicina, a arte do século XIX também estudou e investigou o corpo feminino. Nas escolas e ateliês de arte, os artistas tinham aulas de anatomia onde o corpo era sondado interna e externamente, contribuindo para sua compreensão e regulação por meio de uma série de definições e normas relativas à saúde e à beleza. Desse modo, se pode pensar que o corpo feminino representado na arte, de algum modo, metabolizou e alavancou o disciplinamento corporal da era industrial.

Em *Modos de ver* (1999), John Berger argumenta até que ponto a representação das mulheres na arte ocidental solidificou uma imagem feminina de passividade e de submissão a um olhar masculino. Portanto, as figurações do nu feminino reforçavam o *status* dominador do homem na ordem social vigente, enquanto a mulher permanecia inerte, devendo ser dominada, subjugada ou idealizada pelo poder físico, social e econômico da potência masculina.

Para Arthur Marwick, em "Uma história da beleza humana" (2009), a beleza poderia ter sua história pensada, pela concepção tradicional *versus* a concepção moderna. Em seus textos, chama atenção para o predomínio no século XVIII do modelo tradicional utilizado onde beleza física e virtudes morais eram indissociáveis. A beleza feminina residiria em seus valores morais e não nos atributos presentes nas representações do corpo. Em contrapartida, o autor defende que esse modelo perde valor em nome da modernidade (Marwick 2009: 120). Gilles Lipovetsky (2000) contesta esse modelo se posicionando da seguinte forma:

> Interpretação da história da beleza, que limita em demasia o sentido da autonomização da condição da beleza e se engana quanto ao sentido histórico da idolatria do belo sexo. (…) é menos uma repetição de uma visão tradicional do que a primeira manifestação do universo moderno da beleza. A ideia segundo a qual a beleza, definida como característica física autônoma, seria o critério que separa a visão moderna da visão tradicional não é aceitável. Sem dúvida houve, ao longo do século, emancipação da dimensão estética em face da dimensão moral, mas esse fenômeno tem uma importância histórica secundária se comparado ao que representa o processo de valorização e de dignificação social da beleza feminina. A beleza não entra na era moderna quando aparece como uma propriedade física pura, aliviada de significação moral, mas sim no momento em que a mulher é posta nas nuvens da encarnação suprema de beleza (2000: 122).

Na modernidade o culto ao corpo feminino já se fazia presente embora a celebração ao corpo se mantivesse reservada em função de ser uma prática elitista o que não se aplica quando o quadro analisado é a pós-modernidade como se pode verificar ainda em Lipovetsky (2000):

> Essa lógica já não é a que nos rege. Ao longo do século XIX, a imprensa feminina, a publicidade, o cinema, as fotografias de moda, propagaram pela primeira vez as normas e as imagens ideais do feminino na escala do grande número. Como as estrelas, as manequins e as imagens de *pin-ups*, os modelos superlativos da feminidade saem do reino da raridade e invadem a vida cotidiana. As revistas femininas e a publicidade exaltam o uso dos produtos cosméticos por todas as mulheres. Ao mesmo tempo, enceta-se uma dinâmica irresistível de industrialização e de democratização dos produtos de beleza. Desde há um século, o culto do belo sexo ganhou uma dimensão social inédita: entrou na era das massas. O desenvolvimento da cultura industrial e midiática permitiu o advento de uma nova fase histórica do belo sexo, sua fase mercantil e democrática (Lipovestsky 2000: 128-129)

Em *O mundo como representação* (1995), Roger Chartier adverte contra o risco de insistir-se na diferença entre os gêneros de uma força explicativa universal onde se observa usos sexualmente diferenciados dos modelos culturais comuns aos dois sexos. O autor alerta para o perigo de se definir a natureza da diferença que marca a prática feminina e da incorporação feminina à dominação masculina. Trabalha a história cultural e analisa formulações sobre a importância da representação para o entendimento do universo cultural. Atenta para a importância de se estudar a história das mulheres através das representações realizadas e destaca: "Ao abordar a história das mulheres pelas representações, busca-se trazer para o cenário os discursos de construção das identidades e da interpretação masculina do mundo. Cabe então a nós, homens e mulheres, contribuir para desnaturalizar essa história" (Chartier 1995: 40).

A ciência, inspirada pelo pensamento ocidental tradicional, compreendia a mulher fisiologicamente inferior. Suas constantes oscilações de humor e temperamento apontavam para fragilidade, melancolia e dada mais facilmente às enfermidades. Para Mary Del Priore em *Corpo a corpo com a Mulher* (2000), tais ideais aparentemente se inspiraram nos princípios da Grécia clássica que levavam em conta o calor e o seco, mais relevantes que o frio e úmido. Como vimos anteriormente, por suas umidades orgânicas, a mulher era considerada menos saudável que o homem e logo, inferior. Desse modo, os propósitos da Igreja e da medicina eram complementares em relação à necessidade de normatizar e disciplinar a vida e o comportamento das frágeis mulheres, aqui traduzidos em domínio e domesticação.

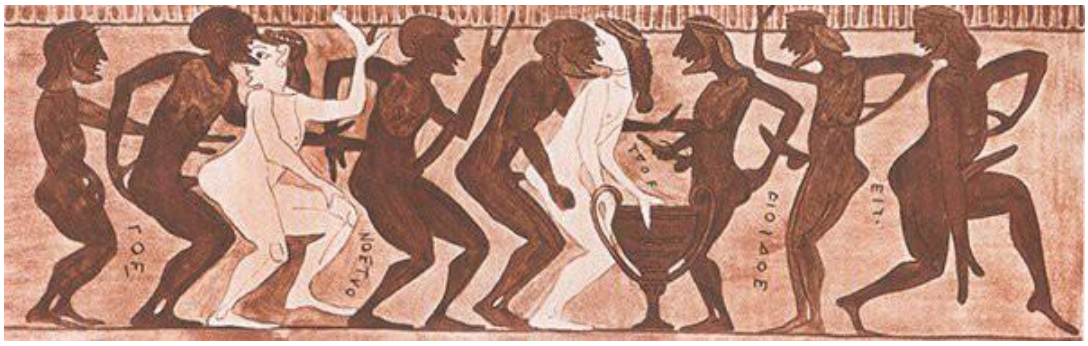


Figura 15: Detalhe de skyphos com um grupo erótico, Roma
Fonte: https://miro.medium.com

O patriarcado grego gerou crenças normativas sobre a inferioridade das mulheres não permitindo que elas participassem das atividades políticas e fossem vistas como competentes perante a lei. Na pintura cerâmica do período clássico se encontram cenas de relações heterossexuais, onde a mulher frequentemente é representada oferecendo suas nádegas a um homem que se posiciona de pé ou ajoelhado por trás dela. De acordo com o classicista Kenneth Dover, a representação dessa posição não deixa dúvidas de que é o ânus da mulher e não sua vagina que está em grande maioria das cenas sendo penetrado (Sennet 2008). Tal posição expressava o *status* social, uma vez que, abaixada ou curvada, a mulher estava sendo representada subordinada ao homem (Figura 15).

Embora seja um hino à divindade feminina que reina sobre a cidade, sobre o Parthenon se vê, na Oração Fúnebre de Péricles[17] a afirmação de que "a maior glória de uma mulher está em evitar comentários por parte dos homens, seja de crítica ou de elogio" (Sennet 2008: 62), o que deixa clara, a necessidade de legitimar a mulher pelo viés do olhar masculino.

Em *A distinção* (2007), Pierre Bourdieu afirma que a relação de distinção se encontra objetivamente inscrita no corpo, sendo o corpo um bem simbólico que pode receber valores diferenciados de acordo com o local (mercado) em que se insere. Para Bourdieu, as atitudes corporais tidas como "naturais" são em verdade, "cultivadas" de modo a produzir corpos previamente definidos. Marcel Mauss, no texto *As técnicas corporais* (1974), afirma que por meio da imitação prestigiosa, os indivíduos de determinada cultura constroem seus comportamentos e definem seus corpos. Para Mauss, o conjunto de tradições, crenças, hábitos e costumes serão referentes para o corpo, o que é reforçado em *Coroas* (2015), por Miriam Goldenberg:

> Há uma construção cultural do corpo, com valorização de certos atributos e comportamentos em detrimento de outros, fazendo com que haja um corpo típico para cada sociedade. Esse corpo,

[17] A Oração fúnebre aos mortos do primeiro ano da Guerra do Peloponeso, de Péricles, data de 430 a.C.

> que pode variar de acordo com o contexto histórico e cultural, é adquirido pelos membros da sociedade por meio da imitação prestigiosa (2015: 20).

As representações possuem carga emotiva e nunca falam somente de uma existência real, antes dão, em grande medida, mostras da imaginação. São "presentificações" de uma ausência onde o representado e o representante guardam, ao mesmo tempo, uma distância e uma aproximação.

Resultado de uma construção cultural sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos, geracionais, entre outros, nem mesmo aquilo que é dado como natural no corpo existe sem a intervenção da cultura.

Uma vez interpretadas, fica claro que a grande maioria das imagens não descrevem o existente, o real. São discursos de mundos imaginários com capacidade construtiva para além do que os sentidos possam revelar *a priori* mais de acordo a inclinações íntimas, sonhos ou aspirações.

Uma vez que sempre elevaram o espírito humano pela passagem do mundo real às imagens mentais, discursos, narrativas, textos, imagens, pinturas e objetos diversos, tais representações enchem o espírito, mas circulam entre os homens e não aparecem essencialmente como realidade individual, mas como natureza social.

A tentativa de construção epistemológica do imaginário traz vários conceitos e termos que lhe são inerentes – imagem, imaginação, signos, significados, símbolos, entre outros. De modo geral, o imaginário, assim como as diversas formas de manifestação da imagem, a exemplo dos arquétipos, emerge do mito, da literatura, da arte, dos processos simbólicos do cotidiano e da ciência. Em *As técnicas corporais* (1995), Michel Mafesoli coloca que "em toda história, há um quarto de realidade, pelo menos três quartos de imaginação" (Mafesoli 1995: 112) e assim sendo, não é de maneira alguma sua parte imaginária que, em todos os tempos, agiu menos poderosamente sobre os homens.

Apesar da pluralidade semântica dos conceitos que abarca a teoria do imaginário, sobretudo o conceito de imagem e a infinidade de imaginários possíveis, convergem para o ponto fundamental de que o imaginário está ligado às criações da imaginação e tais criações tem no devaneio sua força primordial (Bachelard 1974).

Embora o referente das representações seja sempre o real, suscita a sua ausência e leva o indivíduo a dialogar subjetivamente através de uma forma, uma linguagem, um gesto, um som ou um símbolo. É sempre um conceito caracterizado pela ambiguidade e pelo dual, ao

representar uma realidade sem jamais ser o real. Assim, se veem vários autores, com ideologias e motivações distintas, representando o nu feminino, que vai configurar-se em discursos sobre um corpo de mulher que não é real, mas que impactou em mulheres reais inseridas em realidades e contextos concretos.

As representações podem simular ou dissimular uma realidade. Roger Chartier, por seu turno, em *Diferenças entre os sexos e dominação simbólica* (1991a), procura perceber as classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real – classes sociais, meios intelectuais incorporados e partilhados por um determinado grupo social. Assim, defende que a História Cultural "tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos de uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler" (Chartier 1990b: 16).

Chartier propõe o conceito de representações delineado com o acúmulo de contribuições conceituais de diversos autores. A base são os trabalhos de Pierre Bourdieu, onde as representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real (Chartier 1990b: 16).

O real produz o imaginário, mas é legitimado pelo social. Sua função é confirmar, negar, transfigurar, questionar, ultrapassar, transmutar a própria realidade de que deriva. As percepções sociais produzem estratégias e práticas que impõem, legitimam o poder e a dominação, as visões de mundo, dentro das lutas de representações, tão importantes quanto as lutas econômicas. É falso o debate que postula que a história cultural não consegue apreender a objetividade das estruturas devido à subjetividade das representações, por tratar das "ilusões". "As representações são importantes ao historiador na medida em que constroem o mundo social" (Chartier 1990b: 17).

Lucia Santaella, em *Imagem-cognição, semiótica, mídia* (1999), na linha de Lacan, afirmam que o ego é servo e senhor do imaginário e que

> se projeta nas imagens em que se espelha: imaginário da natureza, do corpo, da mente, das relações sociais. Buscando por si mesmo, o ego acredita se a situação é fundamentalmente mítica. Uma metáfora da condição humana, uma vez que estamos sempre ansiando por uma completude que não pode jamais ser encontrada, infinitamente capturada em miragens que ensaiam sentidos onde o sentido está sempre em falta (Santaella 1990: s/r).

Seguindo essa linha de raciocínio, as representações se configuram como aquilo que supostamente preenche de sentido essa falha, uma plenitude daquilo que não pode ser satisfeito, uma vez produzido, se abandona e se busca uma nova representação.

Em *Cerrando El círculo* (2008), observando o crescente reconhecimento da produção das mulheres artistas e de sua visibilidade, Amélia Jones aponta a necessidade de se refletir sobre a apropriação dessas representações artísticas como mais um produto do circuito artístico ou como mais uma "temática" para exposições, o que enfraquece o potencial crítico das mulheres artistas e as insere no jogo mercadológico.

O interesse ressurgido sobre o feminismo em Portugal e no Brasil, a exemplo do que vem acontecendo contemporaneamente, evidenciou inúmeras complexidades. Se o feminismo promoveu uma ampla crítica epistemológica que denuncia o sujeito universal e a visão masculina sobre a cultura, a política e a sociedade, na contramão disso, a autora adverte sobre o perigo da captura das temáticas feministas como mais um produto do mercado de arte no mundo ocidental. Jones pontua que não é o fato de se ganhar dinheiro com a arte que evidencia a podridão desse sistema, mas porque

> é suspeito e reacionário fingir ora que, como é tradição, a arte tem um valor que transcende o capital (mais tipicamente dos centros eruditos do mundo artístico), ora festejar os projetos de arte crítica que supostamente subvertem as forças do mercado assinalando-lhes assim de maneira hipócrita um valor de mercado (2008: 9).

E a autora acrescenta:

> Ainda evidentemente que o feminismo não tenha conseguido destruir as estruturas machistas que continuam sustentando o mundo da arte em todas as suas vicissitudes, o que sim conseguiu em relação às artes visuais é uma aceitação em larga escala da arte feminina como algo tão viável como a masculina. No entanto, o corolário dessa valoração da arte feminina é, como não, uma valoração econômica: tornar a colocar-nos no mesmo centro (como seja) do problema do capital (Jones 2008: 9).

A produção artística feminina no Brasil percorre caminhos que exigem ainda um olhar para as diferenças históricas em relação a Portugal. Ainda que as teorias feministas sejam de grande importância para uma leitura crítica da história da arte brasileira, há especificidades que necessitam ser levadas em conta. É preciso, por exemplo, compreender como o desenrolar das ditaduras latino-americanas irão ritmar diferentemente a ampliação do movimento feminista. Sonia Alvarez, em *Um outro mundo (também feminista...) é possível* (2003), explica que uma maior liberdade das discussões do movimento de mulheres ganha forma apenas no período da redemocratização. Uma periodização para a crítica feminista da arte no Brasil buscando que seja coincidente com as efervescências europeias e principalmente com a norte-americana da década de 1970 e tudo o que veio em seguida, não é viável ou mesmo produtiva.

Ainda que mulheres artistas em períodos ditatoriais possam haver demonstrado interesse nos temas feministas, essas empreitadas não chegaram a constituir-se como um movimento concreto nas artes visuais. Somente a partir dos anos finais dos regimes militares o feminismo irá impactar mais amplamente a indústria cultural e também o universo das artes na América Latina.

O Brasil ocupa cada vez mais um espaço de destaque no mundo contemporâneo, e os interesses capitalistas não cursam na mesma proporção. As principais temáticas feministas na arte, que suscitam interesse ao mercado europeu e norte-americano, aqui ainda se mostram de modo tímido ou esfacelado. Em *Figurações feministas na arte contemporânea* (2008), Luana Tvardovska observa a dificuldade de reunir mulheres artistas brasileiras que se posicionem frontalmente como ativistas do feminismo e aponta a necessidade de pensar-se longa e criticamente acerca disso.

No Brasil e em Portugal, por muito tempo as artistas não eram amparadas por grandes exposições com temáticas "femininas" ou "feministas", parecendo haver a intenção de manter um espaço de liberdade em relação às pressões mercadológicas. No Brasil, a exemplo do que ocorre também na Espanha, nem mesmo conta-se com traduções para o português de textos de referência da história da arte feminista.

Em *Durante el feminismo de la igualdad* (2008), Rocío de la Villa Ardura afirma que parece as discussões já nasceram grandes, pautadas nas discussões pós estruturalistas e pelo feminismo da diferença. Desse modo, no Brasil, não houve uma revisão do cânone corporal e nem uma discussão ou rememoração significativas sobre as mulheres artistas de outros tempos. Cabe aqui, destacar exceções muito interessantes nesse cenário: o livro *Profissão Artista* (2004) de Ana Paula Simioni e Sérgio Miceli; a exposição *Mulheres Pintoras* (2004), *A casa e o mundo* (2006), realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e a exposição sobre mulheres artistas brasileiras intitulada *Manobras Radicais* (2006), disponibilizada no Centro Cultural Banco do Brasil/CCBB e mais recentemente *Histórias das mulheres: artistas até 1900* (2019) e *Histórias feministas: artistas depois de 2000* (2019) no Museu de Arte de São Paulo/MASP.

Outro movimento da atualidade que merece ser destacado, é a criação de museus de mulheres, em vários países do mundo (Suíça, Alemanha, África do Sul, Albânia, Estado Unidos da América, México, Argentina, Costa Rica, dentre outros). São iniciativas pensadas acerca do lugar das mulheres na cultura, suas vozes, manifestações e história. Esses espaços surgem como alternativas a serem problematizadas e interpelam o mercado de arte bem como a seus ditames patriarcais. No Brasil, até ao momento existe a intenção de construção de um museu de mulheres em Belém do Pará (região norte), ainda em projeto, liderado pela fotógrafa Lene

Pampolha, que trabalha no primeiro museu de mulheres do mundo[18], em Bonn, Alemanha, criado em 1981.

A dinâmica do mercado de arte no Brasil tem evitado um uso esvaziado de sentido das temáticas do feminismo. Em *Cerrando el círculo* (2008), Amélia Jones aponta a necessidade de diferenciar mulheres artistas que investem em uma perspectiva crítica sobre o gênero, o corpo e a sexualidade, promovendo experiências estéticas feministas, daqueles artistas – sejam mulheres, homens, gays, etc. – que tenham um uso das temáticas "em voga" no circuito internacional de arte.

Em *Le courage de la vérité* (2009), Foucault aponta que o posicionamento político, segundo a "coragem da verdade", baliza muitos trabalhos de mulheres artistas na América Latina. Existe nelas um confronto com os enunciados misóginos, com o lugar da verdade na cultura, onde as artistas se mostram conscientes da associação entre os discursos patriarcais e a violência da cultura ocidental, sobretudo em relação às mulheres.

Com essas iniciativas tem-se a possibilidade de criar modos diferenciados de apresentar, discutir e dar visibilidade às mulheres artistas contemporâneas, que não limitam sua arte em termos mimetizados da crítica estrangeira europeia e norte-americana. Num terreno ainda não consolidado em sua totalidade é de suma importância que suas narrativas perpassem a realidade sociocultural em que se inserem.

Nesse trabalho, por meio da obra de Paula Rego e Nazareth Pacheco pretende-se criar um olhar que contemple as perspectivas do feminino em Portugal e Brasil, que seja capaz de dar forma às urgências e problemáticas específicas sobre as narrativas do corpo da mulher na arte e é um dos desafios teóricos a ser evidenciado na contemporaneidade.

3.4 O corpo da mulher: do século XIX à contemporaneidade

> Uma mulher bonita não é aquela de quem se elogiam as pernas ou os braços, mas aquela cuja inteira aparência é de tal beleza que não deixa possibilidades para admirar as partes isoladas.
>
> (Sêneca 2012: 8)

A história da humanidade é acompanhada pela história da Beleza. A percepção da Beleza se forma com o reconhecimento dos indivíduos como homens e como mulheres. A

[18] O Museu das Mulheres (Frauenmuseum) foi fundado em Bonn, em 1981 por Marianne Pitzen, participante do movimento de emancipação feminina. O museu ficou conhecido como primeiro espaço artístico no mundo voltado exclusivamente para as mulheres, proporcionando-lhes troca de informações sobre arte, cultura e política.

Beleza está intrinsecamente vinculada à história da sedução uma vez que o Belo atrai, provoca emoções, prazer, engendra ações e é parte universal da experiência humana.

Poetas, artistas, pensadores buscam o Belo como inspiração. Para a filosofia é objeto de reflexão, para a mídia é um bem comercial, para a indústria da moda e derivadas, é item obrigatório. Para a maioria das mulheres, é fonte de poder e prazer ou de frustração e inconformismo. Segundo algumas feministas, Beleza é ditadura e imposição que contribuem para a sustentação do sistema de dominação da mulher. A Beleza, por sua complexidade, faz parte do conjunto de códigos que identificam características inexplicáveis e comportamentos de uma grande maioria dos seres humanos.

De acordo com cada época, os acervos de acessórios e rituais femininos variam em acordância aos padrões de beleza estabelecidos. Cosméticos, adornos, roupas e acessórios sempre foram artifícios constituintes da beleza da mulher. Desde os primórdios, os corpos são objetos culturais expressos por recursos extraídos da natureza (pigmentos naturais, penas de pássaros, peles de animais, pedras, dentre outros) ressignificados em infinitas possibilidades. Em rituais cotidianos, produzem-se imagens corporais manipuladas física ou virtualmente, que disfarçam ou realçam suas características naturais.

Em *A terceira mulher* (2000), Gilles Lipovetsky apresenta como a identidade feminina se constrói pela polaridade do amor, fazendo com que as moças sonhem em se apaixonar, encontrar o grande amor e desposar o príncipe encantado. Ao longo do tempo a mulher conquistou o direito a exprimir seus desejos ligados ou não a sentimentos amorosos, sem que com isso tivesse qualquer traço de vergonha ou medo. Desse modo, sua relação com a beleza e o próprio corpo passa por mudanças cada vez mais importantes e significativas (Lipovetsky 2000: 164-168).

A ideia de beleza projetada nas mulheres desde o seu nascimento é corroborada pelas brincadeiras infantis, pelas princesas e por todo o imaginário que ainda impera no universo feminino. Segundo Berecine Lamas, na obra *As artistas* (1997), ser mulher não é uma situação estática, mas algo que se constrói pelas vivências, através da história e da cultura e que é permeado por uma ideologia. Nas sociedades patriarcais, em sua estrutura social, ainda é o homem que tem o poder de controle e logo, de dominação (Lamas 1997: 27).

Como se pode verificar, o corpo da mulher esteve presente nas pinturas e representações de diferentes estilos na história da arte ocidental. Despir um corpo feminino não se deve somente a razões estéticas ou artísticas, como possa parecer apriorísticamente, uma vez que essas representações podem provocar impulsos e fruições de diversas ordens.

Nesse processo, insere-se uma noção de inferiorização da mulher pelas representações concebidas a partir dos olhares sociais dos homens. Desse modo, se reforça a condição subordinada que por sua vez é incorporada e transmitida socialmente.

Nem sempre a mulher representou a encarnação suprema da beleza, uma vez que existia uma hierarquia estética dos gêneros e socialmente a mulher era inferior. Na Grécia a beleza feminina possuía ressonâncias negativas e o pensamento sobre as mulheres era temível ou mesmo perigoso. Na Idade Média, isso é reforçado, como mostra Lipovetsky:

> Em certos afrescos se vê o Diabo trasvestir-se de bela moça. Em outros lugares, a mulher aparece sob traços de serpentes antropomorfas, de criaturas com rosto diabólico; ela pode ser representada ao lado de monstros repugnantes a fim de desviar os homens de seus encantos funestos. A arte medieval não procura despertar admiração pelo corpo sedutor: dedica-se inculcar o medo da beleza feminina (…) a arte estabeleceu como sua missão não representar o mundo das aparências visíveis, mas traduzir a verdade das Escrituras, simbolizar o sagrado invisível (2000: 113).

Os diferentes cânones da beleza feminina, o contexto de sua produção, inserção e a forma como coexistem e se remetem mutuamente através da história da arte e da cultura em função do parâmetro estabelecido – o olhar feminino procurando identificar semelhanças e diferenças no modo de representação de arquétipos dominantes no imaginário de homens e mulheres.

Nos séculos XV e XVI a mulher foi elevada à condição de anjo, algo belo da criação divina que precisava ser considerado a partir de sua suprema beleza. Essa mudança marca uma nova fase da história onde coberto e depois nu, o corpo feminino adquire as proposições que guiarão os artistas. As representações do corpo da mulher, feitas por homens eram concebidas por uma lógica masculina que transformava o corpo feminino no que quisesse.

Tratar o corpo da mulher como objeto ainda que de arte é se tornar cúmplice das fantasias masculinas que impregnam o imaginário coletivo e secularizado. Uma mulher ou mesmo um homem ao tratar seu corpo como objeto de sedução exprime seu desejo de viver. De acordo com Henri-Pierre Jeudy, em seu livro *O corpo como objeto de arte* (2002), "isso faz pensar que, se meu corpo é objeto para outro, ele o é necessariamente para mim" (Jeudy 2002: 19).

Nas sociedades contemporâneas, a mulher ocupa um espaço e um lugar social e porta uma identidade duramente conquistada e marcada por processos e formas culturais. Em *A identidade cultural como ponto de partida na reflexão sobre o fazer artístico* (1998), o autor Lamartine Costa afirma que essa identidade "não é somente um estado típico de uma

determinada cultura, mas, sobretudo, uma dramatização de seus relacionamentos com o mundo" (Costa 1998: 11).

É importante destacar aqui a notória contribuição do movimento feminista de 1960 para as profundas mudanças no que tange às representações do corpo feminino no campo da visualidade artística, uma vez que esse movimento contesta o assujeitamento e as opressões ao passo que propõe outros olhares a corpos anteriormente negligenciados tornando-os visíveis.

As tendências teóricas apontam o feminino hoje como um elemento importante no processo de ressignificação do conceito de identidade, "procura-se a definição, em graus diversos de complexidade, de uma identidade feminina no lugar da diferença" (Hollanda 1994: 13).

Num mundo saturado de imagens "femininas" que reduzem a mulher a um produto de consumo, encontram-se representações simbólicas de um feminino que não passa de imagem vazia ou caricaturada. As mulheres surgem construídas, desconstruídas e reconstruídas numa teia urdida por discursos ainda impregnados de preconceitos que estereotipam e ressaltam os resíduos de um patriarcado que em muitos aspectos negou a construção do Ser Feminino.

O corpo feminino, na pós-modernidade parece não ser comportado nos limites da noção de cópia que se configura de maneira cada vez mais insuficiente para abranger a variedade de recursos e técnicas para a representação e a crescente tendência a inverter os territórios e limites do real e irreal.

A mulher aparece representada chamando atenção de algum modo para a sua sexualidade ou seus efeitos, que vão da excitação física e ou psicológica a considerações filosóficas, ideológicas sobre as crenças e comportamento determinantes nas relações de poder. Esses aspectos fornecem as bases que fundam as instituições e os discursos onde o corpo feminino denota sua importância na geração do corpo social.

Jean Baudrillard, em *Simulacros e simulação* (1991), ao fazer distinção entre a dissimulação e a simulação afirma que o princípio de realidade permanece intacto na primeira, enquanto na segunda promove distinções entre o imaginário e o real e entre o falso e o verdadeiro:

> Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir. (…) Logo, fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a dissimulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário (Baudrillard 1991: 9-10).

A representação do corpo feminino na atualidade parece seguir a tendência de se configurar como uma estética do simulacro. O que se entendia como "corpo", "feminino" e até mesmo "humano" é posto em causa nessas representações.

Um dos aspectos mais marcantes desses questionamentos é a gradual metamorfose do referente em cópia, a transformação do corpo simbolizado na arte, pela arte suportada no próprio corpo. Em lugar de ser "representado" através de outros materiais, o corpo torna-se, ele mesmo, o material da representação.

Platão distinguia a cópia do simulacro visando evitar ilusões. O simulacro em si é diferente, singular, mas para um observador externo ele é apenas uma impressão:

> O simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. É porque não as domina que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista (Deleuze *apud* Sales 2004: 3).

A restauração do simulacro aparece como uma espécie de caos organizado onde o mundo em que uma imagem submetida à similaridade acabe por resultar em um ou mais modelos que possibilitem reprodução que cause empatia pela representatividade das diferenças.

CAPÍTULO IV

IDENTIDADES E MEMÓRIAS CULTURAIS NO FEMININO

CAPÍTULO IV

Identidades e Memórias Culturais no Feminino

A identidade cultural é um conjunto vivo de relações sociais e patrimônios simbólicos historicamente compartilhados que estabelece a comunhão de determinados valores entre os membros de uma sociedade. De acordo com Miguel Reale, em *Paradigmas da cultura contemporânea* (1996), "a primeira questão que merece atenção é quanto à amplitude da palavra 'cultura', já em si mesma multívoca e polêmica, não havendo conceito dela que possa ser acolhido sem reservas ou fortes contraditas" (Reale 1996: 2).

Reale segue a trabalhar o termo cultura no sentido quase intuitivo incorporando a linguagem comum sem prévia análise crítica de seus pressupostos lógicos e antológicos. Assim, afirma que "a palavra cultura vincula-se a cada pessoa indicando o acervo de conhecimentos e de convicções que consubstanciam as suas experiências e condicionam as suas atitudes ou, mais amplamente, o seu comportamento como ser situado na sociedade e no mundo" (Reale 1996: 2).

Sendo um conceito de trânsito intenso e de tamanha complexidade, se pode compreender a constituição de uma identidade em manifestações que podem envolver um amplo número de situações que vão desde a fala até à participação em certos eventos.

Em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall defende a tese central de que "as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado" (Hall 2006: 7). O autor delimita a chamada "crise de identidade'' – como parte constituinte de um processo maior de mudanças que desloca as estruturas e os processos centrais das sociedades modernas abalando os quadros de referências que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. E acrescenta:

> Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um 'sentido de si' estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma 'crise de identidade' para o indivíduo (Hall 2006*:* 9).

Há alguns anos atrás, a ideia de uma identidade cultural não era devidamente problematizada no campo das ciências humanas. Assim, com o desenvolvimento das sociedades

modernas, diversos teóricos tiveram a preocupação em apontar o enorme risco que o avanço das transformações tecnológicas, econômicas e políticas poderiam oferecer a determinados grupos sociais. Nesse âmbito, principalmente os folcloristas, defendiam a preservação de certas práticas e tradições.

Pensar a identidade nos dias atuais é pensar na infinidade de jogos identitários que são travados pelos indivíduos. Contemporaneamente, o ponto principal para o entendimento de identidade talvez seja a diferença e a legitimação do ser diferente. No século XIX, respondeu-se com certa facilidade à questão do *quem somos*, o que na atualidade encontra uma série de idiossincrasias que não facilitam a formulação de uma resposta.

Com o passar do tempo, o conceito de *identidade* se modificou bastante. A princípio, definia o que havia de idêntico, numa visão de unicidade, embora se referisse ao percebido, concebido ou mesmo nomeado de maneira distinta ou diversa, ou ainda, como característica daquele que se diz idêntico. De acordo com André Lalande em seu *Vocabulário técnico e crítico da filosofia* (1999), identidade e idêntico são conceitos interligados. O autor lembra da importância em esclarecer que o idêntico não é definido pela negação da diferença, nem a diferença se define pela negação do idêntico. Trata-se, sim, de dois conceitos que se implicam e são a definição fundamental do pensamento. Contudo, deve-se notar que o idêntico é privilegiado em relação à diferença uma vez que a diferença pura é impensável (Lalande 1999: 505).

Entre os culturalistas, a convicção usual é a de que natureza e história são termos primordiais que se complementam e são dialetizados de acordo com concepções diversas. A cultura é sempre uma categoria histórica que se desenvolve de maneira distinta, objetivando intencionalidades humanas ao longo do seu percurso ao que se chama de civilização.

Algumas teorias culturais mais recentes no âmbito das Ciências Humanas desempenharam o papel principal de questionar o próprio conceito de identidade cultural. Com essa corrente, *pari passu* com o desenvolvimento da globalização, a identidade cultural não pode ser vista como um conjunto de valores fixos e imutáveis que definem o indivíduo e a coletividade da qual ele faz parte.

Em *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (1997), Néstor Garcia Canclini reflete sobre a questão das identidades e apresenta recorrente preocupação em analisar as diversas situações onde a cultura e as identidades não podem ser pensadas como um patrimônio a ser preservado. Longe disso, Canclini assinala que o intercâmbio e a modificação são caminhos que orientam a formulação e a construção das identidades.

Nesta linha de ideias, pode-se recorrer ainda a Yara Dulce Ataide, que na obra *Saga Nordestina: identidade(s), cultural(ais) e exclusão social* (2007), afirma que:

> A identidade regional concebida como nordestina surge de uma ideologia conservadora a partir de interesses das classes dominantes que procura envolver o povo transformando alguns dos seus costumes e valores em fatores de unidade e identificação. Há uma mitificação de patrimônios culturais materiais e imateriais que romantizam e camuflam relações sociais assimétricas e preconceituosas (2007: 54).

Antigos problemas que organizavam os estudos culturais perdem a sua força para uma visão de natureza mais ampla e flexível. Nesse sentido, a dicotomia que propunha a cisão entre "cultura popular" e "cultura erudita" deixa de legitimar a ordenação das identidades por meio de pressupostos que atestam a presença de esferas culturais intocáveis e estáticas em uma mesma sociedade.

Novas noções de identidade confrontadas com antigos temas relacionados à cultura, que aparentavam algum esgotamento, ganharam outras interpretações. As identidades passaram a ser trabalhadas com definições menos rígidas e vários estudos acabam indo contra a noção de que uma população deve abraçar a sua cultura e garantir todas as formas possíveis de cristalizá-la. Assim, acaba-se por presenciar novas possibilidades de entender o comportamento do homem com seu universo cultural.

4.1 Representações culturais do corpo feminino em Portugal e no Brasil: memória pelos signos de cultura

A memória pode ser compreendida de diversas perspectivas científicas. No presente estudo, a memória possui caráter sóciocultural, onde a recordação e a memorização são tidas como processos construídos culturalmente que fazem parte da dinâmica da vida social.

A memória cultural é uma espécie de instituição. Exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas que diferem dos sons de palavras ou da visão de gestos, são estáveis e transcendentes à situação: elas podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra. Objetos externos como portadores de memória já desempenham um papel no nível da memória pessoal. A memória que se possui, existe em interação constante com outras memórias humanas, mas também com "coisas", símbolos externos, representações e objetos.

Conforme Elisabeth dos Santos Braga em *A Construção Social da Memória* (2000), a memória humana é concebida como um processo elaborado no movimento coletivo emergido das interações, e se constitui na cultura. Os signos simbólicos (palavras orais e escritas) e os signos icônicos (imagens), servem de suporte para a construção da memória. Jô Gondar, em *O que é Memória Social?* (2005), acrescenta que a memória pode ancorar-se em diversos suportes: no texto, na comunicação oral, nos sons, na imagem, etc. (Gondar 2005).

Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural (2011), de Aleida Assmann, traz o texto "Memória comunicativa e memória cultural", onde Jan Assmann sintetiza as principais contribuições que ele e Aleida deram aos estudos da memória. Os autores esmembram o conceito de "memória coletiva", de Maurice Halbwachs, em "memória cultural" e "memória comunicativa", situando-os como dois modos diferentes de lembrar com vistas a incluir a esfera cultural, aos estudos da memória. Reconhecidos ao desenvolverem no campo das "ciências da cultura" (*Kulturwissenschaften*), a teoria da memória cultural, suas formulações acerca da "memória comunicativa", que abrange o objeto da história oral, têm inspirado inúmeros trabalhos baseados em entrevistas individuais e em grupo, voltados sobretudo para as problemáticas da transmissão e da ressignificação do passado. Sobre memória cultural, destaca-se:

> A memória cultural é um tipo de instituição. Ela é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras ou da visão de gestos, são estáveis e transcendentes à situação: elas podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra. Objetos externos como portadores de memória já desempenham um papel no nível da memória pessoal. Nossa memória, que possuímos enquanto seres dotados de uma mente humana, existe somente em interação constante, não apenas com outras memórias humanas, mas também com "coisas", símbolos externos. (...) artefatos, objetos, aniversários, festas, ícones, símbolos ou paisagens, o termo "memória" não é uma metáfora, mas uma metonímia baseada no contato material entre uma mente que lembra e um objeto que faz lembrar. Coisas não "têm" uma memória própria, mas podem nos lembrar, podem desencadear nossa memória, porque carregam as memórias de que as investimos, coisas tais como louças, festas, ritos, imagens, histórias e outros textos, paisagens e outros "*lieux de mémoire*". No nível social, com respeito a grupos e sociedades, o papel dos símbolos externos se torna cada vez mais importante, porque grupos que, é claro, não "têm" uma memória tendem a "fazê-la" por meio de coisas que funcionam como lembranças, tais como monumentos, museus, bibliotecas, arquivos e outras instituições mnemônicas. Isso é o que nós chamamos de memória cultural (Assman *apud* Assmann 2006: 119).

Desde a Antiguidade, a mulher aparece controlada e submetida à moral dos homens. Segundo essa moral, ela era posse de um homem, um objeto no domínio do masculino, como refere Michel Foucault, em *História da sexualidade II* (2001): "Trata-se de uma moral dos homens (...). Consequentemente, moral viril, onde as mulheres só aparecem a título de objetos ou no máximo como parceiras às quais convém formar, educar e vigiar,

quando as têm sob seu poder...” (Foucault 2001: 24). Essa moral perpassa a Antiguidade e molda a moral na modernidade, tendo importante influência na memória social das sociedades contemporâneas.

A memória cultural se baseia em pontos fixos no passado. Até mesmo na memória cultural o passado não é preservado como tal, embora, esteja presente em símbolos representados em mitos orais, visuais ou em escritos, que são recriados e estão continuamente no presente em constantes mudanças. No âmbito da memória cultural, a distinção entre mito e história desaparece. Não é o passado como tal, como é investigado e reconstruído por arqueólogos e historiadores, que importa para a memória cultural, mas o passado tal como ele é lembrado. A memória cultural alcança no tempo pretérito somente até o passado que pode ser reclamado como “nosso”. É por isso que se refere a essa forma de consciência histórica como “memória” e não apenas como conhecimento sobre o passado. O conhecimento sobre o passado adquire as propriedades e funções da memória somente se ele é relacionado a um conceito de identidade. Enquanto o conhecimento não tem forma e é infinitamente progressivo, a memória envolve esquecimento. É apenas por meio do esquecimento do que reside fora do horizonte do relevante que se desempenha uma função de identidade (Assmann 2016: 121).

Michael Pollak, em *Memória e Identidade Social* (1992), nos coloca que a memória social é um fenômeno coletivo e social, construído coletivamente e submetido a transformações constantes. Segundo o autor, a memória transmite a cultura local herdada e se constitui por acontecimentos vividos socialmente. Para ele, os elementos que servem de apoio à memória, são os elementos responsáveis pelo estabelecimento dos laços afetivos entre as pessoas – os acontecimentos vividos, as pessoas e os lugares. Desse modo, pode-se afirmar que a memória é seletiva e que parte das lembranças é herdada dos acontecimentos relacionados aos seus antepassados.

Resultantes de construções culturais plurais, as distinções entre homens e mulheres em cada cultura e época, elabora corpos desejáveis e/ou corpos indesejáveis. Como desejáveis teria-se aqueles adequados às representações que cada cultura elege como corretas e adequadas. Contemporaneamente há um apelo para que os corpos sejam cada vez mais magros, saudáveis, malhados, heterossexuais e sempre jovens.

Os corpos indesejáveis são inúmeros e variáveis de acordo com o tempo e o lugar onde se situam e multiplicam-se em gordos, andróginos, drogados, velhos, deficientes, flácidos, inaptos, lentos, gays e tantos outros adjetivos que, ao serem nomeados, deixam de expressar tão somente diferenças, mas, sobretudo e muito principalmente, desigualdade.

Algumas dessas características, já foram outrora não somente evidenciadas, como celebradas. Se tomarmos como exemplo, a *Vênus de Laussel* (do período paleolítico) – também conhecida como *Mulher com Corno*, encontrada em (1909) na Dordonha francesa, numa caverna onde possivelmente foi um centro cerimonial, vê-se uma estatueta talhada num bloco de pedra calcária dura, que traz uma mulher nua com um corno de bisão na mão direita e a mão esquerda apontada para seu ventre (Figura 16). Curiosamente, todo o corpo encontra-se polido, excetuando-se a cabeça, que por sua vez não traz sequer um rosto definido. A isso, pode-se atribuir o fato de os homens valorizarem muito, já ali, o corpo da mulher: quer seja pelo ato da continuidade, da geração, sendo a representação escultórica, a de uma deusa da fertilidade. O corno por ela seguro, representaria a cornucópia da abundância, tendo ainda treze covinhas rodeando a silhueta da mulher, as quais representam o ano lunar ou menstrual.



Figura 16: J. G. Lalanne, Vênus de Laussel, c. 20.000-18.000 a.C., 46 cm de altura
Fonte: https://hav120151.files.wordpress.com

Para os portugueses que chegaram ao Brasil à época do descobrimento, resultava curioso e atraente a amabilidade e doçura das mulheres nativas. Àquela altura, na Europa, o recato era considerado boa educação e a castidade o bem mais precioso de uma mulher. Todos os gestos eram pensados para apresentar uma imagem honrada. Perdida a timidez e toda sua esquivez, a mulher se tornaria como um animal selvagem que aceita ser domesticado pelo homem se tornando doméstico, principalmente no que tange ao toque e a carícia.

Não parecia haver preocupação em manter a forma do corpo ostentada na juventude. As mesmas mulheres que se produziam com esmero para sair às ruas, em casa ficavam cobertas com uma espécie de "camisolão" branco, de tecido leve, que não as atrapalhavam nas atividades domésticas. Em sua obra, *Modos de homens e modos de mulher* (1986), Gilberto Freyre descreve a razão:

> resultado, de certo, dos muitos filhos que lhes davam os maridos; da vida morosa, banzeira, moleirona, dentro de casa; do fato de só saírem de rede e debaixo de pesados tapetes de cor (...), ou então de bangüê ou de liteira; e no século XIX, de palaquim e carro de boi. Algumas senhoras até na igreja entravam de rede, muito anchas e triunfantes, nos ombros dos escravos (Freyre 1986: 400).

A delimitação e cisão do público e privado construídos e potencializados pelas histórias e mitos, no que tange aos papéis sociais da mulher e do homem, vão se cristalizando, tornando verdades absolutas inquestionáveis e santificadas. Desse modo, é tecida a naturalidade da aceitação cultural do "lugar" da mulher na sociedade, legitimando a relação de hierarquia do poder entre os gêneros. Ao fazer reflexões acerca do corpo, Michelle Perrot, em seu trabalho, *As mulheres ou os silêncios da história* (2007), explica que:

> o corpo está no centro de toda relação de poder. Mas em relação às mulheres, o corpo é primordialmente o centro, de maneira imediata e específica. Ou seja, sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir são objeto de uma perpétua suspeita (...) toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro (Perrot 2007: 447).

No Brasil de 1500 e anterior ao período de colonização, as mulheres possuíam maneiras mais graciosas e livres, muito gosto por asseio e pelos banhos (as índias). Diferiam também das portuguesas, em beleza, uma vez que eram mais naturais, enquanto em Portugal o padrão sofria grande influência italiana com perucas tingidas e muito pó branco no rosto. Tal fato, pode ser atestado nas impressões descritas por Pero Vaz de Caminha (2002) em sua carta:

> Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.
> E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela (Caminha (Caminha 2002: 98).

Na carta, Caminha vai enfocando os principais atributos do "outro", do indígena. Desse modo, põe em confronto os atributos e/ou as referências do conquistador português. Aquilo que vê ou parece ver no corpo do índio lhe vem como uma "outra realidade", longe de seus referenciais, como analisa o poeta e ensaísta Mário Chamie, no livro *Caminhos da Carta: uma leitura antropofágica da Carta de Pero Vaz de Caminha* (2002): "Caminha (...) estabelece comparações e expõe em seu texto o fascínio que a diferença nativa exercerá, mediante os atributos da inocência, da bondade e da alegria, sobre a mesmice 'fanada' dos valores culturais europeus" (Chamie 2002: 30).

Posteriormente, durante séculos, a sexualidade feminina em Portugal e Brasil ficou normatizada pela Igreja, imposta nos colégios, pregada nos sermões da missa dominical e em atividades dos padres nas comunidades. Houve no Brasil, a partir de meados do século XIX,

um novo surto de repressão da sexualidade, como consequência ao avanço do espírito burguês e liberal resultante da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. À ideia de prazer e bem-estar corporal, se contrapunha a necessidade, reforçada pela doutrina católica, do espírito de mortificação e sacrifício que purificavam a alma. Os institutos religiosos europeus, que se estabeleceram no Brasil, trouxeram uma mentalidade puritana e castradora.

No que concerne à medicina, mesmo nos quadros dos dogmas cristãos, desenvolveu-se um conhecimento fundamentado na observação direta, no empirismo, numa lenta e implacável revelação dos segredos do corpo da mulher, exposto nas dissecações (Delumeau 1994). Assim, os intelectuais renascentistas deram os primeiros passos em direção ao conhecimento da Natureza, procurando estabelecer uma atuante e nova participação do espírito humano na compreensão da ordem do universo regido pelos desígnios de Deus. Humanista, pragmática e crescentemente racionalista, tal atitude fomentou os estudos realizados ao longo dos séculos XVI e XVII, bem como os enfrentamentos filosóficos entre aristotélicos e copernicianos. Acompanham este princípio de natureza dualista outras dicotomias igualmente importantes para a produção do conhecimento científico como natureza/cultura, emoção/razão, particular/universal, corpo/mente, todas fortemente marcadas por valores culturais, conforme explica Keller (1985).

Na Idade Média, a igreja tinha o poder de agenciar, regular e controlar a vida social, mediante enunciados de saberes/verdades que circulavam ensinando o correto, de modo que não seguissem o errado, sendo que, no caso de o 'desvio' acontecer, o sujeito necessitaria de uma punição. Em relação à conduta sexual, entre um homem e uma mulher, a mesma instituição estipulou como certo, o sexo somente para fins reprodutivos e, neste momento, foi criado o errado, o binário e o hegemônico, correspondendo ao errado, as relações de um casal heterossexual, com fins exclusivos de prazer, independentemente da ideia de manter a saúde (Foucault 2009).

A fogueira era o castigo aplicado às mulheres por possuírem uma memória potente, e convincente, ligada muitas vezes ao prazer, que era considerado perigoso, e assim deveria ser controlado. Michel Foucault (2001) aponta que, desde a Antiguidade, várias práticas foram desenvolvidas em torno do ato sexual: No final das contas, vimos que o ato sexual parece ter sido considerado desde há muito tempo como perigoso, difícil de ser dominado e custoso; a medida exata de sua prática possível e sua inserção num regime atento foram exigidas desde há muito tempo (Foucault 2001: 233).

Os chamados "estudos sobre as mulheres" ou *"women's studies"* constituem um campo acadêmico interdisciplinar que, ao analisar a experiência humana, examina também a

especificidade da contribuição das mulheres para a cultura. Nesses espaços nasceram importantes reflexões e teorias que questionaram a forma tradicional de organização das ciências sociais e humanas e suas implicações negativas para o conhecimento sobre as mulheres em sociedade. No que diz respeito à Idade Média, constata-se não só a existência de escritos femininos, mas de um conteúdo que explicita crítica à política sexual do período, revelando ser a Idade Média um tempo privilegiado para a constituição da memória feminina (Brochado 2018).

A memória da mulher, submissa ao homem, era perigosa e por isso perseguida. Nela se pressentia o perigo, uma vez que se manifestava a liberdade de pensamento tão temida pela igreja e pelo poder, como explica C. Linhares, em *A escola e seus profissionais* (1997):

> A Inquisição farejava os pontos nodais da liberdade do pensamento e, certamente, ainda que isto não fosse assim formulado, já a memória era pressentida como essa argamassa organizativa que vai configurando experiências e aprendizagens, absorvendo e se apropriando do patrimônio cultural, construído coletivamente e sempre em negociação com as memórias individuais. Memória que se fortalece à medida que é compartilhada, narrada (Linhares 1997: 126).

Temas relativos à sexualidade eram excluídos das orientações destinadas à educação, onde a ênfase principal era a salvação da alma. Esta parte da história é tão atual que, quando se conversa com mulheres de idade mais avançada se verificam ideias e fatos descabidos para a mentalidade mais jovem. Noções de que "beijar antes de casamento é pecado mortal", "sexo é pecado", "sentir prazer com sexo é algo imoral", ou "coisas de mulher da vida" ficaram imbuídas na consciência coletiva feminina. No passado, muitas das mulheres eram estupradas pelos maridos no casamento e entendiam que isso era o correto, pois seus homens ganharam esse direito ao desposá-las.

As ciências humanas, também propugnam a sujeição do corpo como resultado das regras morais que agenciam discursos de verdades ideais e corretos, de ordem binária, hegemônica e heteronormativa. De acordo com Guacira Louro em *Gênero, sexualidade e educação, uma perspectiva pósestruturalista* (2009), a produção do conhecimento ocidental está atrelada a este modo de ver os seres humanos como passíveis de ensino e necessitados de uma orientação legítima, científica e sábia que só eles possuem (Louro 2009: 8).

David Le Breton, faz uma afirmação bastante significativa em *Sociologia do corpo* (2006), para entender-se o corpo como o local de construção de identidade, ao expressar "a existência é corporal" (Le Breton 2006: 24). Tal existência traduz muito do que se necessita apreender para pensar o, e sobre o corpo, uma vez que não é algo que se tem, mas, sobretudo algo que se é. Desse modo, não há como falar de corpo sem falar de sua subjetividade, daquilo

que é ou do que gostaria de ser. Ao se falar do corpo, refere-se ao indivíduo e não somente à materialidade biológica que o constitui. E acrescente-se a isso, o que em "A educação dos corpos, dos gêneros e das sexualidades e o reconhecimento da diversidade" (2008) é apontado por Silvana Goellner (2008):

> Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas, sempre à descoberta e a serem descobertas. Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem, mas fundamentalmente os significados culturais e sociais que a ele se atribuem (2008: 28).

Na visão foucaultiana, a sexualidade desse corpo, é o resultado de um atravessamento discursivo em uma construção que se deu a partir dos locais que tinham o poder de agenciar enunciados de saberes de *certo/errado*, tornando-se por sua vez, em saberes comuns e em valores que a maioria das pessoas compartilhava e considerava como uma única verdade, sem colocar em xeque outras possibilidades. Assim,

> não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos (Foucault 2009: 33).

Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (1990), refere que essa ideia é tecida a partir dos nossos afetos e expectativas. Para o autor, a memória é pensada como um foco de resistência no centro das relações de poder. Atua na construção da história das comunidades, uma vez que está atrelada aos modos de vida que agem fornecendo modelos e formatos para o comportamento das gerações vindouras. A construção de laços sociais permanentes, mantidos com relativa firmeza entre os indivíduos, está diretamente ligada à coesão garantida pelos quadros sociais da memória. Tais quadros, são entendidos como um sistema de valores que unifica grupos familiares, religiosos, de classe, dentre outros.

A memória emerge nos grupos e em seus rituais. De acordo com Nilson Moraes em *Memória e Mundialização* (2000), "As memórias coexistem de fato em nossa cultura (...) justapondo, integrando ou lutando, numa 'rede de mosaico' conceitual, aspectos de distintas e contraditórias expressões, na prática e nas representações dos indivíduos e grupos" (Moraes 2000: 95). É uma construção social, produzida pelos homens a partir de suas relações, de seus

valores e de suas experiências vividas. Passa por transformações à medida que o tempo e a história dos indivíduos tomam outros rumos. Desse modo, pode-se afirmar que a memória não é somente um registro histórico dos fatos, mas sobretudo, uma combinação de construções sociais com fatores significantes da vida social do presente, sendo constantemente reconstruída.

A concepção de que o corpo da mulher é motivo de "tentação" esteve presente na memória desde outrora. Esta memória é recriada nos objetos, nos vestígios, nas lembranças que as mulheres guardavam para rememoração de prazeres e bem querenças que ficaram em algum lugar do passado (Catani et al. 1997: 43).

A integridade e a sobrevivência de um grupo ao tempo, dependem da memória coletiva. Esta é caracterizada por uma intensa componente afetiva, surgida das interações e do compartilhamento de experiências dos pares de uma mesma comunidade, amplia e reforça os laços sociais, além de proporcionar troca de saberes e valorização da cultura local. Assim, "quando falamos relações de Gênero, estamos falando de poder. À medida que as relações existentes entre masculino e feminino são relações desiguais, assimétricas, mantêm a mulher subjugada ao homem e ao domínio patriarcal" (Costa 2008: 5).

Observar representações do corpo da mulher numa perspectiva de identidade e cultura, implica entendê-lo não somente como um conglomerado de dados naturais e biológicos, mas principalmente, como produto de um intrínseco inter-relacionamento entre natureza e cultura. O corpo feminino resulta da construção cultural sobre a qual se confere múltiplas marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, sociais, étnicos, religiosos, políticos, estéticos e artísticos, dentre outros. Nem mesmo aquilo que é atribuído como natural ao corpo da mulher, existiria sem a intervenção cultural.

A representação, de acordo com D. Jodelet, em *Representações Sociais* (2001), se origina em um sujeito, quer seja individual ou coletivo, imerso em condições específicas de seu espaço e tempo, e refere-se a um objeto (Jodelet 2001: 21). A autora propõe que a cultura, a comunicação e a inserção nos níveis sócioeconômico, institucional, educacional e ideológico, sejam levados em conta para a produção de representações. Segundo ela, as representações sociais atuam como "(...) uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social" (Jodelet 2001: 22). As produções simbólicas cotidianas expressam e articulam diferentes formas de saberes, os quais ajudam na construção das identidades, das práticas culturais e das tradições, que, por sua vez, conformam modos de vida.

Para Linhares, a memória é um "tesouro" disputado há muito tempo pelo poder e, por isso, a mulher muitas vezes foi penalizada e teve seu corpo controlado. A exemplo disso, tem-

se a igreja, que se considerava que a mulher tinha uma intensa capacidade de lembrar, devido a influências negativas e "demoníacas". Explica o autor:

> A memória sempre constitui um tesouro. (...) pela sua importância foi disputada e controlada politicamente, tanto em sua forma oral como sob a forma escrita, monumental e ritual. (...) Não é por outra razão que vamos encontrar ainda na Idade Média tentativas de controle da memória e de suas expressões. Encontramos, por exemplo, medidas administrativas de algumas municipalidades, que vincularam a si os jograis e jogralesas, para controlar a comunicação e a difusão de seus relatos. Quantos deles foram punidos – até com a morte – pelo exercício de uma memória convincente que era percebida como mais ameaçadora, pelas possíveis conexões com o prazer sexual (...) A velha suspeita já, registrada na Grécia, no diálogo a que é exposto Tirésias quando indagado sobre a ordem superior de prazer que as mulheres poderiam ter. Parece voltar ao medievo a suspeita de que a memória potente das mulheres se explicaria por pactos secretos com o demônio que só a fogueira poderia aplacar.... (Linhares 1997: 125-126).

Sistema de poder cultural, a identidade cultural nacional é o lugar onde a homogeneização da pluralidade, multiplicidade e diferença surge como princípio básico. Historicamente, as unificações culturais das nações se deram por processos de conquistas quase sempre marcadas por violência. As nações têm em sua composição diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero. No Ocidente, essas nações modernas foram também os centros de impérios ou de esferas neo-imperiais que as influenciaram, exercendo uma hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados.

Em *Representações Sociais* (2003), Serge Moscovici refere que a mente não está isenta dos condicionamentos sociais impostos por suas representações. Para o autor, a linguagem e a cultura estruturam e organizam os nossos pensamentos, uma vez que:

> Todos os sistemas de classificação, todas as imagens e todas as descrições que circulam dentro de uma sociedade, mesmo as descrições cientificas, implicam um elo de prévios sistemas e imagens, uma estratificação da memória coletiva e uma reprodução na linguagem que, invariavelmente, reflete um conhecimento anterior e que quebra as amarras da informação presente (2003: 37).

Um corpo revela o tempo no qual foi educado e produzido, razão pela qual, ao mesmo tempo em que somos diferentes, somos semelhantes. Os constrangimentos e regulações corporais infligidos às mulheres, são cambiantes e contextualizados a cada período. O corpo feminino é educado por meio de processos minuciosos e contínuos, que acabam por determinar as formas de ser, de parecer e de se comportar. O corpo da mulher, é educado formal e informalmente: na escola, na religião, nas mídias, na medicina, nas normas jurídicas, enfim, em todos os espaços onde ocorra socialização. A estética cotidiana traça recomendações de vestuário, modelo nutricional, comportamental, determina a aparência, o gestual, a

movimentação do corpo, as práticas sexuais, a saúde, a beleza, qualidade de vida, só para citar alguns.

A força de uma representação não se deve a sua origem social, e sim a sua possibilidade de ser compartilhada por todos e fortalecida segundo uma tradição. No mesmo sentido. Moscovici, lembra nos que "Categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele." A ancoragem e a objetivação são duas formas de lidar como a memória. A primeira é responsável pelo movimento da memória: (...) está sempre colocando e tirando objetos, pessoas e acontecimentos, que ela classifica de acordo com o tipo e os rotula com um nome". A segunda é direcionada "para fora (os outros), tira daí conceitos e imagens para juntá-los e reproduzi-los no mundo exterior, para fazer as coisas conhecidas a partir do que já é conhecido" (Moscovici 2003: 63-78).

Amparados na teoria de Henri Lefebvre, em *La presencia y la ausência* (1983), tem se que, através das representações sociais se manifestam as relações simbólicas, os formatos societais, as hierarquias, as posições sociais. Desse modo, é fortalecido o sentimento de identidade de grupo. As representações circulam em torno das instituições, dos símbolos e dos arquétipos, intervindo na vivência e na prática, formando parte destas, mas sem dominá-las. Para o autor, a distinção reside na própria vivência e não se pode confundir lembrança, com a representação. Destaca ainda que:

> Enquanto há presença, o passado se enlaça no atual e conserva a vivacidade cambiante do presente, o qual não significa uma presença, mas uma ausência na presença. Enquanto é representado, o passado se fixa e morre tanto na história como na memória subjetiva. (...) Quando o passado, ainda vivo morre na representação, esta substitui a lembrança (Lefebvre 1983: 63).

Um corpo, ao ser representado através do passado, por uma lembrança, significa que a representação se situa entre o vivido e o concebido, atuando como mediadora, em nível individual, da consciência subjetiva onde são atribuídas historicidade e ancestralidade.

A memória desempenha um papel fundamental na construção da história do corpo da mulher. Atrelada aos modos de vida que atuam como guias, acaba por fornecer modelos para o comportamento com o passar dos anos. Pensar a memória como uma reconstrução do passado, com base em quadros sociais bem definidos e delimitados, leva a afirmar que ela é tecida por afetos e expectativas diante do devir, concebendo a imagem da mulher como um foco de resistência no seio das relações de poder que servem à manutenção dos valores patriarcais em Portugal e no Brasil.

4.2 A imagem da mulher na tradição judaico-cristã

A Igreja diz: o corpo é uma culpa.
A Ciência diz: o corpo é uma máquina.
A publicidade diz: o corpo é um negócio.
E o corpo diz: eu sou uma festa.
(Galeano 2006: 21)

Nas culturas não industrializadas e sem escrita, as ditas culturas do "mundo primitivo", é muito divergente a sua concepção da atual noção de corpo. Para alguns destes povos, o corpo natural não é um corpo valorizado ou desvalorizado. Apenas é concebido como parte do universo, do todo. Conforme se pode encontrar em escritas de civilizações antigas (Egípcios, Hititas, Babilônicas e Assírias) e nas civilizações ameríndias (Incas, Maias, Astecas), não existem referências específicas ao corpo. O antropólogo Lévi-Strauss, ao analisar os mitos primitivos, verificou que a noção de corpo não aparece mencionada (Descamps 2011). Nessas culturas, o corpo nunca é algo "mal visto", fonte de vícios e desmedidas de comportamento. É antes, percebido positivamente e nunca tomado como um objeto mal ao qual a moral instituída, se deve opor ou perseguir. Para os Dogon, povo do Mali, o corpo é tido em alta estima e, a própria percepção da cidade, é encarada como um corpo e a terra, um corpo de mulher, como encontrado em Denise Barros, na obra *Itinerários da loucura em territórios Dogon* (2004). Segundo a autora, a imagem do corpo, para esse povo, tem grande importância e se trata, antes de tudo, de um corpo social.

Não se pode afirmar, ao certo, quando e onde surgiu o pensamento em relação à inferioridade feminina na sociedade ocidental. No entanto, sabe-se que esta visão em relação ao feminino atravessou milênios, pois se pode encontrar nos escritos sagrados amostras desta visão. Na Bíblia Sagrada no livro da Gênese, escrito por volta de 1500 a.C., encontra-se simbolismos que dão sustentação para o pensamento misógino. O cristianismo promoveu a desvalorização do corpo e do sexo desde a antiguidade. O estoicismo, escola filosófica grega que possuía uma forte base ascética, é um exemplo importante do crescimento do ascetismo já no mundo pagão (Brundage 2001).

Desta forma, infere-se que a cultura judaico-cristã tem suas raízes fincadas em um pensamento de inferioridade da mulher, tratando-a como um ser perigoso e culpado de toda a desgraça da humanidade. Pode-se encontrar vários trechos bíblicos que trazem esta conotação à mulher, e fortificam o pensamento patriarcal, até mesmo porque a Bíblia foi escrita e

interpretada por homens e, por muito tempo, somente eles a podiam ler. Sendo assim, a tradição e cultura cristã sempre foram de domínio masculino.

Na história da criação do mundo, segundo a Bíblia, Eva foi seduzida e enganada pela serpente, e desobedeceu às ordens divinas, provando do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Mais que isso, ela induziu e convenceu o mais puro ser do universo, o homem, a também cometer o delito em conjunto, e pecar contra a divindade, tornando-se assim, a percussora do mal na terra, por ter cometido o primeiro pecado. Como castigo, Eva e Adão foram expulsos do paraíso e abandonados à própria sorte, tendo o homem, a partir de então, que garantir o sustento de sua família por meio do trabalho, e ela, a trazer seus filhos ao mundo com muita dor e sofrimento.

Feita da costela de Adão, Eva representa a inferioridade feminina. Segundo explica Uta Ranke-Heinemann, na obra *A cidade de Deus* (1990), quando Santo Agostinho "sexualiza" o pecado original e aponta a concupiscência como causa da danação ao fogo do inferno, é a mulher, a culpabilizada pela queda da humanidade, inocentando assim, o homem. O prazer sexual, na visão de Santo Agostinho, ao escurecer a mente, desobedece à vontade e degrada a reprodução humana ao nível dos animais:

> A honra que era outorgada a uma concepção despojada de prazer pode ser observada na Virgem Maria. Sua imagem foi elevada ao que era e continua sendo o ideal celibatário: concebeu Jesus em estado virginal, sem ser envergonhada pelo desejo, e por esse motivo também deu a luz sem sentir dor (Enchiridion 34). As outras mulheres, infelizmente, ficaram com a maldição da queda... (Ranke-Heinemann 1996: 105).

Roberto Sicuteri, em *Lilith, a lua negra* (1985), narra que, na tradição talmúldica escrita, é possível encontrar passagens que mostram, de forma veemente, o pensamento misógino:

> Por que nos funerais as mulheres vão sempre à frente do morto? Respondeu: Porque trouxeram a morte ao mundo, elas precedem o féretro (...). Porque foi dado à mulher o preceito relativo à menstruação? Respondeu: Porque verteu o sangue de Adão (...). Porque lhe foi dado o preceito do lume no Sábado? Porque apagou a alma de Adão (Sicuteri 1985: 35-36).

Da mesma forma que na tradição talmúdica, também se encontra agressividade e hostilidade com relação ao feminino, noutros escritos sagrados, a exemplo do *Livro dos Provérbios*, em Eclesiastes e também no Alcorão. Na realidade, toda a literatura medieval está permeada de misoginia, inclusive, nas leis.

Como importante instrumento na disseminação de um discurso normalizador que obrigava a uma reorganização das funções do corpo e dos hábitos femininos, a Igreja, através

de sermões e da vigília constante aos comportamentos, quer individual ou coletivamente, contribuiu para a formação de uma mentalidade colonial, que instituiu uma marca no processo civilizatório.

Em *As mulheres e a história* (2012), Losandro Tedeschi ao buscar os modelos do feminino que são defendidos e propagados pela Igreja Católica Romana, identifica o que chama "paradigmas do feminino", onde é enquadrada a percepção social das mulheres para a criação de seus modelos de autorrepresentação. Segundo tais paradigmas, duas mulheres centrais da tradição cristã – Eva Pecadora e Maria Virtuosa – com características antagônicas, são utilizadas pelo cristianismo para representar o universo feminino em suas incongruências. E acrescenta:

> (…) o Cristianismo tem essencialmente dois tipos para representar todo o universo feminino. Maria foi um exemplo único do seu tipo, ao passo que as restantes mulheres são consideradas filhas de Eva. Maria tem um estatuto singularizado, enquanto que Eva, diretamente implicada na desobediência inerente ao Pecado Original, se afirma na sua natureza pecaminosa por contraste à natureza perfeita e inatingível de Maria. Inevitavelmente, as mulheres são identificadas com a primeira mulher, uma vez que a mãe de Cristo, devido à sua natureza imaculada (que inclui dar à luz uma criança continuando virgem), se afasta totalmente da experiência das mulheres, daquilo com que podem ser identificadas. Assim, assumiremos Eva como aquilo que a Igreja define que a mulher é e Maria como um modelo daquilo que a mulher deveria ser (Tedeschi 2012: 62).

Não foram apenas os doutores da Igreja Medieval que possuíam tal visão em relação ao feminino e à mulher. Existe um consenso entre passado e presente frente ao pecado de Eva, sendo ele uma representação de imoralidade e fraqueza, e o motivo de a mulher ser considerada um ser inferior, desde tempos imemoriais, uma vez que fora criada de uma parte do homem.

Ao estudar-se a Bíblia, pode-se encontrar uma contradição em relação à criação do homem e da mulher, no livro de Gênesis, capítulo 1, versículos 26 e 27: "Então disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança (...). E criou Deus o homem à Sua imagem; à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou". No entanto, a passagem que fala sobre a criação de Eva é contada posteriormente a isso, no capítulo 2 de *Gênesis*. Após a criação de Eva, extraída da costela de Adão, este diz: "Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada varoa, porquanto do varão foi tomada" (Gênesis, 2: 23).

É possível perceber cortes ou supressão do material original, de modo a adequar os textos ao contexto moral e cultural de cada época. Os trechos suprimidos não tiveram o seu registro apagado em sua totalidade, continuando disponíveis em outros textos, principalmente aqueles da religião Judaica. Para Roque de Barros Laraia, em *Concepções de vida e morte entre*

os povos primitivos (1976), sendo o Cristianismo uma religião derivada do Judaísmo, fica assegurada a legitimidade etnográfica deste material e esta pode ser invocada, partilhando com o mesmo o discurso mítico contido no Velho Testamento (Laraia 1976: 35).

Ao longo da história da humanidade, o corpo feminino tem merecido um lugar de destaque na paisagem visual artística. Em "A mulher brasileira no imaginário do homem português", Maria Luisa Soares, Luisa da Fonseca e Maria João Soares, falam que, utilizado sob diversos escopos, o corpo de uma mulher desnudo, tende a questionar as fronteiras do que pode ou não ser mostrado, discutido ou pensado (Soares, Fonseca e Soares 2020: 323).

Se na atualidade é comum observar-se campanhas, mostras, protestos e performances onde a nudez feminina é utilizada como ferramenta, instrumento ou mero suporte, nem sempre tal liberdade e ousadia existiram.

Longe de ser somente uma conformação biológica, o corpo é, sobretudo seus gestos, expressões, o que veste e adorna, o que consome, seus prazeres e dores. Segundo Silvana Goellner, em *Corpo, gênero e sexualidade* (2010), não se pode falar em corpo sem falar da subjetividade sobre o *que é,* e aquilo que *gostaria de ser*. Desse modo, não são as semelhanças biológicas que o definem, mas os significados culturais e sociais que a ele se atribuem (Goellner 2010: 28).

Ao analisar a história da arte, é fácil observar o corpo nu feminino representado visual e artisticamente de diversos modos, cores ou estilos, mas nem sempre se reflete sobre o fato de que tais visões partiram de olhares principalmente masculinos, sabidamente parciais, patriarcais e controladores. Assim, a imagem de um corpo nu, em uma parede de museu constitui, antes de tudo, um ícone da cultura ocidental que povoa e compõe o nosso imaginário acerca daquele corpo ali representado e suas imbricações.

Desde a Idade Antiga a desigualdade de gêneros se esboça e legitima, reforçando as diferenças entre mulheres e homens, e constrói sujeitos com identidades próprias que passam a impor relações de poder. Ao longo do tempo, discursividades visuais prestam favores a essas práticas sociais que passam a determinar o papel das mulheres nas sociedades. Modelos são criados para determinar a forma de agir, de pensar, de se relacionar, o modo de vestir ou atitudes e comportamentos que, na maioria das vezes, delegam às mulheres uma representação de comportamento subalterna, coadjuvante, reprimida ou inferior.

Sigmund Freud (1925) sublinhou a variedade dos significados abarcados pelos termos "masculino" e "feminino" sob três prismas: o significado biológico, o sociológico e o psicossocial (Laplanche e Pontalis 1998). Apesar disso, em outra citação, afirmaria que a

"masculinidade e a feminilidade puras permanecem sendo construções teóricas de conteúdo incerto" (Freud 1925: 298).

O corpo feminino representado por homens tem sua história por eles contada e é do seu olhar que vem uma visão do que é a "natureza feminina", o que, na maioria das vezes, está relacionado somente com a reprodução e a maternidade ou como símbolo de pureza ou lascívia.

A construção dessas representações visuais, uma vez abordadas, revela o imaginário masculino que se reflete na cultura na qual essa representação está inserida. Para subordinar o feminino, por tradição, se utilizam argumentos de caráter natural, filosófico, religioso, social ou mesmo político.

Ao tomar-se a igreja seiscentista, misógina em essência, vai-se facilmente encontrar textos que evidenciavam a fraqueza feminina, que corroboram a construção representacional da mulher pelos artistas. Importante lembrar, que a Igreja era grande patrocinadora da arte e tinha, portanto, poder de decisão e veto sobre o que era criado e concebido pelos artistas.

Nos Sermões do Padre Antônio Vieira, encontram-se apontamentos sobre os erros do sexo fraco por natureza, arranjados de forma, no mínimo, engenhosa. Verifica-se alguma frieza do padre, ao criticar as mulheres que não eram possuidoras das virtudes atribuídas e associadas a Maria. Aconselhava que as mulheres sequer saíssem de suas casas, evitando com isso o pecado.

Essas construções sermônicas de Vieira, trazem o espírito extravagante do barroco, código cultural onde o profano coabita dialeticamente com a sacralidade, existindo, não raras vezes, a confusão ou assimilação entre o laico e o religioso. No sétimo sermão, inserido num conjunto de trinta outros dedicados a Maria, *Rosa Mística*, Vieira aborda questões como sensualidade, luxúria, desonestidade, pecados capitais e defeitos emblematicamente atribuídos à mulher, para quem se tomam mais perigosos, mais afrontosos e mais perniciosos do que para os homens. Todos os estragos surgidos no mundo tiveram a sua gênese naqueles pecados e a causa de tudo isso reside numa mesma mulher: Eva. Como explica António Soares Marques ao analisar os sermões no livro *A mulher nos sermões do Padre António Vieira* (1993):

> Para Vieira, a mulher é um ser intemperante, responsável por todos os desmandos. E se uma só mulher esteve na base de tantos dislates, então quando elas se juntam a coisa fia mais fino, como, aliás, questiona Vieira: 'E se uma só mulher ao longo da história, Helena em Tróia, Semíramis na Babilónia, Cleópatra no Egipto, Lucrécia em Roma, foi causadora de tantos males, o que não será a intemperança de muitas mulheres juntas? Com efeito, as mulheres, ao longo da história, foram a causa da ira divina ao assolar a humanidade com os mais terríveis castigos. Foram elas, com a sua «descompostura que corromperam as virtudes dos filhos de Deus» (1993: 52).

Rudolf Arnheim, em *Arte e percepção visual* (1954), relembra que "o que se vê depende de quem olha e de quem ensinou a olhar" (Arheim 1954: 26). Tem-se ainda o pudor excessivo que cede lugar a uma vulgarização do corpo da mulher, como simples objeto dos desejos mais promíscuos do homem. Uma simples olhadela ao sexo feminino era um prenúncio de algum deboche, que podemos encontrar em textos e poemas, como se percebe nos seguintes versos de Gregório de Matos: "que de Mulata sai mula/ como de mula Mulata" (Matos 1990: 1.146). Ou ainda neste poema, daquele que é considerado o primeiro autor brasileiro, dedicado a Anica, a empregada mestiça flagrada por ele, a lavar roupas em uma fonte de água, batendo-as sobre as pedras:

> Tanto deu, tanto bateu
> co'a barriga, e co'as cadeiras,
> que me deu a anca fendida
> mil tentações de fodê-la (Arnheim 1954*:* 1.065-1.066).

Somente na baixa Idade Média, com a secularização da cultura, com o desenvolvimento do grande comércio, com o surgimento das catedrais e o florescer das universidades, há um enorme desenvolvimento das artes. Com a formação da classe burguesa e a ocupação desta como consumidora de arte – ainda que tímida, uma vez que a Igreja ainda era a grande consumidora, seguida pelo poder público –, os artistas passam a gozar de maior liberdade na criação de suas obras e na representação do corpo.

No Renascimento, com o avanço da ciência, a arte ganha vulto em termos técnicos, sabidamente pelo uso de estudos anatômicos aplicados às representações dos corpos e técnicas de pintura cada vez mais elaboradas. Com a descoberta e exploração de novos continentes, surge quebra de conceitos e mudança de paradigmas e, por conseguinte, a exposição do corpo humano em seus aspectos terrenos, e não apenas em cenas divinas e ou religiosas. Nesse período, as representações enfatizam uma cultura laica, racional e científica.

Embora os artistas redescubram e revisitem a arte grega e romana, e também pontuem a literatura clássica em diversas obras, interessa mais aos artistas o estudo científico aplicado nas composições do corpo humano e do mundo natural. Vale lembrar que a arte renascentista buscava ser anticlerical e antiescolástica, opondo-se à cultura e à mente religiosa medieval.

A exemplo do que acontece em todos os segmentos, a partir do século XIX, a arte apresenta vários movimentos e contramovimentos com inovação de ideias, conceitos, técnicas e concepções. O tradicional deixa de fazer sentido diante de um futuro incerto, inovador e próspero. São os "ismos" que revolucionam outra vez o universo artístico.

Imposições sociais tradicionais fazem com que várias instituições acadêmicas de arte não permitam a entrada de mulheres até o início do século XIX. Como sugere Simioni (2002: 23), o grande obstáculo das mulheres para crescerem profissionalmente como artistas estava na barreira moral do estudo do modelo vivo. Por serem impedidas da observação do corpo nu, e, por conseguinte, da excelência na técnica do desenho, as mulheres foram privadas do exercício da pintura histórica, reconhecida como superior, por tratar de temas civis, republicanos, tomada notadamente como masculina. Se o maior gênero da arte acadêmica era inacessível às artistas por não poderem estudar o nu, elas se dedicavam a pinturas de paisagens e naturezas mortas, de menor valor artístico, e tomadas como femininas.

O lugar ocupado pela mulher na Igreja Católica, na cultura ocidental, segue o parâmetro judaico-cristão que exerce significativa influência no reforço às desigualdades de gênero. Documentos oficiais da Igreja Católica e sua exegese bíblica fornecem protótipos de comportamento às mulheres e à sociedade como um todo, como se verifica em vários trechos da Bíblia Sagrada:

> Do mesmo modo vocês, maridos, sejam sábios no convívio com suas mulheres e tratem-nas com honra, como parte mais frágil e co-herdeiras do dom da graça da vida, de forma que não sejam interrompidas as suas orações (Pedro 1: 3-7).
> Da mesma forma, quero que as mulheres se vistam modestamente, com decência e discrição, não se adornando com tranças e com ouro, nem com pérolas ou com roupas caras (Timóteo 1: 2-9).
> À mulher, ele declarou: 'Multiplicarei grandemente o seu sofrimento na gravidez; com sofrimento você dará à luz filhos. Seu desejo será para o seu marido, e ele a dominará' (Gênesis 3: 16).
> Então o Senhor Deus fez o homem cair em profundo sono e, enquanto este dormia, retirou-lhe uma das costelas, fechando o lugar com carne. Com a costela que havia tirado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e a levou até ele. Disse então o homem: 'Esta sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque do homem foi tirada' (Gênesis 2: 21-23).

A representação do corpo feminino no ocidente, historicamente, esteve ligada a valores éticos e morais determinados por grupos sociais ou pela igreja, uma vez que eram os clientes e, portanto, os financiadores da arte que acabavam por interferir no modo como eram feitas as imagens.

O corpo da mulher representado pelo viés da moral cristã pode, numa primeira leitura, levar a refletir sobre o modo como se determinaram as práticas sociais que perpetuaram a dominação masculina. A importância da autopercepção feminina e da incorporação de estruturas inconscientes que disciplinam o lugar e o papel social da mulher é outro fator existente a não negligenciar. Na obra *A cidade de Deus* (1990) Santo Agostinho reforça essas

distinções que a teóloga feminista alemã Uta Ranke-Heinemann salienta na obra *Eunucos pelo Reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica* (2019):

> Por que o demônio não fala com Adão e sim com Eva?, indaga Agostinho. E dá a resposta: Satanás se dirigiu 'ao elemento inferior dos dois humanos (...) pressupondo que ao homem não seria assim tão fácil enganar, e que não seria aprisionado por um falso movimento de sua parte, mas só se desviado para outro erro'. Agostinho admite as circunstâncias atenuantes para Adão: 'Não podemos acreditar que o homem fosse levado para o mau caminho (...) porque acreditava que a mulher estivesse falando a verdade, mas que ele caiu através das sugestões dela porque estavam muito unidos em sua parceria (...). Eva aceitou o que disse a serpente como verdadeiro, enquanto Adão se recusou a separar-se de sua companheira, mesmo que isso significasse dividir com ela o pecado' (Ranke-Heinemann 2019: 11).

Ranke-Heinemann reúne extensa bibliografia que comprova como a Igreja católica, transformada em um negócio dirigido por homens brancos celibatários, manipulou o discurso religioso a respeito do que é ou não natural. Ao censurar o prazer sexual, apropriar-se do corpo da mulher e promover a misoginia e a homofobia, a Santa Sé tem interfere há milênios na vida cotidiana e nos direitos civis de todas as pessoas. Revela ainda, as manobras intelectuais que essa Igreja tem feito para continuar atuando sobre a opinião pública, a medicina e a área jurídica, a respeito de temas como contracepção, virgindade, aborto, homossexualidade, divórcio e casamento de pessoas divorciadas, entre tantos outros. Um dos ápices da obra, está na negação do dogma de Maria como a Virgem Imaculada, que ainda hoje leva grandes prejuízos à vida das mulheres.

Na Bíblia Sagrada, ainda no livro do Gênesis, são encontradas passagens que falam da igualdade entre homem e mulher (Gênesis 1: 27) e também da superioridade do homem sobre a mulher (Gênesis 2: 22-24). Entre os padres seculares parecia haver uma espécie de gradação sociológica nas investidas dos *solicitantes ad turpia*, como destacado por Lana Lima em *O crime de solicitação no Brasil colonial* (1990), ao analisar essas relações no Brasil colonial. Para as mulheres brancas e ditas honradas, destinavam um diálogo amoroso (amor cortês) enquanto às negras, escravas ou forras partiam para o contato e toque direto e sem reservas (mãos nos seios ou debaixo das saias). Narrativas sobre mulheres completamente dispares que reforçariam mais tarde, o preconceito contra mulheres negras.

Pierre Bourdieu na obra *A dominação masculina* (1999), destaca o aprofundamento da dominação masculina: "Nós incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de avaliação, as estruturas históricas da ordem masculina" (Bourdieu 1999: 11).

A partir do discurso judaico-cristão, se devem questionar que imagens são incorporadas do discurso moral cristão das mulheres e identificadas como imagens femininas a serem

seguidas como modelos veiculados e defendidos pela Igreja. O cristianismo herda "verdades" ditadas pela cultura greco-romana, através de seus discursos e do seu repertório imaginário.

Com base no pensamento grego antigo, a doutrina cristã constrói uma compreensão de mundo ocidental ditando palavras e ações que mesclam o discurso filosófico e o religioso. Do filosófico opera a divisão, a partilha dos espaços e das funções entre homens e mulheres; a divisão entre a esfera privada e a pública. Repetida e invariavelmente aparecerá o papel "natural" que vai afirmar o lugar do feminino e o seu papel na história. Por conseguinte, os discursos e as práticas vão reforçar a natureza constituída da mulher. O clero, os homens da religião que exerceram através da escrita seu poder, transmitem o conhecimento ao seu tempo e além dele, de como a mulher deveria agir, pensar e, ainda determinaram sobre o que poderia falar: "Mulheres sujeitem-se cada uma a seu marido, como ao Senhor, pois o marido é o cabeça da mulher, como também Cristo é o cabeça da Igreja, que é o seu corpo, do qual ele é o Salvador. Assim, como a Igreja está sujeita a Cristo, também as mulheres estejam em tudo sujeitas a seus maridos" (Efésios 5: 22-24).

Ao longo dos séculos, as relações se transformaram e o corpo da mulher exibido se redefine e assume outras expressões. As artes de sensibilidade erótica foram fomentadas em diversas culturas e civilizações, somente no ocidente a sociedade moderna desenvolveu uma ciência da sexualidade. Para Michel Foucault (2009), o confessionário católico é um meio de controle e regulação da vida sexual dos fiéis.

Mônica Alexandre (1999) vai defender a existência de uma "ligação tipológica" entre as personagens Eva e Maria, e realça o modo como várias personalidades da Igreja reforçaram as suas semelhanças, mas principalmente os seus contrastes e diferenças. Assim, afirma:

> A desobediência de Eva foi a causa da morte para ela própria e para toda a humanidade. Apesar de Maria também ter tido um marido escolhido para si, sendo apesar disso virgem, pela sua obediência ela foi a causa da salvação para si própria para toda a humanidade. (...) O nó da desobediência de Eva foi desatado pela obediência de Maria (Alexandre 1999: 515).

Ou seja, a incorporação da dominação. Difundidas ao longo do tempo, uma significativa parte das imagens do feminino vão derivar da generalização dos traços e características de Eva, isto é, as atitudes da mulher, a culpa no Pecado Original que justifica sua associação ao Mal, ao Demônio, tudo por via do corpo feminino.

Arquetipicamente, traços femininos são encarnados por Eva e, por consequência, todas as mulheres, dando forma assim às atitudes morais face à sua mente ardilosa e aparência sedutora. De acordo com Rose Marie Muraro, "ela é retratada como dissimulada por detrás de

uma falsa decoração, usando a sua beleza e adornos como formas de arrastar os homens para a desgraça" (Muraro 1991: 5). Esta visão está bem expressa no discurso católico que apela à renúncia do corpo e do prazer corporal por parte da mulher e à aparência casta.

4.3 Matriz filosófica e as artes visuais: representações do feminino e do corpo da mulher

A representação de matriz filosófica grega é aquela onde a mulher é pensada como um objeto (criatura irracional), que vive sob o julgo e sombra dos homens. O valor que os gregos atribuíam à nudez era decorrente do modo como eles imaginavam o interior do corpo humano. Quanto menos roupa usasse o indivíduo, maior a capacidade de absorver calor e assim manter um equilíbrio térmico, como é possível encontrar em Richard Sennett (2008):

> A fisiologia grega justificava direitos desiguais e espaços urbanos distintos para corpos que contivessem graus de calor diferentes, o que se acentuava na fronteira entre sexos, pois as mulheres eram tidas como versões mais frias dos homens. Elas não se mostravam nuas na cidade. (...) elas permaneciam confinadas na penumbra do interior das moradias, como se isso fosse mais adequado a seus corpos do que os espaços à luz do sol (Sennett 2008: 32).

Na Grécia antiga, acreditava-se que somente os homens possuíam uma natureza adequada ao debate e a argumentação e utilizavam a ciência do calor corporal para ditar regras de subordinação e dominação. O autor Antonio Tedeschi (2012) explica:

> Considerando as mulheres seres "imperfeitos por natureza", menos valiosas, portanto, inferiores aos homens, estas, naturalmente deveriam ser submetidas a eles. Essa posição de inferioridade e subordinação parecia fazer parte da "ordem natural" das coisas. Reconhecemos aí a clivagem simbólica e representativa do pensamento filosófico no qual se encontram Platão, Aristóteles e Hipócrates e, tal como o mito, justifica a ordem do mundo como ordem social (Tedeschi 2012: 17).

Não foram os gregos quem inventou esse conceito do calor corporal. Sennett (2008) aponta que os egípcios, e mesmo os sumérios, já tinham entendimento parecido sobre o corpo e cita o papiro de *Jumilhac*[19] onde se via atribuído ao esqueleto o princípio masculino e à carne o feminino, o tutano ao sêmen e a gordura ao sangue frio da mulher. De acordo com o autor, os gregos teriam apenas refinado esse pensamento através da prática da medicina. E acrescenta:

[19] Papirus Jumilhac é uma monografia religiosa dedicada aos mitos e ritos dos séculos XVII e XVIII nomos do Alto Egito e datado do final da era de Ptolomeu ou início do período romano no Egito (Bresciani 2007: 508-509).

> Aristóteles pensava que a energia calorífera do sêmen penetrava na carne pelo sangue; a carne do macho, portanto, era mais quente e suscetível ao esfriamento, assim como seus músculos mais firmes, uma vez que os tecidos masculinos eram mais quentes. Em consequência, só o macho podia se expor em sua nudez (Sennett 2008: 41-42).

Em "Da antiguidade ao Renascimento" (2007), *Maria* Luisa Soares aponta que a mulher, essa criatura objeto, assim transformada pelo olhar masculino da teoria filosófica – sem pensamento próprio, sem criatividade, sem senso estético – dependia, pela sua própria natureza, da submissão e do controle dos homens (Soares 2007: 452). De acordo com Mary L. Pratt (1999), essas representações ligadas ao poder masculino produziram a alteridade e a identidade feminina, num mecanismo social de dominação. E acrescenta: "Nenhum processo de explicação poderia ser mais desconcertante do que a nossa crescente constatação de que a história é direcionada tanto pela maneira como as pessoas imaginam que as coisas são, quanto pela maneira como as coisas realmente podem ser" (Pratt 1999: 17).

Pratt afirma ainda que, pelo olhar, o homem transforma a mulher em objeto: sem ação, sem respostas, o "olhar imperial" é a expressão de um controle e poder que, devido à sua profundidade e eficácia, dispõe da força e da violência:

> É na representação, entretanto, que o poder do olhar, o olhar do poder, se materializam; é na representação que o visível se torna dizível. É na representação que a visibilidade entra no domínio da significação. A visibilidade sem a representação realiza apenas a metade do percurso que liga a visão à linguagem: aqui as coisas visíveis são vistas, já, como dependentes do significado, como dependentes de representações anteriores (...). É na representação que se cruzam os diferentes olhares; o olhar de quem representa, de quem tem o poder de representar, o olhar de quem é representado, cuja falta de poder impede que se represente a si mesmo. O olhar como uma relação social sobrevive na representação. O olhar é, nesse sentido, não apenas anterior à representação: ele é também seu contemporâneo (Pratt 1999: 15).

Como assegura Jacques Le Goff, o campo das representações "engloba todas e quaisquer traduções mentais de uma realidade exterior percebida" (Le Goff 1994: 11), e está ligado ao processo de abstração. Segundo o autor, o âmbito das representações pode abarcar elementos associados ao imaginário.

Na pintura a óleo europeia, é a mulher quem constitui o principal motivo do nu como gênero. John Berger (1999) questiona até que ponto na arte ocidental uma imagem feminina de passividade ou de submissão ante um olhar masculino esteve solidificada. Tais representações do nu feminino parecem corroborar a posição dominadora do homem na ordem social de então: a mulher inerte, dominada, subjugada ou idealizada pelo poder físico, social e econômico da potência masculina.

As identidades são híbridas. Quando se afirma, que é desta ou daquela cultura, desta ou daquela etnia, se suscita uma série de pertenças. Não existe alguém que seja puramente de uma etnia, cultura ou nacionalidade. Do ponto de vista da definição de cultura, daquilo que é a marca de uma cultura como sinal de identidade, cada ser humano é o produto de várias misturas que se foram fazendo, e ainda bem que ninguém é puro, pois em nome da pureza que se fizeram massacres e exclusões. De acordo com Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), são aspectos de nossas identidades que surgem de nosso 'pertencimento' a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais (Hall 2006: 8).

É no início da modernidade que o conceito de cultura adquire presença relevante em vários idiomas da Europa cultivando a acepção original no que concernia ao cuidado e produção de algo. No século XVI o sentido original se amplia atingindo o processo de desenvolvimento do homem e o que cultivava mentalmente. Segundo John Thompson, em *A mídia e a modernidade* (1995), o primeiro sentido de cultura, considera o termo em sua concepção clássica, surgida entre filósofos e historiadores alemães, nos séculos XVIII e XIX: "o termo 'cultura' era, geralmente, usado para se referir a um processo de desenvolvimento intelectual ou espiritual, um processo que diferia, sob certos aspectos, do de 'civilização'" (Thompson 1995: 166).

O autor, segue apresentando ainda mais dois sentidos de cultura, que têm sua gênese com o aparecimento da antropologia (final século XIX), a saber, a concepção descritiva de cultura que, "refere-se a um variado conjunto de valores, crenças, costumes, convenções, hábitos e práticas características de uma sociedade específica ou de um período histórico" e a concepção simbólica de cultura que "muda o foco para um interesse com simbolismo: os fenômenos culturais, de acordo com esta concepção, são fenômenos simbólicos e o estudo da cultura está essencialmente interessado na interpretação dos símbolos e da ação simbólica" (Thompson 1995: 167-168).

Numa quarta concepção de cultura, a qual denomina concepção estrutural de cultura, acrescenta que os fenômenos culturais podem ser entendidos como formas simbólicas inseridas em contextos estruturados onde a análise cultural pode ser pensada como o estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas (Thompson 1995: 168).

Atualmente são muitas as questões que fazem parte dos debates sobre cultura e memória. A diversidade das formas de produção e circulação da arte, no que concerne à sua narrativa assumem outros significados e contornos definidos não somente pela cultura local pela sua tradição, mas pela indústria cultural. Assim, cabe aqui retomarmos algumas questões:

qual o significado da memória nas poéticas de Nazareth Pacheco e Paula Rego? Como a cultura se coloca de forma sígnica em suas obras? Como a mulher é representada em seus trabalhos de modo a corporificar uma identidade?

O que existe de fato são identidades que não são estáticas e mudam no tempo e no espaço em que se constituem. Ao citar o que Anthony Giddens (1990), chama de separação entre espaço e lugar e explicar que o local se estrutura não só pelo que é visível, Hall explica que o "lugar" é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas (Hall 2006: 12).

A identidade de um povo é feita por um somatório de identidades individuais, coletivas, religiosas, grupais, raciais, dentre outros. É muito difícil afirmar que um indivíduo é determinado por uma raça, uma cor ou religião somente. Resulta sim, de uma mistura de fatores de seus antepassados e de seus ascendentes que juntos irão dar o amálgama de que resulta. Para Hall (2006):

> a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Hall 2006: 13).

Hall apresenta três concepções básicas do sujeito histórico, considerando-o somente a partir do momento em que o homem sai da sombra religiosa. Primeiramente o sujeito do Iluminismo seguido pelo sujeito sociológico e ultimado pelo sujeito pós-moderno. O autor observa o surgimento deste último e como ele se dissolve na própria era pós-moderna para se tornar um indivíduo composto por diversas partículas identitárias que ilusoriamente dão sua forma concreta que comporá a imagem do local em que se insere. E sobre o último ainda pontua: "o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam" (Hall 2006: 7-22).

Imaginar a identidade como uma moldura ou um *passe-partour* que dá espaço a diversidades. Ao falar-se de uma identidade tem-se que falar sempre no plural, porque ficar à procura de uma identidade pura e singular leva a incorrer em erro grave. Tais questões nos dias atuais ocupam espaço relevante nas discussões, uma vez que, as sociedades sofrem constante processo de mudanças em suas estruturas. Segundo Ataíde (2007), os inúmeros processos de

mudanças culturais acabam por gerar instabilidades para as identidades dos sujeitos em diversas esferas provocando, assim, a perda do sentido de si mesmo. Mia Couto acrescenta ainda que:

> As pessoas não são definidas pela sua raça, cor, credo, gênero, dentre outros. Não se pode dizer que alguém é assim porque é preto, branco ou amarelo. As pessoas são o que são porque são o que elas são. Eu não sou uma raça, (...) e isso implica que a pessoa tem várias identidades que se misturam e resultam nesta coisa que é a própria identidade (Couto 2007: sp, Ricardo Machava. O País – 26.07.2007).

Cada indivíduo tem raízes e estas devem se encontrar com as suas tradições e o seu passado criando um caldo cultural em que as coisas são capazes ainda de se misturar e se reinventar. Partindo desse pressuposto, a busca desenfreada por uma unicidade identitária acaba esbarrando na negação do processo da aquisição de elementos que constituem a diversidade cultural de um povo. Ao analisarmos o surgimento do homem, mais especificamente o seu agrupamento e convívio social, onde uma troca de experiências de toda a ordem e reciprocidade é estabelecida, pode-se verificar que essa construção é processual e contínua.

A partir da perspectiva acadêmica, Hall (2011) afirma que os avanços teóricos desses estudos desencadeiam reflexões inovadoras, entre as quais

> a importância crucial da linguagem e da metáfora linguística para qualquer estudo da cultura; a expansão da noção do texto e da textualidade, quer como fonte de significado, quer como aquilo que escapa e adia o significado; o reconhecimento da heterogeneidade e da multiplicidade dos significados, do esforço envolvido no encerramento arbitrário da semiose infinita para além do significado; o reconhecimento da textualidade e do poder cultural, da própria representação, como local de poder e de regulamentação; do simbólico como fonte de identidade (Hall 2011: 198).

Todo o conjunto de conhecimentos e modos de agir e pensar dá origem à cultura, toda a sociedade tem a sua, pois não existe sociedade sem cultura, independentemente do lugar. Segundo Ortega y Gasset, cada homem é o projeto irrenunciável de si mesmo (*apud* Reale 1996). Portanto, é necessário levar em conta os elementos que influenciam na formação cultural de cada sujeito e a maneira pela qual será influenciado se dará em razão do que o constitui subjetivamente.

Roque Laraia, em *Cultura – um conceito antropológico* (1986), relembra Ruth Benedict ao afirmar que a cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo e que pela diversidade cultural, as lentes diversas apontam visões desencontradas das coisas: "A nossa herança cultural, desenvolvida através de inúmeras gerações, sempre nos condicionou a reagir depreciativamente em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos

pela maioria da comunidade. Por isto, discriminamos o comportamento desviante (Laraia 1986: 67).

Os diferentes comportamentos sociais, a leitura do mundo, as apreciações morais e valorativas, bem como as posturas corporais e os comportamentos sociais são o produto da herança cultural de determinado grupo. Assim, é comum notar variações do padrão cultural em grupos variados. O que não implica dizer que indivíduos de um mesmo grupo seguirão um mesmo padrão.

Quando do seu nascimento o indivíduo já socializa: existem no seu entorno várias pessoas criando relações sociais e culturais. Mais tarde, ao aprender a falar ele vai adquirir uma língua que é sem dúvida uma herança cultural. Acrescente-se a isso a forma de vestir em conformidade com o lugar em que vive, o clima, sua comida, os vários rituais de que fará parte, sua dança, seus modos, entre outros. A identidade cultural caracteriza as pessoas pelo modo de agir, de falar, enfim, de se expressar.

Pela miscigenação de diferentes povos que introduziram seus hábitos e costumes, com o contato de uma cultura e outra, será gerada uma terceira cultura ainda mais diversa. A identidade cultural move os sentimentos, os valores, o folclore e uma infinidade de itens impregnados nas mais variadas sociedades do mundo, e apresenta o reflexo da convivência nnhumana. Para Kátia Mota, em *Brasil África: Afinidades Identitárias* (2003):

> A participação da língua como componente da identidade étnica assume (...) um marcador cultural altamente visível na vida cotidiana de um grupo, podendo se expressar em dois níveis de atuação: na esfera privada, como valor simbólico de pertencimento, ou na esfera pública, como instrumento de comunicação que regula a dinâmica social do grupo. O simbólico e o social estão intimamente conectados, sendo ambos necessários para a construção e manutenção de identidades (2003: 29).

Ainda nesse ínterim, Woodward citado por Kátia Mota em *Brasil África* (2003), afirma que a marcação simbólica é o meio pelo qual se dá sentido à prática e às relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído (Woodward *apud* Mota 2003: 29).

Observa-se no campo artístico, sobretudo a partir da década de 1960 que muitos artistas ocidentais se empenharam na crítica e reflexão acerca da representação do corpo feminino. Discutia-se a ausência de mulheres na História da Arte ocidental e passava-se a questionar os cânones academicistas com as instituições partindo então à desconstrução do imaginário de uma memória cultural machista e patriarcal. Em *Gênero, poder e empoderamento das mulheres* (2008), Ana Costa afirma que se toma como patriarcado: "organização sexual hierárquica da sociedade tão necessária ao domínio político. Alimenta-se do domínio masculino na estrutura

familiar (esfera privada) e na lógica organizacional das instituições políticas (esfera pública) construída a partir de um modelo masculino de dominação (arquétipo viril)" (Costa 2008: 5).

A desigualdade entre homens e mulheres tem seus desdobramentos culminados em violência de toda ordem contra o corpo e a integridade da mulher. Suas raízes foram construídas em alguns mitos consolidados ao longo dos tempos. O "mito judaico-cristão, que é a base da nossa civilização atual" (Muraro 1992: 70) ilustra bastante essa construção. Primordialmente, segundo o mito de Adão e Eva, a mulher nasce com o propósito de fazer companhia ao homem:

> a mulher veio cumprir seu papel de companheira, de alento para os dias difíceis do homem; já nasceu dependente dele, veio da sua costela não como sujeito individual que pudesse ter idéias próprias, decidir, ser autônoma, mas com a doçura e a candura de quem está pronta para servir ao seu senhor (Lopes 2010: 98).

Originadas de um sujeito individual ou coletivo, as representações da mulher referem-se a um objeto, mergulhado em condições sempre específicas no que se refere ao espaço e ao tempo. Em *Representações sociais: um domínio em expansão* (2002), Denise Jodelet propõe três fatores que devem ser considerados, a saber: cultura, comunicação e inserção nos níveis sócio-econômicos, institucional e ideológico. Para a autora as representações sociais atuam como "uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social" (Jodelet 2002: 22).

Desse modo, pode-se afirmar que as representações femininas seguiram interesses, desejos e necessidades de grupos específicos. Cotidianamente, as produções simbólicas expressam diferentes formas de saberes que auxiliam na construção das identidades, das tradições e das práticas culturais que vão configurar os modos de vida dos indivíduos. Rose Marie Muraro, na obra *A mulher no terceiro milênio* (1992) ao analisar o impacto produzido após a expulsão de Adão e Eva do paraíso e, consequentemente, a divisão de tarefas do homem e da mulher que se conhece e se vivencia ainda hoje, acrescenta:

> À medida que o homem vai controlando a natureza, seu poder sobre a mulher vai também, na mesma proporção, aumentando e se cerrando. O fruto da árvore do conhecimento afasta cada vez mais o homem da natureza, e a árvore do conhecimento é também a árvore do bem e do mal. Do bem, no que permite a continuidade do processo humano, e do mal no sentido em que cria o poder, a dominação como conhecemos hoje (Muraro 1992: 71).

De acordo com Serge Moscovici, em *Representações sociais: investigações em psicologia social* (2003), a nossa mente não se isenta dos condicionamentos sociais que nos são

impostos através das representações. Assim, a cultura e a linguagem estruturam e organizam os pensamentos de forma sistematizada. Tais sistemas classificam as imagens e as descrições que circulam em uma sociedade e implicam uma ligação prévia, uma memória coletiva estratificada e uma reprodução na linguagem que reflete, invariavelmente, um conhecimento anterior que rompe com as amarras da informação presente.

As representações podem incluir os modos de pensar e de sentir dos indivíduos, inclusive coletivos, mas não se restringem a eles. Segundo Roger Chartier, em *À beira da falésia* (2002), "representar é fazer conhecer as coisas imediatamente pela 'pintura de um objeto', pelas palavras e pelos gestos, por algumas figuras, por algumas marcas – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias" (Chartier 2002: 66).

Quando uma representação se liga a um circuito de significados fora de si e já bem entronizado em uma determinada "comunidade discursiva", essa representação começa a se avizinhar de outra categoria da História Cultural que é o "símbolo", conforme apontado por Jacques Le Goff em *O imaginário medieval* (1994):

> Símbolo é uma categoria teórica já há muito tempo amadurecida no seio das ciências humanas – seja na História, na Antropologia, na Sociologia ou na Psicologia. Não é mais uma 'noção', mas sim um "conceito" que pode ser empregado quando o objeto considerado é remetido para um sistema de valores subjacente, histórico ou ideal' (1994: 12).

Alguns símbolos, podem ser polivalentes e numa mesma representação, dependendo da posição em que se coloquem, podem assumir interpretações variadas. Produzidas num nível individual, as representações artísticas se utilizam de certos elementos que já fazem parte do imaginário coletivo e lançam mão de alguns elementos simbólicos como importante recurso da comunicação. Quanto mais conhecedor desses elementos simbólicos, mais densidade visual terá o discurso. De acordo com Robert Darnton, em *O grande massacre dos gatos* (1984):

> Os antropólogos descobriram que as melhores vias de acesso, numa tentativa para penetrar uma cultura estranha, podem ser aquelas em que ela parece mais opaca. Quando se percebe que não se está entendendo alguma coisa – uma piada, um provérbio, uma cerimônia – particularmente significativa para os nativos, existe a possibilidade de se descobrir onde captar um sistema estranho de significação, a fim de decifrá-lo (1984: 106).

As representações do corpo feminino em cada época são pensadas com uma intenção e objetivos determinados e com uma ideologia pretendida a alcançar resultados de comportamentos sociais. Desse modo, modelos são previamente pensados para atingir grupos específicos. Essa ideologia corresponde a uma determinada forma de construir representações

do corpo ou de reorganizar representações já existentes para atingir determinados objetivos ou reforçar interesses de várias ordens. O nível de consciência ou de automatismo como isso se dá constitui discussões e embates em vários âmbitos que ainda não se esgotaram como explica John Lechte, em *Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais* (2011); "O feminismo de segunda geração questiona mais do que as desigualdades sociais vividas pelas mulheres; ele também lança um olhar para as estruturas ideológicas profundamente enraizadas que inevitavelmente colocam as mulheres em desvantagem em relação aos homens" (Lechte 2011: 181).

4.4 As teorias feministas e as questões de gênero

Corpos diferentes, suscitam a necessidade de pensar sobre os gêneros e suas distintas sexualidades como marcas que se inscrevem nos corpos constituindo assim, a identidade dos sujeitos. Por gênero entende-se a condição social por meio da qual os indivíduos se identificam como masculinos e femininos. Se diferencia de sexo, terminologia utilizada para identificar as características anatômicas que diferenciam os homens das mulheres e estas, destes.

Assim sendo, e como já visto anteriormente, o gênero não é dado, mas é construído social e culturalmente. Nesse processo, um conjunto de variáveis, vão marcando os corpos, a partir daquilo que se identifica ser masculino e/ou feminino.

O corpo é generificado ao longo do tempo, ou seja, as marcas de gênero se inscrevem nele. O gênero é uma construção social do sexo e, assim sendo, é preciso considerar que aquilo que no corpo indica ser masculino ou feminino, não existe naturalmente. Por ter sido construído não é sempre a mesma coisa, daí a necessidade de discussões variadas sobre a mulher, o feminino e as questões sobre o corpo da mulher.

Ao analisar a trajetória do movimento feminista nas últimas décadas do século XX e início do século XXI é possível observar a luta das mulheres pela obtenção de mais espaços representativos e a ruptura definitiva com a tradição do patriarcado que retrata o sexo feminino como frágil e submisso, como se verá mais à frente.

Por estéticas feministas toma-se aqui, modos de produção artística que, como pontua Rago (1998), criam "novos padrões de corporeidade, beleza e cuidados de si, propondo outros modos de constituição da subjetividade ou o que bem poderíamos chamar de estéticas feministas da existência" (1998: 32).

Durante o que ficou conhecido como o First Wave Feminism (séculos XIX e XX), as mulheres artistas se organizaram e deram início a realizações de performances e instalações com o intuito de se inserirem num universo que até então se manteve fechado. Com criações que subvertiam e surpreendiam a lógica e moral vigentes, expuseram vaginas, sangue menstrual e se apresentaram completamente nuas. Desse modo, deixaram de lado as representações do corpo, apresentando o próprio corpo, feminino e nu, e não mais intermediado pela interpretação do olhar de artistas homens. As performances despertaram fortes reações do público em geral e de um grupo de artistas que desaprovou a produção e, mesmo dentro do movimento feminista, não foram um consenso.

A primeira onda feminista na Europa emancipou várias mulheres ao status de artistas, passando a ter a arte como profissão, com dedicação de tempo integral às suas produções. Com o objetivo de desconstruir a naturalização da inferioridade da mulher pelo recurso ao conceito de gênero, as feministas das décadas de 1960 e 1970, aceitavam a diferenciação biológica do sexo, mas afirmavam que as diferenças socialmente constituídas são mais determinantes que as naturais. Sobrepuseram as ideias de feminino e masculino às ideias de homem e mulher e desse modo, houve uma tendência de recorrerem aos binarismos natureza/cultura e sexo/gênero sempre que eram postas diante do discurso hierárquico da sexualidade.

Em “Telling stories about feminist art” (2011), M. Meaghan afirma que muito do que foi produzido nos feminismos da década de 1970, pode ser confundido com as noções essencializadas de “feminino”: crença em uma identidade sexual inata, fixa, fundamental, de mulher universal sem espaço para as diferenças ou ainda com a suposição de uma possibilidade de autoexpressão não problemática (Meagher 2011: 299). Estéticas feministas da década de 1970, como já visto aqui anteriormente, possibilitaram não essencialismos e universalismos, mas a liberação do plano imaginativo da mulher a partir da mobilização do corpo autônomo e reivindicatório dela, da desconstrução de estereótipos, da inovação de técnicas pela incorporação de atividades pouco valorizadas como o bordado e a costura, da utilização de elementos ligados ao cotidiano (Bovenschen 1985: 24).

Provocadas pela obra de Simone de Beauvoir, algumas feministas se agarraram ao conceito de gênero, que tornou variáveis as definições culturais inseridas nos corpos sexuados, deixando de lado, como já visto, as diferenciações biológicas entre homens e mulheres. Porém, outras complexidades surgiram dessa relação dicotômica entre sexo e gênero. A apropriação feminista de gênero teve focou na crítica às desigualdades entre homens e mulheres no campo da natureza. O gênero permaneceu concebido como oposição ao sexo natural. Desse modo, as

feministas que recorrem à categoria gênero para demonstrar como a feminilidade é socialmente constituída, ainda permanecem ligadas à concepção do sexo naturalista e determinado.

Segundo Judith Butler, no livro *Problemas de gênero* (2003), é possível verificar que, a partir de um determinismo cultural, as expressões de gênero são direcionadas e que têm por fundamento um determinismo natural, uma vez que o sexo precede o gênero. Desse modo, expressões de gênero têm os seus conceitos enraizados na determinação cultural de diferença entre feminino e masculino. Para a autora, o substrato fixo e imutável do sexo permanece sendo o determinante, embora na conjuntura atual, aceite certas variações:

> Já está claro que colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas. Essa produção do sexo como pré-discursivo deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos como gênero. (...) Em algumas explicações, a ideia de que gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscrito em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a 'cultura' relevante que 'constrói' o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Neste caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (Butler 2003: 25-26).

Com o advento tecnológico, as artes visuais ganham amplitude, não só em técnicas, mas em alcance ao público. Surge a fotografia, e era insuspeitado o culto ao corpo que aconteceria no século XXI, através do uso, primeiramente das câmeras digitais e a seguir, dos smartphones. O cotidiano passa a ser documentado e postado em redes sociais. Não se fala mais da banalização dos corpos, mas a ênfase está na enxurrada de aplicativos usados para produzir plasticidades e seduzir, como colocado por Ludowig Feuerbach[20]: "Nosso tempo, sem dúvida, prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser" (Debord *apud* Feuerbach 2003: 9). O real pouco importa na pós-modernidade. Uma infinidade de informações surge pelos mais diversos meios, e a dúvida da existência, agora, deixa o campo filosófico e migra para o campo das informações visuais. Desse modo, convive-se com a descrença, o descrédito, e mesmo um desconforto de que tudo se resume a um vislumbre etéreo dos objetos e das pessoas.

Hemmings (2011), sem desconsiderar as dificuldades e práticas opressivas, ao analisar as histórias feministas, questiona narrativas como a supramencionada que acabam por aprisionar a categoria mulher e sugere que é preciso superá-las em prol da potência dessa categoria. A autora pontua que para escapar destas dominantes narrativas sobre a história

[20] Prefácio à segunda edição de "A Essência do Cristianismo", de Ludowig Feuerbach (2001).

feminista é preciso um trabalho político, epistemológico e ontológico que não busque considerar a história mais "verdadeira" e se debruce numa escrita transversal e heterogênea. Louise Bourgeois, artista francesa radicada nos EUA, reconhecida por sua obra *Maman* (1999), afirmou: "Uma mulher não tem lugar como artista até que ela prove repetidamente que não se deixará eliminar" (Bourgeois 2000: 97).

Louise Bourgeois aponta que não se deixando eliminar levanta as possibilidades de transformação, a partir de trabalhos que levantam questões como a relação corpo e espaço, violência, sexualidade e inclusão das diferenças (Afonso 2008: 232).

No jogo da exibição, os corpos são constantemente transfigurados, transmutados, por meio de ferramentas digitais que editam fotos. Surgem corpos sem imperfeições físicas ou sinais do tempo. Perceber o corpo como o substrato natural sobre o qual incide a atribuição cultural do gênero serve ao propósito de abrir margem para a reinvenção dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. A esse respeito, quando o corpo é fixado no território da naturalidade, permanece intocável o sexo biológico como fundamento primordial de diferenciação das pessoas.

Outro conceito, o de "multiculturalismo" explicita a tese da pluralidade cultural sendo avaliado como um referencial de uma transformação nas práticas políticas no seio das sociedades ocidentais contemporâneas. Ele problematiza o lugar e os direitos das minorias e debate tanto sua identidade como a importância política e social.

Andréa Semprini argumenta que, para se poder esboçar os limites do multiculturalismo, é mister salientar a separação entre uma visão política e interpretação culturalista. A mesma autora, em *Multiculturalismo* (1999), contemporiza que, na primeira situação, a visão aborda fundamentalmente às reclamações das minorias, com a finalidade de conquistar direitos sociais ou políticos particulares dentro de um Estado nacional. Por outro lado, no enfoque culturalista, o multiculturalismo privilegia a dimensão cultural, em que movimentos sociais reivindicam direitos específicos e reconhecimento político, com base em um sistema de valores comuns, de um modo de vida homogêneo, de um anseio de identidade ou pertencimento coletivo ou mesmo de uma experiência marginalizada.

Se se ponderar, portanto, na classificação de Semprini, há procedência do multiculturalismo e uma atitude é tanto política, como culturalista, uma vez que o entendimento é de que toda a reivindicação de grupo, seja ela étnica e feminista, seja embasada na orientação sexual, ambicionando tanto o reconhecimento político e o acesso aos direitos civis como a valorização das diferenças. É nessa conjuntura que se observa o nascimento de narrativas que reivindicam um novo olhar sobre a participação das mulheres na história. Para o autor,

> ainda hoje, os movimentos feministas por vezes são tidos como ilegítimos, apesar das várias igualdades conquistadas, e alguns dizem que o feminismo também é sexista, pois tenciona inferiorizar o homem. No entanto, tal discurso busca minimizar a luta, tratando o tema de forma pejorativa. O feminismo é muito mais que o simplório antagonismo ao masculino. Feminismo é um movimento social, filosófico e político que visa o empoderamento feminino e luta por uma sociedade mais equânime (Semprini 1999: 15).

Em alguns estudos antropológicos realizados em momentos distintos da história, considerando-se as colônias pré-históricas, mostram que sempre houve uma clara atribuição de papéis característicos ao gênero, para homens e mulheres. J. Scott, em *Gênero* (1995), aponta que, numa época em que as principais preocupações eram a sobrevivência e a geração da prole, é provável que a capacidade reprodutiva da mulher tenha sido posta em alta estima. Com a evolução das civilizações, a intransferível condição de gestar e o cuidado familiar dela decorrente influenciaram a perpetuação do papel do feminino dentro do ambiente doméstico, tanto física, quanto socialmente, de modo que por muito tempo não foi permitido à mulher participação em assuntos da vida pública. Explica ainda que:

> O termo "gênero" torna-se, antes, uma maneira de indicar "construções culturais" – a criação inteiramente social de idéias sobre papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres. "Gênero" é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Com a proliferação dos estudos sobre sexo e sexualidade, "gênero" tornou-se uma palavra particularmente útil, pois oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis sexuais atribuídos às mulheres e aos homens (Scott 1995: 75).

A ciência, a filosofia e a religião, de certo modo, foram notadamente usadas pelo patriarcado para tentar mostrar a inferioridade e desqualificar o feminino. Para atingir tal objetivo usavam de toda forma argumentos, como, por exemplo, o fato de a mulher possuir menos massa muscular e encefálica, sugerindo ser ela inadequada para a realização de tarefas físicas e intelectuais, consideradas de maior valor social.

Contrariando esta organização social patriarcal e sexista, algumas mulheres se organizaram em movimentos na luta pela igualdade e muitas delas se destacaram pelo seu poder intelectual. De acordo com Judith Butler (2003), as categorias identitárias não somente são descritivas, mas normativas. Em algum ponto, será necessário determinar os limites de fronteira entre quem pode ser considerada uma mulher e quem não pode. Ou seja, para delimitar uma categoria identitária é preciso sustentar um critério de diferenciação entre o interior e o exterior da categoria. Mas, o que se encontra sob disputa é precisamente o critério e a legitimidade de quem traça o critério.

Para Branca Alves e Jaqueline Pitanguy, em O *que é feminismo* (1991), os movimentos feministas podem ser divididos em três fases ou em "ondas". Tendo iniciado na segunda metade do século XIX até o início do XX, as reivindicações neste período referiam-se ao sufrágio feminino nas sociedades americanas e britânicas, e as mulheres desejam e lutavam por direitos jurídicos igualitários. Eram contrárias aos casamentos arranjados, e à noção de "propriedade" que os maridos tinham sobre elas e seus filhos, além de desejarem direitos relativos à propriedade. Desejavam participação na vida pública, principalmente, o direito ao voto.

A segunda fase foi dos anos 60 aos 80, período este marcado pelas reivindicações relacionadas com a conquista de direitos sociais. Nesta época popularizaram-se os métodos contraceptivos, a mulher pela primeira vez podia se sentir dona de seu próprio corpo. Tal acontecimento facilitou a sua entrada no mercado de trabalho, já que havia obtido algumas conquistas em relação aos maridos, e agora, também, diminuíra a preocupação em relação a gestações não planejadas, se tornando a mulher cada vez mais autônoma. Scott salienta que:

> A conexão entre a história das mulheres e a política é ao mesmo tempo óbvia e complexa. Em uma das narrativas convencionais das origens deste campo, a política feminista é o ponto de partida. Esses relatos situam a origem do campo na década de 60, quando as ativistas feministas reivindicavam uma história que estabelecesse heroínas, prova da atuação das mulheres, e também explicações sobre a opressão e inspiração para a ação (Scott 1995: 64).

Durante os anos seguintes, diversas correntes feministas surgiram e se fortificaram. As teorias existentes se dividiam entre as adeptas à educação formal e aquelas que vivenciavam cotidianamente situações consideradas problemáticas. Outras questões sociais foram enfatizadas, como as diferenças étnicas, de classe, financeiras, de localidade, de cor da pele, de compleição física, e questionou-se de que forma tudo isso podia influenciar na autonomia que uma mulher tem sobre seu corpo e suas vontades. Alves e Pitanguy (1991) argumentam que essas correntes, por vezes, eram chamadas de interseccionais ou socialistas, por correlacionarem diversos aspectos da existência feminina, e focarem as diferenças de classes, defendendo a teoria de que o poder financeiro e social influencia na conquista dos próprios direitos. Scott (1995) ainda argumenta:

> A categoria de gênero, usada primeiro para analisar as diferenças entre os sexos, foi estendida à questão das diferenças dentro da diferença. A política de identidade dos anos 80 trouxe à tona alegações múltiplas que desafiaram o significado unitário da categoria 'mulheres'. Na verdade, o termo 'mulheres' dificilmente poderia ser usado sem modificações: mulheres de cor, mulheres judias, mulheres lésbicas, mulheres trabalhadoras pobres, mães solteiras, foram apenas algumas das categorias introduzidas. Todas desafiavam a hegemonia heterossexual da classe média branca do termo 'mulheres', argumentando que as diferenças fundamentais da experiência tornaram impossível reivindicar uma identidade isolada. A fragmentação de uma ideia universal

> de ‘mulheres’ por raça, etnia, classe e sexualidade estava associada a diferenças políticas dentro dos movimentos das mulheres (1995: 88).

Nas palavras assertivas da artista, a arte feminista tinha uma razão para emergir como efeito de uma reação ao conceito:

> A arte feminista não é menos um movimento homogêneo, nem em suas suposições nem em seu estilo. Tem uma profundidade comum de caráter político, por causa da discriminação das mulheres no universo artístico. Discriminação que será favorecida pelos discursos dominantes. Mulheres artistas, em seguida, começou a trabalhar na pós-modernismo crítica e representação crítica (Mary Kelly, Mary ódio), ansioso para desmantelar e desafiar os estereótipos de mídia de massa de produção assim a sua identidade. Por trás de seu trabalho estava uma poderosa teoria da crítica social e, acima de tudo, uma crítica da ideologia dominante (Martínez-Collado 2010: 162).

O termo *Arte feminista* foi inventado pela historiadora de arte, a americana Griselda Pollock, em *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo* (2007) onde o chamou de movimento estético e discursivo, irregular em seus estilos e premissas, mas uma forte natureza politizada e controverso. A autora trabalha nesse campo de análise nos EUA e discute como o debate feminista veio a ampliar a compreensão da produção cultural e artística como um espaço influenciado não somente pelas condições materiais, mas também pela raça e pelo gênero. Nesse sentido, compartilha com o marxismo a visão de que a arte deve ser estudada como uma produção material, mas afirma que o feminismo tem o importante papel de formular a crítica da história social da arte em seus “inquestionáveis prejulgamentos patriarcais”.

É tarefa árdua dos feminismos contemporâneos desconstruir discursos dominantes de nossa cultura, em grande medida patriarcais, que constituem sistemas fechados e hegemônicos de pensamento. Vertentes feministas pós-estruturalistas e também ligadas ao campo de estudos aberto por Michel Foucault reiteram a urgência política e ética de tratar desses discursos enquanto práticas culturais e sociais que legitimam violências e opressões. São jogos de poder e de saber que mantêm subordinadas as mulheres, mas também o próprio feminino enquanto conjunto de significados forjados cultural e historicamente.

Esse movimento tem criticado a representação canonizada e estereotipada do feminino, manifestando-se em uma crítica política e social contra o poder patriarcal. Um dos resultados foi a criação pelo artista Judy Chicago e Schapiro Mirian de programa de arte feminista no California Institute of Art, para aumentar a presença das mulheres na investigação teórica e produção artística. Como resultado, tem havido um poder considerável em todas as áreas da vida das mulheres, independentemente de elas aderirem ou não aos ideais feministas. Por mais

de cinquenta anos, esses ideais continuaram presentes no universo artístico e no imaginário coletivo feminino.

A partir dos anos 1980, em países da América Latina e no Brasil, iniciavam-se algumas preocupações mais amplas sobre a relação das mulheres com a arte, havendo pesquisadoras feministas que fizeram aproximações teóricas com a psicanálise, o estruturalismo e a semiótica, em busca de referenciais teóricos que debatessem e sustentassem a ideia de um sujeito universal masculino, assim como as representações de gênero, discutindo os conceitos de natureza e verdade. Estava em jogo a desnaturalização do conceito "mulher" e a compreensão das estratégias de significação e circulação das imagens.

Linda Nochlin, uma das historiadoras de arte feministas mais importantes da contemporaneidade, tem procurado responder como pensar a política em arte. Na obra Women, Art and Power: and others essays (1989), propõe "pensar a história da arte outramente/otherly" (1989: xvi). Rebate veementemente as críticas às historiadoras de arte feministas que estariam sendo acusadas de não olhar de fato para as obras de arte em questão. Argumenta ainda que os insights feministas forçam a repensar não somente o que se está olhando, mas o como se está olhando.

Na contemporaneidade, as discussões tratam sobre algo mais filosófico, onde falta consenso. Hoje se busca descobrir *o que é ser mulher?* e esta pergunta divide correntes feministas que buscam as raízes, e por isso, são conhecidas como radicais, defendem a teoria de que o gênero é puramente uma construção social realizada a partir de uma realidade material. Para esta corrente todos os problemas relacionados com a questão de gênero seriam resolvidos, se fossem abolidas as concepções e construções de gênero. Para esta corrente não existe uma concepção binarista de masculino e feminino, pois este binarismo é o responsável pela opressão que, no caso, seria responsável pela criação de um gênero dominante, o masculino, e de outro dominado, o feminino. Sendo assim, não existiriam pessoas transgêneras, pois o gênero é uma construção e imposição. Desta forma, deve ser combatido, pois quando considerado como uma carga inata reafirma comportamentos inerentes a um ou mais gêneros. Scott (1995) complementa que:

> A categoria 'gênero' foi criada nos Estados Unidos para discutir a problemática da diferença entre homens e mulheres a partir de um posicionamento interdisciplinar. O termo é extraído tanto da linguística quanto das discussões sobre os papéis sociais designados a cada sexo. As feministas escolheram enfatizar as conotações sociais de gênero, em contraste com as conotações físicas dos sexos (Scott 1995: 88).

Para Berenice Bento (2011), na corrente transfeminista, semelhantemente à radical, existe a consideração da abolição de gênero, no entanto, de forma distinta, estando ligada apenas à questão da biologia. Esta vertente considera a carga inata, devendo, porém, ser adaptativa e fluida dentro da pessoalidade, não havendo determinismo a partir da genética e da anatomia. O problema, segundo esta vertente, estaria centrado em um indivíduo, quer homem, quer mulher, que naturalmente não se encaixa no papel do gênero que lhe foi imposto no nascimento, e que continua sendo submetido a uma condição de gênero não confortável a ele. É nesse ponto em que há a maior discordância com a teoria radical, já que na visão desta, o constructo social seria determinístico da formação do masculino. Na vertente transfeminista, há que se considerar a possibilidade do gênero inato da pessoa não se adaptar à construção de gênero que lhe foi imposta – essas pessoas se denominam *transgêneras*.

As identidades são características fundamentais da experiência humana, pois possibilitam aos seres humanos a sua construção como sujeitos no mundo social. O gênero refere-se à identidade com a qual uma pessoa se identifica ou se autodetermina, independentemente do sexo, e está mais relacionado ao papel que o indivíduo tem na sociedade e como ele se reconhece. Assim, essa identidade seria um fenômeno social, e não biológico.

De acordo com Viviane Vergueiro, em *Pela descolonização das identidades trans* (2012), apesar de o sexo não determinar por si só a identidade de gênero ou a orientação sexual de uma pessoa, toda a carga histórica e religiosa que a nossa sociedade traz como legado ainda determina o que é aceitável ou não, e elenca as pessoas denominadas cisgêneras, como o que seja o bom, o correto e o normal. Estes conceitos consideram inaceitável que um indivíduo biologicamente masculino queira abrir mão de seus privilégios de dominador, de macho alfa, para se submeter a um papel feminino, queira ser frágil, ao mesmo tempo em que consideram uma aberração uma mulher que queira assumir a posição de macho alfa do homem. Por conta disso, houve um aumento significativo nos crimes relacionados com as questões de gênero, sejam eles praticados contra mulheres, homossexuais, travestis, enfim, contra todos aqueles que não são cisgêneros masculinos. Para Vergueiro (2012),

> Propor a descentralização dos gêneros, ou identidades de gêneros, naturalizados – ou seja, expondo a cisgeneridade como apenas uma possibilidade de interpretação de gênero, e, não uma premissa a partir da qual se define o que seja "normal" – sugere um caminho analítico (...) em que se torna possível equiparar as perspectivas transgêneras e não-cisgêneras às normas cisgêneras dominantes. Este processo de equiparação é, em conjunto com as mudanças sociopolíticas decorrentes dele, o processo de descolonização das identidades e individualidades transgêneras e não-cisgêneras (2012: 5).

Lutar por um feminismo inclusivo, plural e que combata toda a forma de preconceito e subjugação feminina foi imperioso e hoje indispensável. Segundo a colunista Aline Valek, da revista *Carta Capital*, as reivindicações dos participantes do movimento feminista são inúmeras, entre elas, que as mulheres devem ganhar salários iguais aos dos homens no desempenho da mesma função; não devem ser discriminadas no mercado de trabalho e suas oportunidades não devem ser limitadas aos papéis de gênero que a sociedade impõe sobre elas. Lutam também, pela não obrigatoriedade de a mulher ter que cuidar da casa, dos filhos e do marido, devendo os afazeres domésticos e cuidados com os filhos ser de igual responsabilidade para homens e mulheres. Hoje, apesar de inúmeros direitos civis e sociais que garantem que nenhuma mulher é uma propriedade, e nenhum homem tem o direito de agredir fisicamente ou verbalmente uma mulher, ou ainda, determinar o que ela pode ou não fazer e que o corpo da mulher é de direito somente da mulher, ainda isto, não está totalmente efetivado.

Discursivamente, na atualidade é dito que cabe unicamente à mulher viver a sua sexualidade como bem entender, decidir como vai dispor de seu corpo e da sua imagem, como e com quem vai se relacionar; que qualquer ato sexual sem consentimento é estupro e jamais a vítima pode ser considerada culpada; que assédio de rua é uma violência. No entanto, estima-se que apenas 10% das mulheres no mundo, consigam condenar seus violentadores.

Em Portugal e no Brasil, está legalmente determinado que a mulher tem o direito ao espaço público sem ser constrangida, humilhada, ameaçada e intimidada por assediadores. Está dito que a representação da mulher na mídia não pode reduzi-la a estereótipos que a desumanizam e contribuam para a opressão; que mulheres não são produtos, não podem ser tratadas como mercadorias, iscas para atrair homens, moedas de troca ou prêmios. No entanto, o que existe na prática, é a contraditoriedade de tal teoria.

A respeito da equidade e diversidade, o debate é acalorado, sentido de que a representação das mulheres deve contemplar toda a sua diversidade: negras, brancas, indígenas, transexuais, magras, gordas, heterossexuais, lésbicas, bissexuais, com ou sem deficiências. Nenhuma mulher deve ser invisível na mídia, nas histórias e na cultura, porém, ainda assim, permanecem os estigmas.

Contudo, é possível constatar-se um avanço, apesar de serem passos curtos e cuidadosos. A voz das mulheres ainda precisa de ser valorizada a sua opinião, suas vivências, ideias e histórias não podem ser descartadas ou consideradas menores pelo fato de serem mulheres. O espaço político é um direito da mulher, que tem de ter direito ao voto e a ser votada, representada politicamente e a ter questões contempladas pelas leis e políticas públicas.

Para Scott (1995), papéis de gênero são construções sociais e não verdades naturais e universais. Nenhum papel de gênero deve limitar as pessoas, homens ou mulheres, ou ainda, permitir que um gênero sofra mais violência, seja mais discriminado, tenha menos direitos e seja considerado menos humano. É imperioso compreender que não existe tal coisa como "mulher de verdade". Todas as mulheres são bem reais, independente de se encaixarem em algum padrão. É também imperioso compreender que mulheres não existem para embelezar o mundo, ou para viverem dependendo da aprovação masculina; que amar o próprio corpo e se sentir bem com a própria aparência são conceitos subjetivos independentes dos padrões de beleza baseados na cor da pele, e na magreza que a sociedade racista e lipofóbica determinou como "beleza".

A materialização dos corpos, segundo Butler, é orientada por processos de demarcação e diferenciação, sendo a heteronormatividade uma de suas diretrizes constitutivas. A autora compreende o corpo não como um dado material estático, onde o gênero insere as suas significações, mas como um processo de materialização através do tempo e a partir das normas de gênero daquilo que lhe envolve. Butler deixa claro que essas normas "trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual" (2000: 154). Desse modo pode-se afirmar que a aparição de todos os corpos das mulheres e suas subjetividades representacionais são afetadas de algum modo pela heteronormatividade.

Nas últimas décadas, movimentos feministas de cunho pós-estruturalista têm constatado que a dicotomia entre sexo e gênero, desenvolvida sob inspiração das ideias provocadas por Simone de Beauvoir, cria novos paradoxos que entravam o alcance dos objetivos propostos inicialmente. Gênero e cultura continuam sendo representados como oposição dualista ao sexo e à natureza: o gênero permanece atado ao âmbito substancial naturalista e essencial, pois o sexo preexistiria a ele. A categoria gênero designa o quanto a feminilidade é socialmente constituída, porém, não se desprende da concepção naturalista e essencialista do sexo. Assim, gênero estaria intimamente ligado à natureza, diversamente do que propõe.

4.5 O arquétipo de Lilith na construção da identidade da mulher

Ao longo dos séculos, a narrativa mítica do livro de Gênesis tem amparado simbolicamente uma construção histórica do pensamento misógino que reitera a inferioridade

da mulher e vincula sua submissão ao domínio masculino. Não se pode compreender o que tem sido dito em relação ao feminino na cultura cristã, sem considerar as dimensões simbólicas e míticas onde residem as suas origens. Relato fundador da cultura judaico-cristã, a narrativa do Gênesis, é um mito e como tal, cumpre a sua função de estabelecer as normas de convivência e modelos comportamentais.

A atitude masculina perante o "segundo sexo" foi historicamente marcada por contradições que se alternam entre a veneração, o desejo, o desprezo e a hostilidade ferrenha. Segundo explica Jean Delumeau em *História do Medo no Ocidente* (1993), essa contradição é, ela própria, fruto de uma natureza feminina que se constrói de forma ambígua: "Essa ambigüidade fundamental da mulher que dá a vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos, e especialmente expressa pelo culto das deusas-mães. A terra é o ventre nutridor, mas também o reino dos mortos, sob o solo ou na água profunda. É o cálice da vida e da morte" (Delumeau 1993: 312).

Em sua primeira versão, o Gênesis abre espaço para o surgimento de uma personagem mítica oriunda das tradições talmúdicas que tem povoado a imaginação de judeus e cristãos ao longo dos séculos. Essa figura pode ser encontrada nas lendas mulçumanas, cuja tradição provém de testemunhos orais, reunidos em textos rabínicos e referidos em diversos outros textos cristãos, sobretudo medievais.

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu *Dicionário dos Símbolos* (2009), Lilith[21] não foi criada a partir da carne do homem, mas sim da terra, o que a coloca em perspectiva de igualdade com ele, uma vez que derivaram do mesmo pó: "Somos todos os dois iguais, dizia a Adão, já que viemos da terra. A esse respeito discutiram os dois, e Lilith, encolerizada, pronunciou o nome de Deus e fugiu para começar uma carreira demoníaca" (Chevalier e Gheerbrant 2009: 548).

Segundo a lenda judaico-cristã, Lilith teria sido a primeira mulher criada por Deus, companheira de Adão, aquela que se recusara a submeter-se à autoridade masculina pelo que fora severamente condenada pelo seu criador, a cujas ordens também não se submeteu. A tradição se encarregou de transformá-la em um ser maligno, diabólico. Lilith pedira para ser considerada igual, Eva pensara não haver morte ao assumir a sabedoria proibida. Lilith

[21] Lilith é derivado da palavra Babilônica/Assíria Lilitu 'demônio feminino ou espírito do vento'. Faz parte de uma tríade mencionada nas invocações mágicas babilônicas. Aparece mais como Lilake em uma inscrição Sumeriana do ano 2000 a.C. que contém a lenda 'Gilgamesh e o Salgueiro'. É uma demônia vivendo em um tronco de salgueiro vigiado pela deusa Inanna (Anath) em uma margem do Eufrates. A etimologia do hebreu popular parece derivar Lilith de layl, noite. Aparece como um monstro noturno peludo no folclore Árabe." (Graves e Patai 1983: 68).

desobedecera à supremacia de Adão, Eva desobedecera à proibição. Ambas assumiram um risco mediante um ato (Sicuteri 1985).

No sétimo dia da Criação, Deus criou o homem à sua imagem: "à imagem de Deus o criou: macho e fêmea os criou." (Gênesis 1: 27). Afirmação categórica é uma negação da versão mais difundida que preconiza que o homem foi criado antes da mulher. Assim, existem interpretações diferentes: numa delas, Adão seria um ser andrógino (macho e fêmea) e a separação de Eva representaria a cisão da criatura original andrógina em duas (Unterman 1992:25). A androginia de Adão é explicada em alguns textos rabínicos, como no Sepher Ha-Zohar[22], que contêm a afirmação de rabi Abba: "O primeiro homem era macho e fêmea ao mesmo tempo pois a escritura diz: E Elohim disse: façamos o homem à nossa imagem e semelhança" (Gênesis 1: 26). Desse modo, para que o homem se assemelhasse a Deus, fora criado macho e fêmea ao mesmo tempo.

A figura de Lilith foi incorporada ao folclore hebraico provavelmente durante o cativeiro na Babilônia. Segundo essa tradição lendária, Lilith é apresentada como a primeira mulher criada, antes de Eva. É interessante destacar que a criação da mulher é relatada duas vezes no texto atual da Bíblia, do qual foi limada a figura de Lilith. A exclusão de Lilith do texto bíblico posteriormente, ocorreu de maneira gradual antes da tradução da versão Vulgata[23].

> Deus criou o homem à sua imagem e semelhança; criou-o à imagem de Deus, criou o homem e a mulher" (Gênesis 1: 27).
> O Senhor Deus disse: "Não é bom que o homem esteja só; vou dar-lhe uma ajuda que lhe seja adequada" (Gênesis 2:18).
> E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher, e levou-a para junto do homem (Gênesis 2: 22).

[22] O Zohar (זֹהַר, "esplendor" ou "radiante") é o trabalho fundamental da literatura cabalista e do misticismo judaico. Scholem, Gershom e Hellner-Eshed, Melila. "Zohar" (2007): *Enciclopédia Judaica*. Detroit: Ed. Michael Berenbaum e Fred Skolnik.

[23] Vulgata é a forma latina abreviada de *vulgata editio* ou *vulgata versio* ou *vulgata lectio*, respectivamente "edição, tradução ou leitura de divulgação popular" – a versão mais difundida (ou mais aceita como autêntica) de um texto. No sentido corrente, Vulgata é a tradução para o latim da Bíblia, escrita entre fins do século IV início do século V, por São Jerónimo, a pedido do Papa Dâmaso I, que foi usada pela Igreja Cristã e ainda é muito respeitada. Encyclopedia Britannica Online.



Figura 17: Secuteri, Lilith, 1998
Fonte: Ageheureux 2018

Roberto Sicuteri, autor do livro *Lilith A Lua Negra,* confirma a versão de que é na época da transposição da Versão Jeovística da Bíblia (século X a. C.) para a versão Sacerdotal (587-538 a.C.) que a lenda de Lilith teria sido eliminada, restando pequenos resquícios desta tradição em fragmentos deste texto, como o exemplo do Livro de Isaías. A partir desse período a lenda de Lilith passa a ser vista pelos eruditos hebraicos como uma superstição sem sentido e, portanto, tal exclusão seria assim justificada, até por tratar-se de uma influência babilônica. Lilith, segundo as tradições talmúdicas, teria sido a primeira mulher que fora criada do mesmo material que Adão, ou seja, do pó da terra também pode ser encontrada em lendas muçulmanas, vindas da tradição oral, reunidas em textos rabínicos.

Segundo a lenda, Lilith teria sido a primeira companheira de Adão. No entanto, não se conformava em ser subjugada por seu companheiro e, durante as relações sexuais, não gostava de assumir o papel de passiva e submissa, sempre "por baixo" do homem, chegando a dizer a Adão: "Por que ser dominada por você? Também fui feita do pó e por isso sou tua igual" (Laraia 1997: 50), mas Adão não se agradou nem acatou as suas reivindicações, sendo ela advertida de que deveria ser submissa ao homem.

D. Freedman e Campbell Jr., em *The biblical archaelogist* (1970), narram que, inconformada com a intransigência de seu consorte, Lilith foge do paraíso e vai para o mar vermelho. Adão queixou-se ao Criador, que enviou três anjos em busca da noiva rebelde. Os emissários do Senhor tentaram em vão convencer a fugitiva. Ameaçaram afogá-la no mar, mas Lilith, porém, respondeu: "Deixem-me, não sabeis que não fui criada em vão e que é meu destino dizimar recém-nascidos; enquanto é um menino tenho poder sobre ele até o oitavo dia, se é menina, até o vigésimo" (Gorion *apud* Laraia 1997: 53). Lilith jurou aos anjos, em nome do Deus vivo, que sempre que avistasse as figuras ou os nomes dos mensageiros de Deus, deixaria a criança em paz. Ela aceitou o fato de que diariamente iriam perecer cem de seus

próprios filhos. Assim, Lilith foi transformada em um demônio feminino – a rainha da noite – se tornando a noiva de Samael, o Senhor das forças do mal, demônio que assombra o imaginário cristão.

Independente da certeza de que fora Eva ou Lilith a primeira mulher criada, ambas desobedeceram à vontade divina e foram punidas por sua insurreição. Apesar de Eva ser um personagem mítico dentro de um sistema religioso, uma análise da carga negativa atribuída a ela se faz importante para determinar que foram as mulheres, historicamente situadas como objeto simbólico do mal e da fraqueza humana, uma vez que se insubordinaram ou desrespeitaram as normas estabelecidas.

Sob a alegação de que "a mitologia do Velho Testamento foi distorcida pelas operações intelectuais dos editores bíblicos" (Leach 1983: 74), Claude Lévi-Strauss evitou a realização de uma análise estruturalista do Gênesis. Considerava o contexto etnográfico como "quase inteiramente ausente" nos referidos textos e teve sua argumentação refutada por E. Leach em seu artigo "A Legitimidade de Salomão" (1983). Leach demonstrou a existência na Bíblia de evidências etnográficas passíveis de serem analisadas pelo método antropológico, além da consideração que a sequência cronológica estabelecida pelos "editores" tem, "por si mesma, um significado estrutural" (Leach 1983: 74).

Desenvolvidas ao longo da cultura judaico-cristã, as hierarquias sociais, políticas, econômicas e culturais têm assegurado a continuidade do pensamento patriarcal até a contemporaneidade. Ainda que se observe uma ruptura de hegemonia do sujeito público masculino nas últimas décadas do século XX, a mesma se dá de modo parcial, uma vez que não atinge as estruturas de sustentação política, econômica e religiosa que determinam o *ser* mulher.

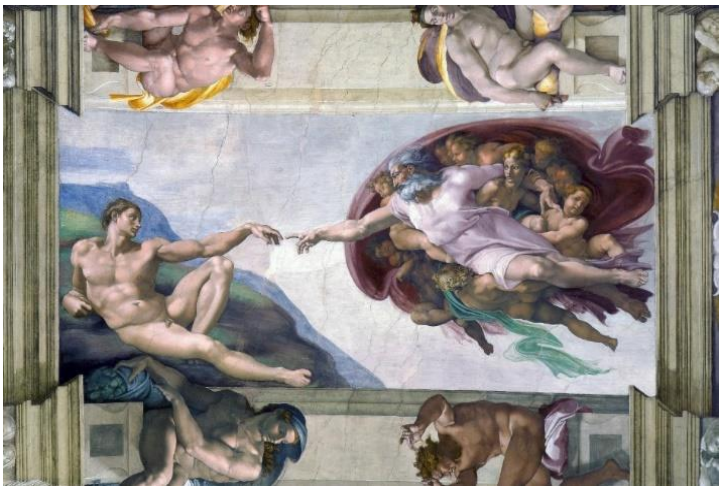
Embora tenha cometido um grande pecado, Eva torna-se a grande mãe da humanidade no olhar cristão, promovendo uma mistura dicotômica entre o pecado e o divino, que trazem simbologias de fragilidade, maternidade, submissão, fraqueza e um caráter corruptível e, portanto, inferior ao homem:

> Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores dará à luz filhos; o teu desejo será para o teu marido, e ele te governará (Gênesis 2: 16). E a Adão disse: Visto que atendeste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu ordenara não comesses, maldita é a terra por sua causa; em fadigas obterás dela o sustento durante o dia de tua vida (Gênesis 2: 17).

Criada da sujeira da terra, Lilith, a primeira mulher, foi banida do Éden ao questionar a sua submissão no ato sexual. E ao fazê-lo reivindica sua própria sexualidade ao não aceitar a

natureza dos sexos. Lilith não se submeteu à dominação masculina e sua forma de reivindicar igualdade foi a recusa da relação sexual com o homem por cima.

Desta forma, segundo as tradições judaico-cristãs, o poder exercido pelo homem sobre a mulher vem compensar toda a desgraça que ela provocou à humanidade, sendo justa paga, pois ele, como dominador, exerce seu poder para proteger e guiar o sexo frágil, quem sabe de si mesmo. Tal entendimento, justifica a ideia de que para o matrimônio ser bem-sucedido, a mulher deve ser obediente ao marido.



Essa ideologia de desigualdade dos sexos, fundamentada na criação no universo, levou os teólogos a conceber a ideia de que o elemento masculino representa o Divino e o elemento feminino representa os desejos terrenos, talvez, com algo de diabólico.

Figura 18: Michelangelo, A criação de Adão, afresco, 1510. Capela Sistina, Vaticano
Fonte: Wahooart 2018. https://pt.wahooart.com/@@/8XZMGJ-Michelangelo-Buonarroti-Criação-de-Adão

É importante lembrar que a Bíblia fora escrita, lida e interpretada durante séculos por homens, voltados para a manutenção do predomínio masculino sobre o sagrado.

A necessidade de uma releitura dos textos sagrados pertencentes à tradição religiosa cristã, em acordância com uma nova hermenêutica histórico-bíblica leva em consideração o fato de processo de produção de bens simbólicos no interior do cristianismo objetivavam de apreender o papel desempenhado pelo imaginário mítico na constituição do contexto sociocultural do ocidente cristão.

Vê-se que estes pensamentos misóginos surgidos em nosso passado longínquo se perpetuaram por toda a história, passando pela Idade Média, Moderna, chegando até hoje, na contemporaneidade. Em *Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002), Gilbert Durand afirma que o imaginário de determinada cultura se desenvolve em torno de uma orientação fundamental, cuja base brande entre dois polos: o regime diurno – caracterizado pelas oposições duais (bem/mal; céu/terra; luz/trevas; alto/baixo) e pela divisão hierárquica.

Em *A imaginação simbólica* (1988), Durand refere que imaginário não se trata somente de uma visão dualista do mundo, uma vez que não há antítese e que considera a ambigüidade presente em todos os aspectos da vida por isso, tem na imagem lunar, seu correspondente

simbólico. Quanto aos símbolos, seriam "qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de ser percebido" (Durand 1988: 14). Em outras palavras, os símbolos são as expressões do imaginário e se caracterizam, sobretudo, pelas várias possibilidades de significados a eles atribuídos.

Quanto aos símbolos, seriam "qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de ser percebido" (Durand 1988: 14). Ou seja, os símbolos se caracterizam, primordialmente, pelas variáveis possíveis de significados a eles atribuídos e são as expressões genuínas do imaginário. No núcleo das estruturas do imaginário, o feminino, pelos símbolos que relaciona, tem sido associado, de modo ambíguo e dúbio, à vida, não somente pelo mistério da maternidade que lhe é próprio, mas também devido à passagem cíclica do tempo que destina a todos inevitavelmente à morte.

Mediante essa natureza dúplice, as sociedades têm se pronunciado de maneira diferente. Em algumas culturas, as figuras femininas passaram a representar a fecundidade que dá origem à vida e, a partir do uso de símbolos de inversão, mesmo o conteúdo angustiante, presente na imagem do feminino, signo da morte, perde seu aspecto aterrorizante para significar, não o fim, mas uma passagem para uma nova fase: o renascimento.

Lilith tornou-se uma personagem importante do feminismo, uma vez que é a mulher que não se submete e que reivindica, que possui desejos carnais e luta contra o machismo, que quer sua autonomia. Ela pode ser considerada como:

> Uma vontade poderosa que não se dobra diante da pressão masculina e prefere a transgressão à vassalagem. Lilith é ímpeto sexual, mulher emancipada em fuga, sombra maligna por se haver considerado em pé de igualdade com os homens; é igualmente a mais remota concepção feminina, que transmigrou para o judaísmo pós-bíblico, a partir da mitologia da antiga suméria como a primeira mulher de Adão, como ele criada do pó e insuflada com o sopro divino para fundar a nossa espécie sem que houvesse aparente superioridade do homem sobre a mulher, até enfrentar no leito o desafio de sua submissão, o que provocou uma retificação mitológica por meio da suposta debilidade de Eva (Robles *apud* Martins 2011: 33).

Em outras sociedades, a associação do feminino ao poder de vida e morte, a imagem de Senhora dos destinos, desencadeou um forte sentimento de hostilidade e medo masculinos, cujos resultados podem ser observados em práticas sociais repressivas às mulheres ainda hoje. Este último é o caso da cultura judaico-cristã na qual predomina o regime diurno das imagens.

Até o século XIX, faz-se pouca ou nenhuma questão das mulheres em relatos históricos. Quando aparecem representadas as narrativas sobre elas são quase sempre excepcionais com destaque à beleza, virtude, heroísmo ou inversamente, por suas ações tenebrosas e nocivas ou

suas vidas escandalosas. A noção de excepcionalidade na história da arte indica que o estatuto vigente das mulheres é o do silêncio que consente com a ordem patriarcal.

A mudança no campo da historiografia acontece a partir do surgimento da "Nova história" surgida em meados da década de 1970, sendo considerada a terceira geração da Escola dos Annales[24], desenvolvida por historiadores como Jacques Le Goff e Pierre Nora, cuja corrente caracteriza-se pela valorização da história do cotidiano e dos pequenos grupos com produção historiográfica que levava em consideração a história dos vencidos e dos outros grupos marginalizados ou excluídos nas narrativas tradicionais. Utilizava o método de desconstrução dos relatos oficiais, abrindo espaço para aqueles que foram esquecidos ou silenciados pelos interesses sociais dominantes, a exemplo das mulheres. Essa inovação metodológica desencadeou os primeiros sinais da construção de uma história das mulheres, apresentando-as não como figuras coadjuvantes e secundárias na vida dos dos homens, mas como agentes ativos na construção de suas vidas e do cotidiano das sociedades. De acordo com Ana Simioni, em *Profissão artista* (2008), esses "novos historiadores" se depararam com um escasso acervo de documentos oficiais que elucidasse, de algum modo, a presença do feminino no cotidiano social, inclusive na dimensão artística, precisando recorrer a outras fontes historiográficas. O machismo predominou por muito tempo no âmbito dos processos de registros documentais e anulou a figura da mulher nos escritos jurídicos, nas atas, nos documentos cartoriais e nas fotografias oficiais, por considerá-las figuras secundárias na narrativa histórica e, portanto, "não estar ali presente significa uma provável exclusão" (Simioni 2008: 25).

Com *Histoire des femmes en Occident* (1990-1992) consolidava-se um campo de pesquisas e estudos sobre as mulheres onde se observa uma mudança no que concerne aos seus objetos, seus métodos e pontos de vista. Michelle Perrot objetivava tornar visível o que estava escondido, reencontrar traços e questionar sobre as razões do silêncio que envolvia as mulheres e o seu protagonismo na história. Levou a reflexões em torno da história e suas narrativas como produto da dominação masculina que atuava em dois níveis: nível dos próprios acontecimentos e nível da elaboração deles empreendida pelo relato (*story e history*). No interior desse movimento interessavam as figuras femininas oprimidas e postas à margem: prostitutas, domésticas, operárias, dentre outras.

Ao se ouvir "gênero", na maioria das vezes pensa-se na dicotomia "homem e mulher, o que pode levar à impressão de paridade entre os dois termos. Uma resposta imediata, cunhada

[24] Movimento historiográfico do século XX que se constituiu em torno do periódico acadêmico francês *Annales d'histoire économique et sociale*, tendo se destacado por incorporar métodos das Ciências Sociais à História.

talvez inconscientemente por argumentos biológicos, tendo como sinônimos usuais os termos "macho" e "fêmea", geralmente usados para distinguir seres da mesma espécie quando nos referimos ao reino animal. Todavia, a questão de gênero se faz muito mais complexa do que se parece. Em *As artistas* (1997), Berenice Sica Lamas conceitua gênero como uma construção social, na qual o elemento principal não será a estrutura biológica, mas um sistema de distinção acordado na coletividade, onde são determinados os espaços sociais de cada gênero, sua função, seus direitos e deveres perante um grupo. A construção social dos gêneros serviu para embasar na coletividade o sistema de relação entre os indivíduos, tanto na dimensão humano-afetiva como nas dimensões econômica, política e religiosa (Lamas 1997: 27).

CAPÍTULO V

A ESTÉTICA E A ARTE

CAPÍTULO V

A Estética e a Arte

> O olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas.
>
> (Chevalier 2009: 653)

5.1 As categorias estéticas nas obras de arte

O problema geral das categorias estéticas encontra o seu âmago exatamente no termo categoria. Retirado do vocabulário aristotélico, esse termo significa o predicado da proposição, o atributo do sujeito, sendo as categorias do ser as diferentes classes de predicados que se podem afirmar de um sujeito qualquer: essência, quantidade, qualidade, relação, dentre outras. As categorias possuem um caráter de irredutibilidade que encontra-se reconhecido na noção de categoria usada após Aristóteles[25].

Nos juízos de gosto ou estéticos, na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), as categorias estéticas refletem o livre jogo do entendimento com a imaginação, de modo a produzirem o sentimento do belo. Immanuel Kant entende por categorias os conceitos puros do entendimento com a tarefa de enformar os dados amorfos da sensibilidade e formar juízos lógicos ou determinantes. Em *Vocabulaire d'Esthétique* (1990), Étienne Souriau afirma: "de um modo menos técnico, entendemos por categoria os conceitos gerais aos quais um espírito costuma relacionar os seus pensamentos e os seus juízos" (Souriau 1990: 18).

As categorias estéticas como o belo, o sublime, o trágico, o cômico, o feio, entre outras, afetam profundamente a alma humana e elevam o espírito à contemplação. Assim, revelam sentimentos, emoções, impressões afetivas elementares, ou reações profundas em face dos diferentes modos da presença concreta, sensível, imediata, artística ou natural. A avaliação ostensiva na apreciação implica na explicitação dos atributos utilizados nos juízos do gosto e ou de valor.

[25] Cabral, João Francisco Pereira (2020): "Substância e Categorias em Aristóteles"; Brasil Escola. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/filosofia/substancia-categorias-aristoteles.htm. Acesso em 24 de novembro de 2020.

5.1.1 O belo, o feio e o grotesco

Belo é aquilo que agrada ver.
(São Tomás de Aquino *apud* Jolivet 1995: 338)

Muito além de ser uma disciplina, a Estética é um conceito usado para designar os fenômenos e os objetos que constituem as experiências humanas. É como conceito que a estética delimita de maneira instável e sinuosa a fronteira que se estabelece ao defrontar-se com as representações. De modo inevitável, os limites conceituais da estética interpenetram-se e alargam-se, não sendo possível situá-la numa delimitação definitiva e única.

Como um ramo da filosofia que tem por objeto o estudo da natureza do belo e dos fundamentos da arte, a Estética estuda o julgamento e a percepção do que é considerado belo, a produção das emoções pelos fenômenos estéticos, bem como as diferentes formas de arte e da técnica artística; a ideia de obra de arte e de criação; a relação entre matérias e formas nas artes. Por outro lado, a estética também pode ocupar-se do sublime, ou da privação da beleza, ou seja, o que pode ser considerado feio, ou até mesmo ridículo. Iniciou-se como teoria que se tornava ciência normativa às custas da lógica e da moral – os valores humanos fundamentais: o verdadeiro, o bom, o belo, centrando-se em certo tipo de julgamento de valor que enunciaria as normas gerais do belo. A estética assumiu características também de uma metafísica do belo, que se esforçava para desvendar a fonte original de todas as belezas sensíveis: reflexo do inteligível na matéria (Platão), manifestação sensível da ideia (Hegel), o belo natural e o belo arbitrário (humano).

Como disciplina filosófica, a Estética, criada por Alexander Gottlieb Baumgarten em *L´invention de l´esthétique* (1938), notabilizado no século XVIII quando se inscreve definitivamente na posteridade, considera-se que o fez por ter sido o primeiro pensador a perceber "as relações estabelecidas entre três domínios, até então, tratados como autônomos: o da arte, o da beleza e o da sensibilidade do sujeito humano" (Pranchère 1988: 8).

Como explicado em *L'esthétique* (2008) por Carole Talon-Hugon a estética é um ramo da filosofia que se ocupa das questões que permeiam a arte. Na obra, presume-se que a estética – como sensação, percepção e sensibilidade – foi adotada por inúmeros filósofos para estudo e análise das obras de arte tendo por finalidade o belo. Desde a Antiguidade até os dias atuais, a estética estuda de modo racional o belo, bem como o sentimento por ele suscitado. Assim, surge a estética como sinônimo de beleza:

> O *Dictionnaire Historique et Critique de la Philosophie* de A. Lalande (1980) define-a como 'a ciência que tem por objecto o juízo da apreciação que se aplica à distinção do belo e do feio', mas o *Vocabulaire de l'Esthétique* (1990) descreve -a como 'a filosofia e (a) ciência da arte'; mais consensuais, *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1971), *Enciclopaedia Filosofica* (1967) e *Academic American Encyclopaedia* (1993) definem-na como o ramo da filosofia que trata das artes e da beleza (Talon-Hugon 2008: 7).

Platão, Aristóteles, Sócrates, entre outros, evocavam conceitos sobre o belo onde cada um o definia sob óticas particulares e diversidades filosóficas. A estética é uma reflexão sobre um campo de objetos dominado pelos termos belo e sensível. Na antiguidade, a estética era estudada fundida com a lógica e a ética. O belo, o bom e o verdadeiro formavam uma unidade com a obra. A essência do belo seria alcançada identificando-o com o bom, tendo em conta os valores morais. Na Idade Média surgiu a intenção de estudar a estética independente de outros ramos filosóficos.

O Primeiro a questionar o que seria o belo, Platão o identifica por uma tríade: a verdade, o bem e a perfeição. Separada do mundo sensível a beleza existe em si (Chies 2008). Para Platão a beleza pode ser conferida a qualquer objeto, uma vez que é pura, sem cor, sem figura. Raymond Bayer em *A história da estética* (1995) ao analisar a estética de Schiller afirma: "a beleza é verdadeiramente racional e moral residindo essencialmente nas almas" (Bayer 1995: 294).

Segundo Aristóteles (384 a.C – 322 a.C), em *Arte retórica e arte poética* (1993), o belo é indissociável do homem. A beleza reside na simetria e é o símbolo do perfeito. Está no interior do Ser não no externo, sendo digno de louvor. O filósofo define ainda o belo como aquilo que é bom e agradável, além da virtude e da coragem.

Em Sócrates, a definição de belo é considerada aquilo que é útil. Coisas feias e úteis podem ser belas. O sentido do estético se dá no artístico e no extra artístico, quando se possibilita uma experiência criadora e sensível. Para tanto, se faz necessária a existência de mecanismos que permitam possibilitar a sensibilização pelo contato com a produção artística, o desenvolvimento da capacidade imaginativa, a apreciação e a fruição.

Umberto Eco, no livro *A História da Beleza* (2004), aponta que:

> 'Belo' – junto com 'gracioso´, 'bonito' ou 'sublime', 'maravilhoso', 'soberbo' e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual aquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o belo e o bom (Eco 2004: 9).

Compreende-se que arte e estética fazem parte da formação integral do ser humano, já que a arte no processo de construção do homem humanizado é um trabalho que envolve uma

relação estética do homem com a natureza. Em *Um convite à estética* (1999), Adolfo Vásquez explica que:

> a experiência estética ou a prática artística não são algo supérfluo, um adorno em nossa existência, mas sim um elemento vital em toda sociedade, uma necessidade humana que exige ser satisfeita; não será por isso um valor em si, mas sim o de um conhecimento de algo necessário para o homem; tão necessário que, ao longo dos séculos, encontramos a arte executando uma ou outra função nas sociedades mais diversas (Vásquez 1999: 19).

A sensibilidade estética é um processo longo de desenvolvimento dos sentidos realizado pelo homem no processo de humanização, na relação que estabelece com a natureza, com os outros e consigo. Os sentidos se fazem humanos num processo que é histórico e dialético, sendo que o homem os aprimora enquanto desenvolve a dimensão de sua ação e, na práxis, estrutura seu percurso humano. Esse processo é, ao mesmo tempo, individual e coletivo, pois a ação humana é social e transforma o contexto à medida que transforma o próprio homem. A partir disso, pode-se afirmar que os sentidos humanizados são completamente diferentes dos sentidos que não passam por esse processo de sensibilização.

A arte, mesmo sendo o resultado de uma individualidade, é uma realidade social que se dá na práxis humana, a qual é coletiva, ou seja, mesmo sendo uma obra individual, na relação com o social e na relação com o produtor, ela se torna social, pois é resultado de um processo humano social. Segundo Maria Inês Hamann Peixoto, em *Arte e grande público* (2003), esse processo de criação e desenvolvimento da sensibilidade humana, que integra o processo dialético da construção homem-mundo, não ocorre, logicamente, na individualidade isolada, mas a práxis humana é coletiva, que dá-se no âmbito comunitário e social (Peixoto 2003: 43).

Mantendo-se fiel à concepção holística adotada, a noção de Arte que prevalece nesse estudo é aquela que a concebe como meio indispensável para a união do indivíduo com o todo, que apreende e penetra a esfera inteira da experiência humana. Tal conceito, geral e de amplo espectro, permite ensaiar algumas definições mais próximas dos interesses específicos da pesquisa, preservando o caráter comunicacional e cultural.

Arte é instrumento de conhecimento e de comunicação e, assim, forja uma construção de mundo baseada em formas simbólicas, originando um universo próprio. Arte, ciência, mito e língua formam os diferentes universos simbólicos que contribuem para assegurar a integração social.

O estatuto das reflexões filosóficas antiga e medieval, sobre a arte e o belo é ambíguo. Constituem em simultaneidade os germes da estética e interditam a sua constituição. Retoma-se aqui Talon-Hugon (2008) que afirma que:

> Se o belo é transposição e apresentação sensível do verdadeiro, a filosofia deve ir ao essencial e negligenciar o secundário. O sensível é um objecto ontologicamente indigno e a beleza está algures mas não nas coisas. A estética entendida como reflexão sobre a *aisthêsis* e a beleza sensível não tem nenhumas hipóteses. Esta metafísica do belo constitui um obstáculo à estética (Talon-Hugon 2008: 27).

No século XVIII, Immanuel Kant (1724-1804) afirmava que o belo é o que agrada de maneira universal, uma ocasião de prazer desperta pelo objeto belo ainda que não se possa justificar racional e intelectualmente. Para ele a causa reside no próprio sujeito (Bayer 1995). Em *Definição da arte* (2011), Umberto Eco aponta que a estética a partir de Kant não estabelece cânones de beleza, porém, define as condições formais de um juízo estético. Neste interior de esquemas descritivos, se movem diferentes experiências pessoais e cada uma delas assinalada por uma marca de originalidade, onde "não se alcança a máxima cientificidade da estética estabelecendo cientificamente (segundo leis psicológicas ou estatísticas) as regras do gosto, mas definindo a acientificidade da experiência de gosto e a margem que nela é deixada ao fator pessoal e de perspectiva" (Eco 2011: 62).

Alexander Baumgarten, em *Estética: a lógica da arte e do poema* (1993: 7), deu nome ao núcleo constituído pelas considerações no entorno do sentimento do belo e da arte. Ainda que isso tenha ampliado os territórios da estética, constituiu também a abrangência dos limites da estética e da arte, ampliando também a confusão conceitual.

Baumgarten (1993) não fazia distinção entre "pensamento", "representação" e "percepção", fazendo dos termos sinônimos. A obra de arte, segundo este autor, se trata de uma percepção bem-sucedida e nada mais que uma bela representação. É mister ressaltar que a estética de Baumgarten não era uma teoria da criação artística ou dos procedimentos artísticos:

> Devemos distinguir a beleza do conhecimento, a qual é a primeira e principal porção, e a beleza dos objetos e da matéria, com que aquela é frequentemente confundida, ainda que a significação da palavra 'coisa' seja geralmente aceita. Os objetos feios [inconvenientes] podem, enquanto tais, ser pensados como de belo feitio, e inversamente os objetos que são belos podem ser pensados de uma maneira inconveniente [disforme] (Baumgarten 1993: 128).

A estética ganhou terrenos da ética, da ontologia, da epistemologia, se diferenciando, sobretudo por não ter o seu objeto definido com clareza. Na contemporaneidade, vive-se também a estética da repetição, o que não significa um mau aspecto ou deformação do original. Não cabe mais a noção de que um objeto de arte se degenera pela reprodução "uma atitude deste tipo é ao mesmo tempo confusa, ultrapassada e inadequada aos fenômenos da produção de objetos estéticos dos nossos dias" (Calabrese 1987: 42).

Os conceitos de belo e feio se relativizam nos diversos períodos da história e são cambiáveis de uma cultura a outra. Ao se atribuir beleza ou feiura, os critérios suscitados nunca são puramente estéticos, mas morais, sociais e até mesmo políticos.

Em 1853, o filósofo alemão Karl Rosenkranz escreveu um tratado sobre a feiura intitulado *Aesthetik des Hasslichen*, onde colocou em pauta obras que traziam o repugnante, o imundo, o grotesco e o horroroso. Poucos estudiosos se debruçaram sobre o tema, podendo-se destacar entre eles, Adorno e Longhi.

Decorrido um século das formulações de Baumgarten, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, na obra *Curso de estética* (1996), criticou o termo *Aesthetik*, pela ênfase no sensório e no sentimento. Pensando-o inadequado para definir os temas que ele apresentava em suas prédicas sobre arte, conservou-o no título de suas palestras e em seus estudos, alegando seu uso corrente e prosaico na Alemanha.

Ao escapar às regras impostas pelo clássico, o grotesco aponta uma perspectiva onde subverte a figuração até então feita do corpo e passa a valorizar o vínculo do corpo com o universo material em que este se insere. Enquanto na estrutura clássica as características residiam nas formas lisas, direitas e retas onde parecia apontar que a verdade remetia para a transparência, no barroco e, por conseguinte, no grotesco tem-se o predomínio das formas curvas, com concavidades. E onde existem concavidades, existirão sombras. Desse modo, tem-se uma espécie de rebaixamento de valores. No clássico, apontava-se para a eternidade e no barroco para a corporalidade.

Segundo Moisés de Lemos Martins, no livro *Crise no castelo da cultura* (2011), trata-se do refazer de uma ordem para compor uma desordem. Ou seja, na ordem clássica o percurso é feito à luz da ideia de sublime, de celestial. No barroco a ordem refaz-se, não há que recompor a desordem e se instaura uma crise sem retorno possível, onde a lógica se volta para o presente, para a emoção. O autor acrescenta: “Estas três formas do imaginário, o trágico, o barroco e o grotesco, são dinâmicas e partilham características semelhantes: em todas elas a vida e o mundo, embora palpitantes, são instáveis, ambivalentes, sinuosos, fragmentários, imperfeitos e efêmeros” (Martins: 187-188).

Trágico, barroco e grotesco, onde predomina a fragmentação são avessos à perfeição e à harmonia. As pessoas se mobilizam para o presente e são seduzidas pela vertigem fragmentária, do profano, do caráter viscoso, titubeante da condição humana.

Mikhail C. Bakthin na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (1999), oferece um quadro explicativo do grotesco onde prolifera o recorte carnavalesco, em que nada é destruído. As coisas são recicladas e retornam

para as entranhas (para a terra) de onde saem para germinar coisas novas. Para Bakhtin, o rebaixamento do sublime não significa necessariamente o relativismo. O realismo grotesco consiste em aproximar da terra: "O elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida (…). O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal" (Bakthin 1999: 17).

Ao se referir ao corpo grotesco, o autor acrescenta que este é animal, vegetal e humano, sendo assim, orgânico, inacabado e aberto. E é devido a essa circunstância que ele se torna animado e diz que:

> Todos os fenômenos e coisas do mundo (…) abandonaram seu antigo lugar na hierarquia do universo e dirigiram-se para a superfície horizontal única do mundo em estado de devir, encontraram novos lugares para si, ataram novos laços, criaram novas vizinhanças. E o centro a cuja volta se efetuou esse reagrupamento de todos os fenômenos, coisas e valores, era o corpo humano, que reunia no seu seio a imensa diversidade do universo (Bakthin 1999: 320).

Rogério Caetano de Almeida refere, na obra *O grotesco medieval*: *Hyeronimus Bosch e as cantigas de maldizer português* (2007), que no grotesco: "não há mais um corpo definido, padrão, não há uma regra. O que ocorre, na verdade, é uma transgressão da realidade, há uma reinvenção de um mundo fantástico, também característico dentro do universo grotesco" (Almeida 2007: 62).

No barroco ocorre uma inversão da ordem 'natural' do mundo, com metamorfoses de seres que aparentam uma coisa, mas podem ser coisas diversas, com corpos disformes que conduzem o espectador para uma ou outra realidade. O grotesco instaura um processo de dissolução da orientação do personagem no seu mundo "seguro" misturando domínios separados, abole a estática, proporciona a perda da identidade, distorce proporções "naturais" e também promove "a suspensão da categoria de coisa, a destituição do conceito de personalidade e o aniquilamento da história" (Kayser 1986: 124).

Umberto Eco, em *História da Feiura* (2007), traz elementos referendados nas representações visuais ou verbais através da arte. Na mesma obra, Eco chama atenção para a distinção entre três tipos de feiura: o feio em si – um excremento, uma decomposição; o feio formal – quando há desequilíbrio das partes e do todo, e a representação artística de ambos – muita das vezes a única maneira de atingir o passado e a história das imagens do corpo percorrida nas expressões artísticas.

Uma linha tênue separa o feio, o cômico e o obsceno. No Renascimento houve uma reviravolta nos fenômenos de comicidade e obscenidade. Mas uma vez ligado à sexualidade,

devido às representações sobre a mulher e seu o pacto com o diabo, surgem as representações das bruxas. Ainda que findadas as perseguições religiosas, essas figuras sobrevivem na literatura de fábulas e no terror, como acrescenta Umberto Eco: "O que interessa para nosso foco é que na maior parte dos casos as bruxas foram acusadas de serem feias e por isso também jogadas na fogueira" (Eco 2007: 212).

O grotesco, categoria estética, é entendido como a fina arte de esdrúxulas misturas, onde, como um demiurgo, o artista toma partes de um ser misturando-as com partes de outros seres. Cada parte é associada ao ser de onde foi retirada, obtendo um resultado que vai de encontro ao que é natural. É o que Paula Rego faz ao criar suas avestruzes ou trabalhar metamorfosicamente a Mulher cão.

No livro *O império do Grotesco* (2002), Muniz Sodré e Raquel Paiva apontam que o grotesco funciona por catástrofe na medida em que surge através da quebra insólita de um cânone; é uma deformação inesperada. Essa desarmonia é a geradora do espanto, do riso, do nojo, e até mesmo do horror. Segundo os autores "o grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. O grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade" (Sodré e Paiva 2002: 60).

Para efeito de classificação, Sodré e Paiva dividiram ainda o grotesco em Gêneros e Espécies onde os primeiros mostram-se como representado, isto é, quando se utiliza o suporte escrito – literatura e imprensa ou suporte imagístico, pintura, fotografia, cinema, televisão ou atuado por meio de situações de comunicação direta, vividas ou encenadas. O gênero atuado subdivide-se, de acordo com os autores, nas naturezas espontâneas (episódios da vida cotidiana que apontam para o rebaixamento espiritual) ou a irrisão (natureza encenada, também chamada de "burlesco" – grotesco revelado em peças teatrais, nas quais se conquista o público através de gestos corporais risíveis). A última natureza do gênero atuado é a Carnavalesca que remonta à Idade Média europeia e que vai desde os festejos populares até ao próprio Carnaval, provocadora do riso comunitário, segundo análise bakhtiniana, como uma crítica ao isolacionismo da época (Sodré e Paiva 2002: 67).

Com relação às espécies do grotesco, os autores definiram quatro modalidades expressivas: *Escatológico*: situações que fazem referência a dejetos, secreções, partes baixas do corpo, entre outros; *Teratológico*: referências risíveis a monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos, etc.; *Chocante*: presente nas duas formas anteriores tem o objetivo de provocar no espectador ou contemplador um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas, podendo ser chamado também de grotesco chocante e, por fim, *Crítico*: quando o grotesco presente no objeto visado expõe um discernimento formativo, ou seja, além

da percepção sensorial do fenômeno, é desvelado o que se tenta ocultar (convenções, ideias) expondo de modo risível os mecanismos do poder abusivo. Esse efeito pode tomar a forma da caricatura ou da paródia provocando inquietações nas situações estabelecidas (Sodré e Paiva 2002: 67-68).

O espanto inicial diante de uma obra de arte não assenta numa lógica, uma vez que não existem parâmetros que determinem o que vem ou não a ser belo. A beleza na arte é e sempre foi subjetiva e, portanto, não mensurável. São as reações individuais e pessoais resultantes de nossa percepção sensorial durante o percurso sensível em relação aos estímulos externos que promovem indicações de possibilidades do sentir e mesmo e aferir uma apreciação estética, balizada ou não em quaisquer definições.

Os ideais sociais e culturais perpassam a trajetória da visão sobre o corpo da mulher e os aspectos da feiura e da beleza mudam. Os principais aspectos entre beleza e feiura não se esgotam, uma vez que a feiura não se define pela ausência da beleza, mas com sentidos próprios da história misturados a valores e necessidades humanas intangíveis de aproximar da estética do feio. Atualmente diversas teorias apontam o feminino como um elemento importante no processo de ressignificação do conceito de identidade onde "procura-se a definição, em graus diversos de complexidade, de uma identidade feminina no lugar da diferença" (Hollanda 1994: 13).

Posições feministas em muito colaboraram a dar uma visibilidade diferenciada às representações do corpo feminino, fazendo com que fossem vistos de maneira mais holística e integral. Influências libertadoras permitem que as mulheres sejam autônomas na busca por ideais de beleza que respeitem seu próprio corpo com suas diferenças e peculiaridades.

Lamartine Costa, em "A identidade cultural como ponto de partida na reflexão sobre o fazer artístico" (1998), destaca o fato de que nas sociedades contemporâneas a mulher ocupa um lugar e um espaço social. Desse modo, a mulher estaria a portar uma identidade construída arduamente e marcada pelos processos que a levaram a mudanças corporais. A autora acrescenta ainda que essa identidade "não é somente um estado típico de uma determinada cultura, mas, sobretudo, uma dramatização de seus relacionamentos com o mundo" (Costa 1998: 11).

De acordo com Luciana Loponte, em *Sexualidades artes visuais e poder* (2002), a sexualidade feminina foi colocada em discussão através da visualidade dessas obras, o que acabou por produzir o que essa autora chamou de "pedagogia cultural do feminino" (Loponte 2002: 284). Tal pedagogia, para a autora, seria o que naturalizou e legitimou o corpo da mulher como objeto de contemplação e transformou esse modo de ver como única verdade possível.

Assim, apesar de território explorado durante séculos, o corpo feminino não era problematizado e refletido à luz de questões relevantes para a mulher. Instigante por natureza, o corpo nu da mulher sempre buscou pela compreensão do feminino e pelas reflexões do gênero que explica as diferenças sexuais que foram e são construídas através de símbolos e significados culturais.

As obras de arte têm relação direta com questões relacionadas com a sexualidade, uma vez que por muito tempo contribuíram para o controle dos corpos femininos. Pensar em feminilidade é compreender como o significado de feminino foi construído enquanto representação da imagem ou objeto de apreciação ao longo da história.

Mecanismos de poder ainda agem sobre esses corpos – representantes e representados. O que será determinante no sentido final dessas representações são a linguagem e a construção discursiva possíveis, além da observância das pressões sociais e mecanismos de poder que perpassam a produção de tais imagens.

A arte contribuiu para estabelecer comportamentos e aspectos considerados adequados ou não para as mulheres. Ao longo dos séculos, a herança da mulher no que concerne ao seu corpo sofreu diversas pressões de adequação, quer seja comportamental ou esteticamente se falando e a arte foi e é um dos importantes vetores nessa tarefa.

É inegável que as mulheres ganharam mais espaço e com isso, a oportunidade de se auto representar. Outras perspectivas permitiram à mulher oportunidades de construir produtos artísticos que ampliam e favorecem o florescimento reflexivo sobre diversas questões. Através da arte muitas mulheres articulam os seus discursos de resistência diante de entraves e barreiras apresentadas. Ao apresentar uma beleza alternativa, que representa muitas vezes as subculturas identitárias, os artistas dão a esses corpos a possibilidade de se tornarem visíveis.

Não obstante manifestar as desigualdades e rechaçar qualquer tipo de padrão imposto ao corpo da mulher é necessário produzir o inesperado, causar estranheza e inquietar, com boas doses de ousadia. Assim, se rompe as barreiras do meramente artístico promovendo um choque de realidade em meio às mutações cotidianas. Desse modo se torna possível uma ruptura com as tiranias a que ainda estão fadadas as mulheres a presenciar ou viver na própria pele.

Nesse contexto, o corpo nu, como suporte ou tema, procura indagar sobre o processo de serialização de corpos femininos perfeitos e principalmente, fugir das categorias impostas e das verdades absolutas e inquestionáveis que cercam esses corpos. O corpo pertence mais à história do que a natureza uma vez que não existe um corpo impermeável às marcas culturais.

Contemporaneamente, os sujeitos vivem em constante desconstrução e reconstrução do corpo e da imagem onde são projetadas pelas mídias cobranças que acabam também por

aprisionar o corpo feminino. As amarras somente mudaram de arena e, embora sejam diferentes do que acontecia na década de 1960, ainda cabe luta e resistência, tanto no Brasil, quanto em Portugal e mesmo no mundo.

Vive-se a época da crise, de questionamentos e da experimentação. A autenticidade, e originalidade, preocupação da modernidade, não mais está em jogo. Em seu lugar surgem as releituras e reproduções onde distrações criam novos padrões estéticos ou alteram juízos estabelecidos. Contemporaneamente, o mundo encontra-se em processo de desconstrução e esses valores são características barrocas, como apontado por Calabrese (1987). Desconstrução de um sistema já estabelecido e, por isso, neobarroco. A grande e principal característica desse período está provavelmente pautada pela subjetividade e pela alteridade.

Reprimido pelo patriarcado o sistema feminino construiu códigos específicos de comunicação e sobrevivência que atravessaram a arte, os mitos e outras linguagens caracterizando-se pelas incontáveis possibilidades de significados e formas de representações, desconstruções e ressignificações.

O corpo é construído biológica e simbolicamente na cultura e na história. As relações humanas se dão também pelas posturas, pelas predisposições, pelos humores e pela manipulação de diferentes partes do corpo. O corpo é simbólico e evidencia diferentes padrões estéticos e percepções do universo onde está inserido.

5.2 Teorias da arte

> Em consciência, não há homens nem mulheres: há seres com iguais direitos naturais, mesmas fraquezas e iguais responsabilidades... Mas não há meio dos homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos–grandes para eles, para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós.
>
> (Almeida 1922: 137)

Para muitos críticos e historiadores, as teorias da arte objetivando explicar a natureza de uma obra já nascem circunscritas em fracasso, dado que a arte é um fenômeno infinitamente diverso, estando assim, longe de possuir uma essência minimamente comum em suas múltiplas manifestações.

A arte é a produção do homem e pode ser pensada como um modo de conhecer o mundo, de dar-lhe sentido, de interrogá-lo, ou mesmo de registrar um momento, seja ele histórico e/ou

cultural. A complexidade desse universo, sem bordas definidas, mobiliza a discussão em vários sentidos e nos mais diversos campos e domínios: filosofia, história, antropologia, sociologia, psicologia, entre outros.

Com as mudanças ocorridas no século XX, a feminilidade foi remodelada em todos os aspectos. Os papéis atribuídos à mulher, de mãe dedicada e esposa amorosa, foram representações que contribuíram para a definição de alteridade e identidade feminina, resultando em práticas culturais que a limitaram ao espaço privado. A participação das mulheres nas duas Grandes Guerras, a sua entrada no mercado de trabalho, o surgimento da pílula anticoncepcional, o movimento feminista e a revolução sexual – liderada por elas – contribuíram para a derrubada de limites, abrindo portas para outros debates, outros espaços, outras escolhas e modelos.

Quando se trata do culto ao corpo, as diversas teorias sociais trazem importantes contribuições ao privilegiar como ponto de partida de sua análise o jogo das formas que está por trás da construção da representação do corpo feminino. A lógica do culto do corpo aponta para a existência de uma ditadura da beleza na qual as mulheres não possuem plena autonomia de seus corpos. Retoma-se Foucault (2009), ao argumentar que deva existir, para a submissão feminina, na qual as mulheres estão inseridas, uma sociedade disciplinar cujas ferramentas tecnológicas definam o padrão de corpo ideal.

Observada desde o ponto de vista da Poética, a arte não seria mais que um artesanato da beleza, na medida em que ela ensinava como obter certo efeito – a beleza – a partir da rotinização de determinados procedimentos e técnicas. Nessa medida Baumgarten, em *Metafísica* (1993), apontou que a Poética encerrava menos uma teoria que uma técnica. A questão era: o valor e a natureza desse efeito restavam indeterminados. Baumgarten pretendeu fazer a estética passar para uma disciplina mais alta, alçando-a a uma teoria da significação da beleza. Essa teoria do belo toma a forma, não de uma reflexão sobre os cânones da beleza, mas, sim, de uma filosofia da faculdade do sentir. Estética, que etimologicamente, refere-se à percepção e estrutura, é tomada a partir de Baumgarten, por uma ciência da sensibilidade, como ele a definiu em suas *Meditações* (1735): "a ciência do modo sensível de conhecimento de um objeto". Essa definição se completou no capítulo primeiro de sua *Metafísica*, intitulado "Psicologia empírica", mais precisamente na segunda seção deste capítulo, nomeado "A faculdade de conhecimento inferior": "a ciência do modo de conhecimento e de exposição sensível é a estética (lógica da faculdade de conhecimento inferior, gnosiologia inferior, arte da beleza do pensar, arte do análogo da razão)" (Baumgarten 1988 [1735]: 89).

Baumgarten, em sua obra mais conhecida, *Estética* (1988), formulou seu sistema para sustentar esse novo campo do conhecimento em acordo com a lógica aprendida com Wolff. Nesse trabalho, publicado em dois volumes, respectivamente de 1750 e de 1758, a beleza era apresentada como uma das características possíveis da manifestação sensível dos objetos e era descrita como um dos modos de conhecimento sensível dos objetos. A beleza era, assim, uma das formas da verdade, sendo percebida como o modo mais marcante do conhecimento sensível, ao passo que a estética era, então, uma teoria do belo.

Através do culto exagerado do corpo, presencia-se o reaparecimento de corpos disciplinados. Silvia Maria Lüdorf (2000, 2004), ao estudar os corpos em academias de ginásticas, argumenta que de forma análoga aos corpos do século XVIII eram submetidos às docilidades disciplinares, enquanto que na atualidade o corpo é submetido às "técnicas disciplinares contemporâneas" que visam a manutenção dos corpos presos a determinadas práticas que os mantem disciplinados e dóceis. Del Priori acrescenta que:

> A indústria cultural ensina às mulheres que cuidar do binômio saúde-beleza é o caminho seguro para a felicidade individual. É o culto ao corpo na religião do indivíduo em que cada um é simultaneamente adorador e adorado. Mas o culto não é para todos. O tal corpo adorado é um corpo de 'classe'. Ele pertence a quem possui capital para frequentar determinadas academias, possui personal trainer, investe no body fitness; este corpo é trabalhado e valorizado até adquirir as condições ideais de competitividade que lhe garanta assento na lógica capitalista. Quem não o modela está fora, é excluído (2005: 92).

As variáveis encontradas num objeto ou representação artística não asseguram afirmar com propriedade tratar-se ou não de uma obra de arte. Apontam antes, para a incompletude, sobretudo na contemporaneidade, onde todos os limites foram, há muito, transpostos. Uma obra de arte não pode ser explicada, mas polemizada e interpretada de acordo com nosso acervo mental, segundo explica o historiador de arte Arnold Hauser na obra *Teorias del arte* (1981):

> As obras de artes são provocações. Nós não as explicamos, mas polemizamos com elas. Nós as interpretamos de acordo com nossos próprios fins e aspirações, trazemos para elas um sentido cuja origem se encontra em nossas próprias formas de vida e hábitos mentais (...). As obras de arte são cumes inalcançáveis. Não vamos a elas diretamente, giramos em seu entorno (Hauser 1981: 9).

Morris Weitz, em *The Role of Theory in Aesthetics* (1995), sugere que o conceito de arte não pode ser definido em termos de condições necessárias e suficientes uma vez que se trata de um conceito caracterizado pelo que Wittgenstein chamava de *semelhanças de família*, tal como os conceitos de jogo, número e religião. O conhecimento em arte se dá de modo

dialético realizando-se a arte em si mesma. Theodor Adorno, na obra *Teoria Estética* (2008), chama a atenção para a relação da obra com o observador: "Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a e energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior. Participa na objectividade quando a sua energia, mesmo a sua "projeção" subjectiva desviada, se extingue na obra de arte" (Adorno 2008: 266).

Em princípio, as coisas se assemelham entre si e uma vez dissecados os seus aspectos e impressões iniciais, tais semelhanças (uma vez limitadas segundo critérios específicos) perdem a sua função classificatória e são ressignificadas, como se percebe nas obras de Nazareth Pacheco, quando objetos são retirados de sua função inicial e reagrupados dentro de uma outra ordenação criando sentidos estéticos e emocionais.

Um objeto e uma realidade, aparentemente díspares, passam a fazer sentidos e serem consonantes quando o autor apresenta um paradigma conceitual capaz de alojar dialeticamente tais objetos num arranjo conceitual discursivo.

Em 1913, a intervenção de Marcel Duchamp[26] provoca um abalo, uma cisão permanente na arte. Ao propor o primeiro *ready-made*[27] – a Roda de Bicicleta – coloca o artista como "alguém capaz de repensar o mundo e refazer o significado através da linguagem, mais do que alguém que produz objetos visuais manufaturados para o prazer retiniano" (Stiles 1996: 804).

Em oposição ao formalismo obsessivo de seus contemporâneos, Duchamp retira o foco da questão estética e a arte e, a partir daquele momento, passam a existir para além das considerações do gosto somente. Ao desviar das boas intenções de produzir o belo, o agradável ou, até mesmo, o desagradável, para o autor, muito mais importante do que trabalhar a favor de uma forma bem acabada, era abrir e desestabilizar o campo, gerar a diferença e tensões através do significado que o objeto adquirisse após seu estabelecimento num lugar com função diferente.

As teorias de arte assumem importância vital quando se tornam capazes de clarear as importantes dimensões que permeiam o objeto de arte, mas carecem de ir além de suas margens sistemáticas e engessadas, permitindo ao espectador o aporte subjetivo necessário à sua apreciação e fruição.

---

[26] Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 28 de julho de 1887 – Neuilly-sur-Seine, 2 de outubro de 1968), foi um pintor, escultor e poeta francês,[2] cidadão dos Estados Unidos a partir de 1955, e inventor dos *ready made.*

[27] O ready-made nomeia a principal estratégia de fazer artístico de Marcel Duchamp e é uma forma ainda mais radical da arte encontrada (ou *objet trouvé*, no original francês).O *ready-made* é manifestação radical da intenção de Marcel Duchamp de romper com a artesania da operação artística, uma vez que se trata de apropriar-se de algo que já está feito: escolhe produtos industriais, realizados com finalidade prática e não artística (urinol de louça, pá, roda de bicicleta), e os eleva à categoria de obra de arte. Chilvers, Ian; Glaves-Smith, John (2009): *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 257–258.

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

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

Benedito Nunes (2010) reafirma a existência de uma tríade indissociável, a relação do homem com o mundo, que resulta em uma criação artística, livre do seu fim e do seu destino. O contexto social deve ser inserido na análise de uma obra para revelar o sentido e objetivo daquela obra. As circunstâncias, para Nunes, criam os sentimentos dos artistas e na vida social, moral e religiosa se faz presente como elemento integrante para o artista sentir, formar e representar as suas ideias. As obras de arte são documentos históricos da passagem do tempo, das ideias e dos sentimentos humanos. A arte tem vida interior pulsante, e esta vida deve ser animada e alimentada pelo artista criador.

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

Refazer o caminho do olhar atual e retornar ao passado faz perceber que o tempo em que se vive agora não emergiu há alguns segundos atrás. O hoje caminhou há milênios para chegar até aqui com as portas abertas.

Existiu um motivo, uma ordem, uma instituição de pensamento que fez com que a mulher artista não se firmasse no campo profissional ao mesmo tempo em que os homens puderam – as citações e relatos na história são evidentes.

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

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

Em pesquisas historiográficas sobre a condição da mulher artista na sociedade brasileira, Júlia Almeida, em *A viúva Simões* (1922), faz uma análise sociológica e cultural de seu tempo, revelando a história da mulher artista que foi renegada nos registros oficiais com perdas e danos irreparáveis para a história da arte e da humanidade. Analisa o papel limitado das artistas na sociedade, não por falta de talento artístico, mas por falta de permissão para se profissionalizar artisticamente diante da sociedade e da academia. Apresenta as suas mulheres artistas – especialmente do século XIX e antecedentes – em períodos da história da arte marcados por enormes dificuldades para a mulher que pretendia se consolidar no espaço artístico patriarcal. Afirma a premissa de suas crenças na abertura da conferência, com os seguintes dizeres: “Por mais imperiosa que seja a vocação das mulheres na arte quando a professam ficam quase sempre em meio do caminho” (Almeida 1922: 1). Argumenta ainda que, “para uma mulher conseguir em arte metade do que consegue um homem, de igual talento e de igual vontade, tem que despender o décuplo do esforço” (Almeida 1922: 1). O resultado de todas essas barreiras societárias foi o impedimento de um rápido avanço da técnica artística e da profissionalização da mulher na Arte.

O fator social impeditivo, numa perspectiva histórica, foi uma dificuldade relevante para que muitas mulheres se dedicassem a uma vida artística voltada às belas artes, literatura e música. Um dado interessante da época está no fato de que algumas mulheres artistas, que

enfrentaram a sociedade e as imposições a elas cobradas, optavam por utilizar pseudônimos masculinos para conquistarem o público e exporem suas obras, como George Sand (1804-1876), pseudônimo da romancista francesa Amandine Lucie Aurore Dupin. Muitas mulheres que se tornaram artistas são referidas por Júlia Lopes, cuja carga de experiência de vida é modelo de sucesso, insucesso, resistência, luta, conquista e revolução, como pode-se verificar nas palavras proferidas pela escritora:

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

A historiadora de arte Griselda Pollock (1942) questionou a situação na história da arte de artistas mulheres na modernidade e nos espaços femininos do século XIX. Segundo Ana Martínez-Collado, para Pollock o assunto não é que não tiveram mulheres artistas ou que estas foram poucas. Teria que se aproximar da história de uma perspectiva diferente. Era necessário encontrá-las, recuperar seus trabalhos, suas vidas esquecidas. Mas também e, sobretudo, teria que se aceitar outra modernidade, reconhecendo esses outros espaços modernos. A tarefa era desconstruir os mitos masculinos da modernidade (Martínez-Collado 2008: 50).

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

A crítica de arte brasileira do século XIX e início do século XX, geralmente influenciada pela crítica europeia, tinha o juízo de gosto como premissa para análise da obra de arte feita por mulheres; portanto, o juízo de valor mais analítico e qualitativo era muitas vezes encoberto pelo engessamento mental que prevalecia na sociedade. Muitas obras com qualidade artística considerável foram recusadas em salões e exposições por serem feitas por mulheres. Os léxicos criados pelos críticos eram direcionados para o gênero sexual e surgiram termos específicos para julgar pejorativamente as artistas, que em artigos, exposições e conversas assim eram nominadas: amadoras, sensíveis, decorativas, femininas, artistas donas de casa. Logo, as suas obras eram chamadas com os mesmos termos pormenorizados, colocando a condição de ser

mulher pré-definida como inferior para a crítica de arte. A grande maioria das obras quando participavam de exposições era exposta separada do salão principal, provocando a não citação e catalogação dessa produção feminina. Consequentemente, isso prejudicou pesquisas e a própria construção da história da arte em sua plenitude.

A representação da mulher e suas figurações na arte portuguesa e brasileira e aqui estudadas pelas poéticas de Paula Rego e Nazareth Pacheco em suas diversidades artísticas são caracterizadas em conformidade com a trama social e cultural nas quais se inserem. Suas representações se manifestam em temáticas do feminino que podem ser naturalistas ou realistas, psicológicas ou sociais, impostas ou livres. A trama se tece de acordo com as formas de sociabilidade e os jogos de forças sociais que prevalecem em suas trajetórias pessoais. Predominam em suas obras narrativas sobre as hierarquizações dominantes nas sociedades, pautadas por subalternidade de gêneros sexuais e permissões do patriarcado.

Historicamente, os artistas criam trabalhos de arte fora das academias e são treinados em um ambiente no qual a prática artística é o foco. Profissionalmente, os artistas usam som, movimento, imagem, objetos, cores e outros elementos, para se envolverem em um processo criativo e intuitivo para produzir obras que serão interpretadas de maneiras diferentes pelos expectadores. A obra de arte é polissêmica, com significados distintos para pessoas diferentes, com diferenciados níveis de apreciação estética e fruição. Conforme expõe, em *La actualidad de lo bello* (1991), Hans-Georg Gadamer, "só se pode interpretar aquilo cujo sentido não está estabelecido, aquilo, portanto, que seja ambíguo. (...) A arte requer interpretação porque é de uma polissemia inesgotável. Não se pode traduzi-la adequadamente para um conhecimento conceitual" (Gadamer 1991: 76).

O processo criativo e a obra de arte são suficientes, sem que haja a necessidade de um texto para a fruição estética. No entanto, na contemporaneidade o componente discursivo se utiliza para tornar legítimo o diálogo artístico. Nesta análise associam-se duas poéticas aparentemente distantes e díspares e produzem-se, a partir daí, conhecimentos e sentidos, abrindo-se possibilidades de novos olhares que possibilitam outros entendimentos sobre o já visto nas obras de Paula Rego e Nazareth Pacheco. A obra de arte constitui uma operação de desvendamento e ressignificação do mundo real e produz uma avaliação crítica sustentada unicamente pelas dinâmicas que subjazem à sua própria linguagem, seja ela qual for. Conforme expressa Pierre Francastel, em *A realidade figurativa* (1993), "uma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada" (Francastel 1993: 5).

Para circunscrever o universo artístico e teórico, que instrumentalizaram a escolha dos métodos e as ferramentas que concretizaram a análise das obras das artistas escolhidas, tornou-se necessário revisar algumas das teorias clássicas da arte.

A mais antiga dessas teorias afirma que a arte produzida pelo homem sempre imita algo, sendo essa a sua necessidade primária, a imitação. Platão e Aristóteles concebiam a arte como mimese, a representação naturalista do real. Desse modo, caberia à pintura imitar a natureza e ao drama imitar a ação humana. A valoração ao objeto de arte aqui é dada a partir da aproximação à realidade. Quanto mais próxima a representação fosse da realidade, por mais valiosa era tomada[28].

Tem-se, em *La transfiguration du banal* (1989), de Arthur Danto que o representacionalismo, em sua primeira versão, sugere que a função é a de (re)presentar, tornar presente, imitar, pela semelhança, alguma coisa. Se Platão concebia a arte como uma imitação do mundo transcendente, com origem nas musas, Aristóteles concebia-a como imitação da realidade sensível (*physis)*. Em uma segunda versão, a teoria representacionalista propriamente dita, é onde a obra de arte não precisa ser a (re)presentação da realidade, seja ela divina ou física. Embora uma obra ou objeto possa ser em muito diferente na sua (re)presentação da realidade, (re)presenta-a simbolicamente e pode ser, por isso mesmo, considerado uma obra de arte tornando presente uma realidade que apenas essas obras são capazes de emergir, dando-lhes uma dimensão simbólica.

O neo-representacionalismo é a terceira versão do representacionalismo e de acordo com Noël Carroll em *Philosophy of Art* (1999: 111), a obra de arte é praticamente um "objeto ansioso", possuidor de um tema, um assunto, um significado e que aguarda explicitação por parte do esteta. Desse modo, uma obra de arte precisa ter algum conteúdo semântico pronto a ser interpretado, de acordo com o "corpo vivido" daquele que percebe.

A teoria da arte como forma significante teve seu ápice na primeira metade do século XX. De acordo com essa teoria o que determina a obra de arte é a sua forma (formalista**)**. Em *Arte* (2009), Clive Bell, objetivando defender o neoimpressionismo traz o conceito de *forma significante*, simples e indefinível, que suscita uma emoção estética. De acordo com o autor, não se deve começar por procurar aquilo que define uma obra de arte nela mesma, mas no observador:

[28] Cabral, João Francisco Pereira (2020): "A estética na filosofia de Platão e Aristóteles", Brasil Escola. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/filosofia/a-estetica-na-filosofia-platao-aristoteles.htm (consultado em 2020-11-12).

> Para uma discussão sobre estética, é preciso concordar apenas que formas arranjadas e combinadas de acordo com certas leis misteriosas e desconhecidas nos tocam de um modo particular, e que esse é o trabalho do artista, o de arranjar e combiná-las para que elas nos toquem. Essas combinações e arranjos tocantes eu chamei, por uma questão de conveniência, de "Formas Significativas" (Bell 1914: 17-19).

Segundo essa tendência, as formas artísticas em detrimento do conteúdo se bastam a si mesmas. De acordo com André Richard, em *A crítica de arte (1989)* a teoria da arte como forma significante tem como princípio que as formas possuem um conteúdo significativo próprio, visando definir uma história da arte como a história de um objeto próprio, e não como mera crônica dos acontecimentos culturais, ligados a história política e social das nações. Para Giulio Carlo Argan, em *O método formalista* (1994), esse método não se prende aos conteúdos da arte, mas aos seus procedimentos e às formas. Em *Méthodes e Théories de l'histoire de l'art* (2006), Anne D'Alleva salienta que a obra de arte deve ser analisada por qualidades como materiais, cor, linha, traço, dentre outros.

Para os críticos da teoria significante, que tem como principais adeptos Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945), Henri Focillon (1881-1943) e Clement Greenberg (1909-1994), a maior dificuldade está em sua aparente falta de conteúdo. A forma significante, por exemplo, é definida como aquela que tende a produzir um sentimento estético. De acordo com Bell, esse sentimento estético seria aquele, produzido pela forma significante. Assim, a teoria segue numa espécie de *looping* de vacuidade. Desse modo, a obra *Arte* (1949), edição revisada da primeira edição de 1914, é um dos maiores ensaios sobre Estética do século XX e representa um marco na história da crítica de arte. As ideias expressas neste texto constituem a essência do Formalismo, onde as posições do autor são um verdadeiro testemunho do pensamento desse período histórico. Tal obra foi capaz de agitar os espíritos da época e mudar os rumos da análise estética.

Heinrich Wölfflin, fundador do método formalista, só se interessava pelos processos, pelas formas. A história de arte, segundo pontua em *Principes fondamentaux de l´histoire de l'art* (1952) é a história das suas formas e não se trata de pôr em evidência a "beleza" característica deste ou daquele objeto, mas sim de "como encontrou a beleza a sua forma"

Muito útil para a defesa da pintura abstrata ou semi abstrata surgida no final do século XIX, a teoria da forma é destarte imperfeita, uma vez que o contexto e representação não possuem relevância na teoria apresentada por Bell. Não somente a composição, mas também o conteúdo simbólico se soma na produção do sentimento estético.

A abordagem de Bell é essencialista, formalista e intuicionista. Essencialista por acreditar haver uma característica comum e exclusiva a todas as obras de arte; formalista

porque, segundo o autor, aquilo que distingue uma obra de arte de todos os outros objetos é a forma significante, e, por fim, intuicionista porque, como refere, aquilo que permite reconhecer a forma significante é a emoção estética que ela desperta no observador. O autor explica:

> O ponto de partida de todos os sistemas estéticos deve ser a experiência pessoal de uma emoção particular. Chamamos obras de arte a objectos que provocam esta emoção. Todas as pessoas sensíveis concordam em afirmar que há uma emoção particular causada por obras de arte. Não quero com isto dizer, evidentemente, que todas as obras de arte provocam a mesma emoção. Pelo contrário, cada obra produz uma emoção diferente (Bell 1949: 22).

A teoria da arte como expressão data do século XIX e parte da premissa de que a arte é expressão das emoções e sentimentos, por isso também é conhecida como teoria emocionalista. Embora alguns vestígios dessa teoria pudessem ser encontrados na antiguidade (como a teoria aristotélica da função catártica da obra de arte para purgar emoções), ela é relativamente nova. Segundo os expressionistas, a arte tem para o mundo interior a mesma importância e impacto que as ciências no mundo exterior. O objeto da arte são as emoções humanas, enquanto na ciência o objeto são os eventos físicos e seus fenômenos.

De acordo com esta teoria, o artista precisa ter um sentimento para criar, deslocando para o artista a chave para se compreender a arte. Ao produzir uma obra de arte, ele destina à mesma a capacidade de expressar tal sentimento que será percebida pelo público de igual maneira. Ingenuamente, tem-se que a obra seja uma espécie de veículo de transmissão de emoções.

Com o nome de teoria da transmissão, D. Cooper, em *On art* (1997), aponta uma versão da teoria expressionista ou emocionalista que é atribuída a Leon Tolstoy. O artista transmite um sentimento, sendo a obra a condição da experiência, da identidade, da sinceridade e do despertar. Tolstoy vai à guerra, volta e escreve, *Guerra e Paz*. Pressupõe-se que as emoções são as mesmas no artista, na obra e no auditório

A melhor versão dessa teoria, talvez seja a do filósofo inglês R. G. Collingwood, em *The Principles of Arts* (1974), onde desenvolve uma teoria da grande arte por ele chamada de arte própria (*art proper*) e pode ser de dois tipos: a arte como magia e a arte como entretenimento. A primeira tem uma função utilitária e a segunda uma função hedonista. Embora não se possa encontrar uma essência relevante do conceito de arte em geral, dividindo-se esses conceitos em seus subconceitos, pode-se distinguir aquele mais relevante, o de arte própria, de modo a analisar a sua essência em termos de condições necessárias e suficientes a tudo o que se busca.

Com experiência pessoal da criação artística, Collingwood percebia que antes de o artista produzir a sua obra, ele ainda não possuía uma emoção estética, logo não tinha um instrumento próprio que o possibilitasse ter definido ou mensurado o que sentiria ou a sua plateia. Tinha o que ele chamou de "excitação emocional", algo ainda indefinido que ia ganhar forma à medida em que ele utilizava a sua imaginação e pensamento ao planejar e produzir o objeto/obra de arte, reconhecendo assim a natureza de suas emoções. A teoria foi sintetizada por Collingwood[29], no seguinte esquema:



Figura 19: Esquema teórico de Collingwwod. Collingwood, R. G., 1974 (1938: cap. VII)
Fonte: http://criticanarede.com

Refletindo essa maneira de ver, Susanne Langer, em *A importância cultural da arte* (1971), concluiu que a função pedagógica da arte é a de educar o sentimento:

> A maioria das pessoas anda tão imbuída da ideia de que o sentimento é uma amorfa excitação, totalmente orgânica, em homens como em animais, que a ideia de educar o sentimento, de desenvolver-lhe o raio de ação e a qualidade, se lhes afigura fantástica, se não absurda. De minha parte creio que constitui realmente o próprio cerne da educação pessoal (Langer 1971: 90)

Collingwood, no que concerne à expressão das emoções, dá grande importância à imaginação, através da qual, o artista refina e articula os seus sentimentos e por onde o espectador interpreta e compreende os sentimentos expressos na obra de arte. A obra de arte, segundo ele, é capaz de produzir em quem contempla e mesmo no artista, uma compreensão maior dos seus sentimentos e assim, promover uma ampliação e regeneração de um autoconhecimento e consciência.

Esse ponto de vista foi desenvolvido ainda por Benedetto Croce em *Breviário da estética* (2008), que adota a expressão das emoções como o instrumento fundamental para

[29] Sobre a teoria de Collingwood, ver Colin Lyas (1997): *Aesthetics*. London: UCL. Pontos de vista semelhantes foram desenvolvidos por Benedetto Croce e Susanne K. Langer.

assegurar a unidade da intuição. Para o filósofo, a arte só faz sentido ao nível intuitivo onde se distingue da dimensão utilitária, moral ou conceitual.

Integrada nesta divisão, apresenta-se uma das teorias neo-expressionistas contemporâneas: a teoria semântica da expressão ou teoria simbólica da arte, de Nelson Goodman. Na tentativa de responder à questão "quando é que há arte?", Goodman defende que a arte é essencialmente cognitiva e sendo um sistema simbólico que se apresenta ao entendimento, como qualquer outro sistema (a exemplo da ciência), integra o desejo humano de compreensão. Para Goodman, todas as artes, todas as expressões artísticas ou científicas, têm uma função simbólica capaz de determinar um objeto como símbolo apto a fornecer ao entendimento matéria de conhecimento. O símbolo estético captado pelo ver, pelo ouvir e pelo ler proporciona diferentes maneiras de fazer novas ligações entre as coisas como referências do conhecimento do mundo. Por isso, apesar de falar de experiência estética, a sua teoria sobre a arte é mais sobre o estado cognitivo da arte e menos sobre como se aprecia arte.

Na contemporaneidade, vê-se uma parcela da construção do conhecimento interessada em revisar paradigmas do passado e, ao lançar outros olhares sobre o já conhecido, não parece querer provocar rupturas radicais, mas por em crise o habitual já convencionado.

5.2.1 O pós-estruturalismo

O pós-estruturalismo designa um movimento teórico que emergiu das teorias estruturalistas. Corrente crítica francesa da década de 1950, o Estruturalismo exerceu grande influência mundial entre os anos de 1970 a 1980 e se desenvolveu com o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e o antropólogo Roland Barthes (1915-1980). Teve início com o linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), que estudou os padrões de funcionamento dos idiomas e a maneira como os significados são estabelecidos e mantidos. A ideia geral do Estruturalismo é a de que nada pode ser compreendido isoladamente; as "coisas" (fatos, processos, objetos de estudo, etc...) precisam ser consideradas no contexto das estruturas maiores nas quais ocorrem ou das quais fazem parte. Essas estruturas (abstrações) resultam de maneiras de perceber as relações (visões de mundo) e organizar a experiência. Portanto, o significado não é algo inerente às "coisas", mas se encontra sempre fora delas e é atribuído a elas por pessoas.

O pós-estruturalismo tem por objetivo criticar o esquema estrutural como o pensamento binário e a estrutura como totalidade, celebrar o informe, o subjetivo e o espontâneo, recusar

conceitos como objetividade, realidade, universalidade e verdade. O seu método de análise examina a obra de arte ou o texto a partir da convicção de que nunca significam exatamente o que mostram ou dizem, pois dependem da interpretação do espectador ou do leitor.

Ao justapor as características do estruturalismo aos procedimentos pós estruturalistas, emergem diferenças pertinentes não só relativas à origem das correntes críticas, mas também aos entendimentos de linguagem e aos desmembramentos de estilo, tom e atitude nos discursos.

Enquanto o estruturalismo originou na Linguística e incorpora a visão científica de que é possível estabelecer "verdades" (teses) com o apoio de métodos e sistemas, o pós-estruturalismo dialoga, principalmente, com a Filosofia. Após as contribuições iniciais de Roland Barthes, na França, ainda na década de 60 do século XX, Jacques Derrida aponta os pressupostos que sempre enfatizaram a dificuldade de se chegar a um conhecimento seguro. Ao desenvolver a desconstrução, Derrida enfatiza a afirmação de Nietzsche: "Contra o positivismo, que se detém no fenômeno, só existem fatos, eu diria: não, justamente não há fatos, apenas interpretações" (Nietzsche *apud* Marton 2000: 269-270). Em outro fragmento, escreve: "Não existe nenhum fato em si, ao contrário, um sentido precisa sempre ser projetado antes para que possa haver um fato" (Nietzsche *apud* Marton 2000: 203).

Interpretação é projeção de sentido e há fatos como instâncias independentes e individuais dotadas de sentido por si. Há interpretações que são produções de sentidos para aquelas instâncias independentes que, em si mesmas, são sem-sentido. Gilles Deleuze afirmou que "a dualidade metafísica da aparência e da essência, e também a relação científica do efeito e da causa, Nietzsche substitui pela correlação do fenômeno e do sentido" (Deleuze 2005: 3-4).

Em *Historia del Arte* (2002), Dani Cavallaro e Carlie Vagho-Hughes afirmam que o pós-estruturalismo rejeita a ideia de um sistema de imagens inter-relacionadas por princípios universais e a estrutura fechada, acentuando a abertura da linguagem em todas as formas. Para os autores, os elementos que formam uma imagem não produzem um significado estável. Sugerem vários significados possíveis, sendo que nenhum é mais confiável do que os outros.

Em *An Introduction to Literary and Cultural Theory* (1995), Peter Barry afirma que no estruturalismo "linguagem não apenas reflete ou registra o mundo, mas dá forma a ele" (Barry 1995: 61); no entanto, o pós-estruturalismo aceita e elabora ainda mais essa visão, chegando ao ceticismo radical em que "a linguagem expressa coisas que não pretendemos... não temos um controle real do sistema linguístico" (Barry 1995: 62). Na desconstrução da linguagem seja ela textual ou visual, aquilo que se vê não é um registro do mundo real e se constitui numa das versões desse mundo, mas contém a própria contradição entre essa versão e outras versões possíveis.

Menos pretensioso na definição do estruturalismo, Michael Foucault, em *Ditos e escritos (1983)*, bem após os anos dourados da virada lingüística das décadas de 1960, afirma numa entrevista:

> no que se refere ao que foi o estruturalismo, não somente nenhum dos autores desse movimento, mas também nenhum daqueles que, por vontade ou por força, receberam a etiqueta de estruturalista sabiam exatamente do que se tratava. Certamente, aqueles que aplicavam o método estrutural em domínios muito precisos, como a lingüística, a mitologia comparada, sabiam o que era o estruturalismo, mas, desde que ultrapassavam esses domínios precisos, ninguém sabia ao certo o que isso era (Foucault 2000: 308).

O estruturalismo tem como principais teóricos Gilles Deleuze (1925-1995), Jacques Derrida (1930-2004), Rosalind Krauss (1941) e Julia Kristeva (1941). Os teóricos pós-estruturalistas da linguagem afirmam que não existe relação evidente nem necessária entre a linguagem e aquilo a que ela se refere, pois, tais relações culturais são baseadas em escolhas e convenções humanas. (D'Alleva 2006: 33).

Em *Pós-modernismo* (2002), Eleanor Hartney afirma que para o pós-estruturalismo não se cria a linguagem a partir da experiência do mundo, mas o contrário, a linguagem cria o indivíduo no sentido de que uma estrutura complexa de códigos, símbolos e convenções precede e determina o que é possível criar, fazer, representar e até mesmo pensar (Hartney 2002: 34).

Para os pós-estruturalistas, as estruturas não se constituem de verdades universais e atemporais, pois são ficções que se criam a fim de tornar os indivíduos capazes de interpretar e ressignificar o mundo que os envolve. É um modo de pensamento, uma forma de escrita, um método de análise de obras de arte que reúne diferentes formas de prática crítica e artística de modo interdisciplinar e apresenta-se através de muitas correntes diferentes.

O campo das ciências humanas sofreu uma invasão de prefixos *pós*: pós-feminismo, pós-modernidade, pós-sujeito e etc, e todos convergem para a defesa de uma temporalidade tardia, sucessivamente depois, numa pretensão de superação e negação do todo, ou do melhoramento de alguma coisa já criada com negação de parte (a exemplo do prefixo "neo"). Não é interesse desta pesquisa retomar o debate sobre a "modernidade/pós-modernidade", mas acentua-se o que Michael Peters, em *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença* (2000) afirma, ao não confundir pós-modernidade e pós-estruturalismo, ainda que apresentem diversas afinidades.

O sentido que o prefixo "pós" quer imprimir no termo "pós-estruturalismo" é o de um aprofundamento crítico de algo que existe: o estruturalismo. Para Peters, a história conceitual do "pós-estruturalismo" estaria contada, de modo a fechar o primeiro eixo de sua definição,

como algo que "vem depois e que tenta ampliar o estruturalismo, colocando-o na direção certa" (Peters 2000: 43), a fim de lhe construir uma crítica interna. E deve-se entender por tal "redirecionamento" a inserção de uma dimensão vivida da própria história, dimensão que era ausente, nas reflexões estruturalistas de até então.

Segundo os critérios de Peters, como último elemento da definição de pós-estruturalismo, é a questão de uma filosofia da diferença, seja ela a *difference*, trabalhada por Deleuze, a *differance*, abordada por Derrida ou o *differend* de apresentada em Lyotard (1979). Sem dúvida, a questão da diferença foi um importante problema na *démarche* destes autores, conquanto a elaboração de uma filosofia e de um conceito de diferença, em sua genealogia na obra de Deleuze, que desde o começo da década de 60 (século XX), em suas leituras de Bergson e de Nietzsche, já os colocavam como corpo de seu pensamento.

Talvez seja a ele que se deve reclamar uma filosofia da diferença livre de todo o negativo. Naqueles ainda se encontra a diferença, ou suas variações, em dívida com o negativo. Derrida e Lyotard, desse modo, utilizam a função da diferença sob a insígnia de uma crítica negativa.

O termo pós-estruturalismo é uma singularidade observada na história intelectual americana. E a aventura americana desta invenção-construção é interessante por vários motivos, com o apontado em *Teoria Francesa* (2003) de François Cusset. Para os desconstrucionistas, os estudos feministas e de grupos minoritários, e mesmo, para vários outros campos de saberes surgidos do final da década de 1970 em diante, tais acontecimentos, invocaram as teses dos franceses no intuito de legitimarem seu modo de existência.

Pela leitura dos teóricos americanos e dos novos campos de saberes, é que se introduz, frequentemente no campo histórico, o pensamento destes autores. Assim, seus conceitos são diluídos, tornados simples metáforas textuais, graças a mecanismos agenciados na cena americana.

O pós-estruturalismo, nesse sentido, servirá a este trabalho como uma forma de pensar o corpo da mulher não como agente livre de determinações, agindo por sobre a própria época, nem como mero produto da história da arte.

Para escapar dessa oposição binária, que oscila entre os polos da liberdade e do poder, problematiza-se a relação em termos de visualidade e poética de duas artistas – Paula Rego e Nazareth Pacheco – e da sua relativa capacidade de invenção hedonista da vida com as complicadas teias que envolvem o real e o imaginário, impregnadas de conhecimento e de poder.

As teorias da arte não esgotam, de modo algum, o tema. São variadas e diversas como o psicologismo, o socialismo, o intuicionismo, o organicismo, o voluntarismo, só para citar outras mais. Todas se revelam, sob algum aspecto, inadequadas para uma definição única da arte. Cada uma pretende ser a asserção completa das características definidoras de todas as obras de arte e, no entanto, exatamente por isso, todas acabam por se revelarem, incompletas. (cf d'Orey: 65-66).

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

OLHARES SOBRE O CORPO FEMININO:

PAULA REGO E NAZARETH PACHECO

CAPÍTULO I

Olhares Sobre o Corpo Feminino: Paula Rego e Nazareth Pacheco

> Quero dizer a minha palavra aos desprezadores do corpo. Não devem, ao meu ver, mudar o que aprenderam ou ensinaram, mas, apenas, dizer adeus ao seu corpo – e, destarte, emudecer. 'Eu sou corpo e alma' – assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças? Mas o homem já desperto, o sabedor, diz: 'Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa no corpo'. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas 'espírito', pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão.
>
> (Nietzsche 1998: 51)

O substantivo corpo vem do latim *corpus* e *corporis*. Christine Dagognet (Dagognet *apud* Greiner 2005: 5-10) explica que *corpus* sempre designou o corpo morto, o cadáver em oposição à alma ou anima. Já na tradição não ocidental, como a indo-iraniana, a palavra corpo teria uma raiz em *krp* que indicaria a forma, diferentemente da matriz grega que usou *soma* para designar o corpo morto e *demas* para o corpo vivo, esta não estabelece tal distinção.

Em *O homem pós-orgânico* (2003), Paula Sibilia afirma que o corpo feminino, ao longo da história humana, foi uma espécie de espectro, ora posto em evidência, ora estigmatizado. Foi lido, em alguns momentos, como a fortuna, em outros, como a desgraça que as mulheres deveriam suportar. Objeto da filosofia, da teologia, da história e da ciência, não cansou de assombrar e desafiar todas as formas anunciadas de sua domesticação. O fenômeno com o qual nos se depara contemporaneamente, nada é que o mais recente esforço formulado pelo conhecimento humano para capturá-lo (Sibilia 2003: 11).

De acordo com Araújo Junior em *A metamorfose encarnada* (2006), é no corpo que se testemunha os inexoráveis traços, vestígios e marcas do tempo. O corpo feminino se transformou, no campo de batalha entre o humano e sua finitude, bem como, entre a cultura e o determinismo biológico. Uma pluralidade de saberes foi chamada a desempenhar seu papel neste *front*, a medicina, a estética, a farmacêutica, a psicanálise, a educação física, a arte, cada qual contribuindo com o seu quinhão para fazer do corpo um suporte inexpressivo do tempo que, para além das agruras da vida, seja capaz de manter todo seu frescor e vigor físico.

O materialismo moderno forneceu uma outra dimensão ao corpo, realizando o grande trabalho no sentido de incorporá-lo ao saber e, mais que isso, em transformá-lo numa categoria explicativa dos mistérios. De acordo com Francis Wolff, em *Tudo é corpo ou vazio* (2005), este grande esforço do pensamento moderno é profundamente debitário de precursores como

Lucrécio e os atomistas (Wolff 2005: 232). Toda a natureza, segundo o filósofo e poeta romano, é constituída por corpos e vazio, nada mais. Os corpos são distintos, sua aparência é múltipla, as qualidades são plurais, mas todos são constituídos pela mesma matéria: uma infinidade de partículas minúsculas e fisicamente indivisíveis. Os materialistas atomistas espiritualizam o corpo e sacralizam o átomo como o mais novo sucedâneo laico da alma.

Uma filosofia trágica do corpo indica que ele não será tomado, nem numa perspectiva de redução do corpo ao espírito, alma, consciência ou outra entidade metafísica qualquer, e nem como categoria explicativa da natureza, o que significaria submeter a natureza e ele próprio a um sujeito cognoscente, ao homem do conhecimento científico.

Eric Blondel em *Le corps et la culture* (1986) reconhece que, ao contrário de se perguntar o que é o corpo, deve-se perguntar o que é interpretar. Uma vez que interpretar é quase um fundamento ontológico na filosofia de nietzscheana, onde quanto maior a sua vontade de potência, maior a sua capacidade de assimilação da diferença. Esta é a primeira metáfora interpretativa, a metáfora gastroenterológica, e o corpo é tomado pela sua condição digestiva. A pessoa forte é capaz de digerir seus atos da mesma forma que está à altura de digerir seus alimentos. Em Nietzsche, o corpo não é uma máquina, mas uma organização política instável, que se assenta num permanente confronto de forças que nunca encontra termo ou equilíbrio: está aqui presente a segunda metáfora, a política.

Num primeiro movimento da filosofia nietzscheana, a chamada metafísica do artista, a ascese é evidente e a linguagem, ainda que não a linguagem conceitual e representativa, mas, a poética, metafórica e artística, ocupará o lugar da ausência do corpo (Nietzsche 1978: 46). Quando a consciência se dá conta de seu alcance de superfície e se reconhece enquanto linguagem artística, ainda assim, o corpo não está lá, como no corpo ausente de Nazareth Pacheco, ou se está, apresenta-se transfigurado, transtornado, transmutado e fantasiado, como é bem explícito na obra de Paula Rego.

Para dar início à análise das obras das artistas toma-se aqui alguns dos trabalhos de Paula Rego com suas mulheres em alegorias fantásticas ou de fábulas portuguesas, metamorfoseadas ou em realidades do privado e de Nazareth Pacheco onde o corpo ausente da mulher se presentifica pelos objetos que ela constrói, reinterpreta ou ressignifica.

Ambas e cada uma a seu modo, constroem narrativas sobre mulheres e seus corpos, suas trajetórias e contam histórias que poderiam ser de qualquer mulher. Toda mulher já saiu de uma realidade transportada por sonhos, fábulas, fantasias e entende o processo de metamorfose e simbolismos em Paula Rego. Toda a mulher que já passou por exames ginecológicos sabe o que é um espéculo e ao se deparar com uma parede deles, ou recriar suas experiências de porazer

e dor que trajes e acessórios podem causar ao corpo. É impossível ficar impassível às suas narrativas ou não sentir algo diante de suas construções artísticas.

1.1 O Mito Pessoal de Paula Rego

> O maior problema toda a minha vida tem sido a incapacidade de me exprimir frontalmente – dizer a verdade. Os adultos tinham sempre razão: a menina ouve e não responde. Responder, contradizer, era a morte, era cair de repente num vazio terrível. Esse medo nunca me há de deixar; vem daí os disfarces femininos. Menina pequenina, menina bonita, mulher atraente. Daí a evasão de contar histórias. Pintar para combater a injustiça.
>
> (Paula Rego *apud* McEwen 1992: s/p)

A artista portuguesa Paula Rego apresenta em seus trabalhos a construção de uma narrativa visual da condição da mulher abordada através de temas como violência, jogo de poder, crueldade, sedução, traição e a situação social.

Em diversos momentos, Paula Rego desconstrói o belo de sua perspectiva clássica ao ser adjetivado como aquilo "que tem formosura, harmonia, perfeição; bonito, lindo" ou enquanto substantivo "de tudo quanto eleva a alma e lhe causa agrado e admiração" (Silva 1980: 358). O belo em Paula Rego pode ser tanto grotesco, como impregnado de ternura e até delicadeza ou ser bastante caricato.

Analisar a pintura de Paula Rego à luz do grotesco requer a retomada da definição para o termo, aqui antes vista. A procura em dicionários encontrará inicialmente e de modo corrente os termos "ridículo" e "caricato". Pode-se verificar que são significados muito simplistas e que servem somente como partida à medida que se avança na investigação uma vez que as abordagens sobre o grotesco são amplas e complexas, como viu-se anteriormente.

Chama a atenção, nas pinturas de Paula Rego a força expressiva do traço, herança de sua formação inglesa que trata o desenho como uma disciplina ou mesmo um tratado normativo de boa formação. Seu desenho se torna uma escrita, uma pronúncia muda que grita em suas obras as representações do corpo feminino que aparece em constante metamorfose.

A obra de Paula Rego se aproxima de Donatien Alphonse François de Sade (1740), mais conhecido mundialmente como o Marquês de Sade[30], e é explicada por Wittgenstein no que concerne a busca de uma antropologia natural do homem e pela sua proximidade em aceder ao que está aquém da linguagem, no sentido do seu desencarceramento e libertação e,

[30] Sade usava do grotesco para tecer suas críticas morais à sociedade urbana. Evidenciava uma moralidade baseada em princípios contrários ao que os "bons costumes" da época aceitavam, ao mostrar homens que sentiam prazer na dor dos demais e outras cenas bizarras.

consequentemente, da liberdade humana. Paula Rego, com um sadismo silencioso, é o que para Freud, estaria sustentado no inconsciente, aquilo que aproxima desse estado mais primitivo da existência humana. A condição antropomórfica por ela apresentada, é a antropologia natural do homem e que se afasta de conceitos como a dor, o medo, a culpa, a vingança, a vergonha como afirma em sua entrevista (Meneses 2010: 39): "tenho medo do medo... ensinaram-me coisas que deram face ao medo e tudo isso me acompanha desde aí... as imagens do passado... a culpa? A culpa é da memória."

Sadismo e masoquismo são dois conceitos que vão muito além daquilo que à primeira interpretação pode suscitar. O sadismo tem uma amplitude tal que manifesta as suas origens na revolução francesa e numa prática anarquista que o Marquês de Sade se apropria como forma de aceder a uma vertente humana mais animal, ligada à pulsão de vida e de morte, ao domínio dos instintos, do desejo e do prazer. Desse modo, se aproxima de uma antropologia natural do homem e do ordenamento natural das coisas, recusando hierarquias, dogmas e instituições.

A poética de Paula Rego possui uma atitude que se aproxima da filosofia nietzschiana, pela afinidade na quebra de regras, no sentido de uma verdadeira genealogia da moralidade e no constante recurso a uma máscara, conseguida pela fábula ou pelo silêncio visando o acesso a uma essencialidade artística ou à consciência de si mesma.

Analisa-se a obra de Paula Rego para além da interpretação formal da mesma. Reflete-se sobre o caráter da sua pintura encontrando uma analogia da mesma com a filosofia, a cultura, a música ou tudo aquilo que pertence ao imprevisto, à metafísica, à religião, ou àquilo que se encontra aquém da linguagem pela forma anarquista da pintora se expressar. Sua linguagem advém da necessidade constante em posicionar-se política e ativamente perante ao mundo e a tudo o que representa ser mulher.

Paula Rego, ao deixar a liberdade interpretativa exclusivamente para a privacidade de cada espectador no seu movimento do pensar, está a devolver a liberdade individual a cada ser humano. Assim, seguindo uma lógica de Goethe e também de Wittgenstein, parte do particular para o universal e vice-versa em suas narrativas. Neste silêncio, se afasta da interpretação e da tradução da obra de arte, desencarcerando a linguagem artística. Esta é a busca da obra de arte e do artista, quando, por vários meios, tenta aproximar-se da sua condição mais natural, tantas vezes um movimento que o conduz a um espaço/tempo "antes do nascimento de todas as coisas" – utilizando a expressão de Mia Couto (2009) – ou à temática da morte (Eros e Tanatos), como vemos constantemente presente na obra de Rego atribuindo à ordem natural das coisas a verdadeira essência do mundo, sem qualquer espécie de valores apriorísticos ou intenções hierarquizadas. É este o sentido da antropologia natural do homem, bem como da gênese da

corrente anarquista, sendo também a função principal da arte, e aquilo que Paula Rego atinge com a sua existência artística.

Esta estratégia denunciadora encontra-se presente na obra de Rego, pretendendo alertar e colocar em causa políticas exercidas no passado, todavia que se encontram mais do que nunca atuais em Portugal e mesmo no Brasil.

Na série realizada após o primeiro referendo a favor da despenalização do aborto ilegal em Portugal no ano de 1997, as figuras das mulheres são um corpo material possuidor de carne, músculos e energia. Mas possuem contorno e definição de formas para representar dor. Algumas dessas mulheres representam a dignidade impressa pelo olhar desamparado e solitário. O espectador é convocado para a situação ali exposta e tem assim, as suas opções de consciência confrontadas. Os corpos, não sendo corpos de revolta, causam tumulto e implicam quem olha no primeiro resultado negativo da votação: "Senti-me indignada, porque é que as pessoas não foram votar? É um assunto tão importante, causa tanto sofrimento. Então fiz uma série de pinturas de raparigas muito jovens a abortar ilegalmente nos seus quartos, entregues a si próprias"[9] (Rego s/d: s/p).

Remetem a situações onde a gravidez acontece na adolescência ou entre mulheres jovens. São mulheres meninas em seus uniformes escolares com a temática evidenciada e exposta sem grosseria. Não há sangue, mas nem por isso suprime a verdade da dor, onde o corpo expressa humores ao fundir-se com sentimentos e vontades – amor, desdém, vergonha, medo, volúpia, raiva ou preguiça – de acordo com a postura representada sempre na solidão do corpo único.

Na série sobre "Aborto" (1999/2000)[31], as imagens denotam o sofrimento físico e psíquico das mulheres, ali representadas em práticas clandestinas e solitárias onde deixam ver a precariedade de objetos e recursos utilizados no ato. O medo e a dor assombram o espaço compositivo (Figuras 20 e 21). Paul Coldwell, que acompanhou a artista na confecção das gravuras, destaca como o uso do desenho e da técnica se alinham para acentuar o clima pretendido.

> Os desenhos são feitos diretos sobre a cera da placa, quase sem aguatinta, o efeito das sombras é alcançado através das linhas cruzadas. Para além disso, PR usa o relevo das bordas das chapas para emoldurar e conter cada imagem, como se quisesse impedir os corpos das mulheres de se esticarem, enclausurando-as num espaço limitado de modo a fazer com que as poses parecessem ainda mais desconfortáveis ao observador (Coldwell *apud* Rosenthal 2003: 66).

[31] A artista realiza a série depois do primeiro referendo sobre a despenalização da interrupção voluntária da gravidez em Portugal.



Figura 20: Paula Rego, Untitled V, 1999, Gravura, 19,6 x 28,2 cm
Fonte: https://imagens.publico.pt/imagens.aspx/1363798?tp=UH&db=IMAGENS&type=JPG&w=960



Figura 21: Paula Rego, Untitled V, 1999, Gravura., 19,6 x 28,2 cm
Fonte: https://imagens.publico.pt/imagens.aspx/1363798?tp=UH&db=IMAGENS&type=JPG&w=960

Paula Rego escreve um texto para o *Art Newspaper* no qual condena o movimento e as leis antiaborto em Portugal, sublinhando que

> se uma mulher tiver de fazer um aborto, vai fazê-lo de qualquer maneira. Irá fazê-lo num lugar sem segurança para a sua saúde, se estiver desesperada, e não conseguir que um médico o faça. É assim que tem acontecido desde o início dos tempos. Portanto, se 25 homens no Alabama [Estados Unidos da América] a considerarem uma criminosa, isso só aumentará o seu sofrimento.

O silêncio em Paula Rego conseguido através de uma forma sádica de interagir com o o espectador, quer através da sua própria atitude, quer na iconografia das obras, onde também se encontra o masoquismo, é na verdade um instrumento que serve de alavanca entre a artista e o público, estabelecendo conexões importantes numa relação de causa e efeito constante.

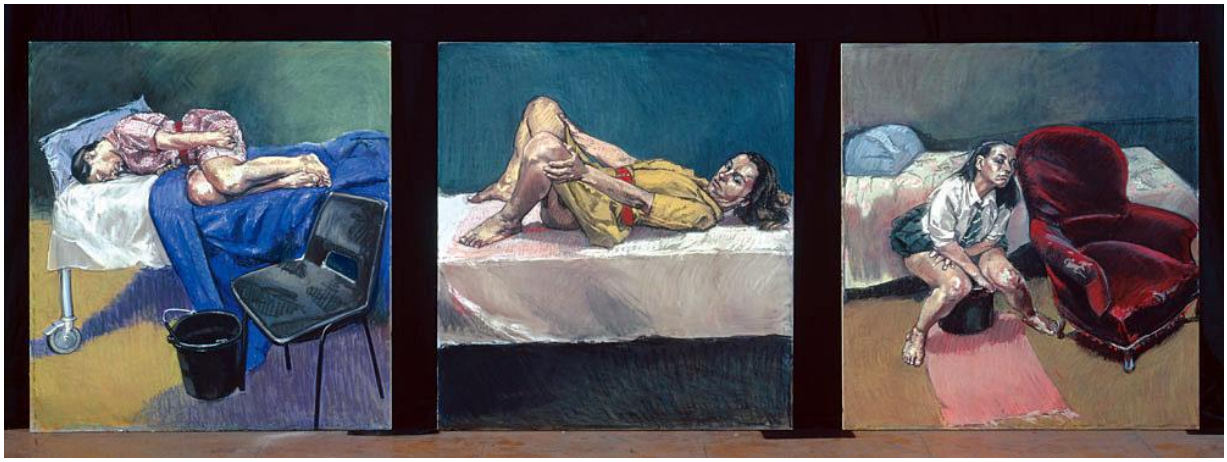


Figura 22: Paula Rego, Tríptico (Série Aborto), 1999-1999
Fonte: https://bordalo.observador.pt/v2/rs:fill:600/q:85/plain/https://s3.observador.pt/wp-content/uploads/2017/04/06184233/exposiccca7acc83o-paula-rego-04.jpg

A condição natural da mulher se constitui de relações entre o interior e o exterior, o individual e o coletivo. A vida e a arte acontecem no ponto onde estes dois mundos se tocam, no espaço onde se dá a ação humana, a essência da vida que origina a linguagem e as representações artísticas. Paula Rego é capaz de despir-se do ser social e buscar constantemente a condição animal da mulher e que é afinal a sua essência primordial e absoluta, ou seja, a sua antropologia natural. Desse modo é possível ver suas mulheres abortando e fitando o espectador, apesar de envoltas em dor, abandono e medo (Figura 22).

Na primeira cena do tríptico, uma mulher de vestido rosa, cor que pode significar romance, ternura, sensualidade e beleza, suavidade, pureza e charme. A fragilidade e delicadeza manifestadas pela cor rosa, geralmente, são também atribuídas às mulheres, sugerindo feminilidade e afeição. Atado à sua cintura um cinto/faixa na cor vermelha, cor quente associada a poder, guerra, perigo violência, fogo, coração, paixão, amor desejo, carne, sexo pecado, tentação, revolução, energia, estímulo, apetite e excitação. O vermelho é uma cor que exalta, acelera e instiga os sentidos. A jovem mulher apresenta um corpo corntorcido em dor numa cama de hospital. Deitada num lençol azul que amplia a frieza da cena e se reforça pelas sombras projetadas em roxo. A mulher tem à sua frente, num primeiro plano uma cadeira vazia que aponta e destaca a ausência de alguém, enquanto presentifica a solidão. Um balde, suscita a expressão popular na língua portuguesa de “chutar o balde” no sentido de “perder o controle, “dessistir de tudo” ou mesmo “abrir mão de algo”. A tradução literal de “chutar o balde” para

o inglês é *to kick the bucket*, no entanto esta expressão idiomática possui um significado diferente para os nativos da língua inglesa, sendo utilizada como um eufemismo para a morte

O médico brasileiro Dráuzio Varella[32] lembra que "a questão do aborto está mal posta. Não é verdade que alguns sejam a favor e outros contrários a ele. Todos são contra esse tipo de solução, principalmente os milhões de mulheres que se submetem a ela anualmente por não enxergarem alternativa".

Ações religiosas, posicionamentos políticos, manifestações sociais contra o aborto, servem de reforço à lembrança da regulação dos corpos das mulheres, ainda no século XXI. Deveria ser discutido tão somente a humanização dessas práticas, onde aquelas mulheres com pouco ou nenhum acesso ao confoto de clínicas especializadas, acabam por tomar atitudes desesperadas contra si próprias. Os homens que as engravidaram não estão presentes nas narrativas de ódio e desprezo que envolvem o tema, como é lembrado na construção pictórica de Paula Rego, onde a solidão e desespero, dominam as cenas e o silêncio fere os ouvidos atentos e sensíveis.

É mais uma vez a arte que se situa nesse silêncio transgressor e denunciador, aquém da linguagem, mas que também caracteriza o sentido de humor, o sarcasmo e o riso, tão presentes na obra de Paula Rego. Humor, ironia, escárnio e sátira. De acordo com Proust, na obra *No caminho de Swann*, não é a inteligência que recupera o passado – "*Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui*" –, mas os objetos ou as sensações, e isso se dá, por meio de uma sabedoria inconsciente:

> Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação (Proust 2003: 51).

Wittgenstein justifica a ideia de que a arte é a forma como acedemos àquilo que se encontra aquém da linguagem e que exprime esse silêncio deixado pelos limites de todas os jogos de linguagem. É por isso tão importante essa forma de expressão artística que permita captar o que a linguagem não abarca e tão urgente movimento como o "gaguejar da língua", conceito de que fala Deleuze. É muito frequente para nos expressar corretamente, ou quando se

[32] Disponível em http://drauziovarella.com.br/mulher-2/gravidez/a-questao-do-aborto/ (consultado em 2020-10-12).

faz de uma forma mais emotiva, usa-se o gesto ao mesmo tempo que se fala. Essa atitude prova que a linguagem por si só não é suficiente para transmitir o que se deseja.

As personagens ficcionais de uma obra, não escapam à descontinuidade humana. Os espaços, quer sejam aqueles em que nós, personagens reais, habitamos, quanto os ficcionais, inventados e imaginados, são carregados de valores constantemente mutáveis. Tais espaços, suscitam em nós, "a sensação de que sua função na ordem geral das coisas consiste em nos pôr em contato com o que há em cada qual de mais profundamente íntimo, de mais quotidianamente turvo e mesmo de mais impenetravelmente oculto". Trazendo "à superfície insipidamente uniforme (...) alguns elementos que pertencem com mais direito à nossa vida abissal, antes de deixar que retornem – acompanhando o ramo descente da curva – à obscuridade lodocenta donde haviam emergido" (Leiris 2001: 11).

A obra de Paula Rego é muito inquietante. Suas pinturas não respeitam muito o desenho e são feitas em cores fortes e quase chapadas e parecem mostrar uma alma feminina atormentada e que não se preocupa em agradar. Por outro lado, as pinturas em pastel apresentam desenhos cuidadosos, que denotam domínio estrutural da obra. As figuras saem estranhas, deformadas, monstruosas. A artista não se preocupa com a perspectiva dos espaços e muito menos ainda com as regras de proporção das personagens. Todo o conjunto causa um estranhamento ao espectador e por vezes até uma espécie de repulsa.

A arte é a expressão daquilo que se situa nesse espaço metafísico, o domínio do indizível, que fica aquém da linguagem, e que por isso mesmo lhe cabe essa missão de poder democratizante, de conexão das várias linguagens. Uma função reguladora de uma sociedade, que anule um ponto de vista solipsista alcançando uma linguagem universal. Mas ao mesmo tempo ela deve manter-se fora da linguagem e por isso só conseguirá perpetuar essa função de fazer estremecer a língua se essa condição persistir.

Esta condição de estar aquém da linguagem manifesta-se como transcendental e cabe ao artista manter-se neste domínio inacessível pela ação humana. Ele situa-se num espaço/tempo aquém destas conexões do agir humano e só aí pode ser o agente produtor ou emancipador da vivência e consequentemente do conhecimento humano. Esta é a zona silenciosa que lhe permitirá a liberdade, mas só será possível através da anulação do sujeito ou da negação do ser. É uma procura de ética pura, de uma existência transcendental à qual assistimos na arte e à qual tantas vezes os próprios poetas e artistas aludem, constituindo o seu objetivo primordial.

"O Corpo tem mais cotovelos" (2011), título de percurso expositivo na Casa das Histórias Paula Rego, nasceu da apropriação de uma frase referida, em conversa informal, pela

artista evocando a difícil tarefa de trabalhar com modelo e através do corpo, da sua representação, da sua presença esmagadora e dinamizadora na composição, as histórias irem tomando forma: "Isto (pintura feita no início da década de oitenta) era tão fácil de fazer! E tão rápido. Era só espremer a cabeça e saía tudo cá de dentro. Segurava-se o pincel, começava-se numa ponta, ia-se por aí adiante, até cá baixo. Agora é mais difícil, o trabalho com modelo. O corpo tem mais cotovelos"[33] (Rego s/d: s/p). De um ponto de vista anatômico, o cotovelo, situado entre braço e antebraço, articula diferentes estruturas ósseas do corpo humano. Permite movimentos de flexão, extensão e rotação. Ao simular um vértice externo, agride. O ângulo interior possibilita outros gestos como segurar, abraçar e suster.

Ao se falar em dor de cotovelo, reveste-se de metáfora ao fazer da circunstância física um retrato psicológico, na menção a ciúmes diversos: inveja, ciúme, despeito. A dor de cotovelo é lancinante. Mas também se fala pelos cotovelos, quando a oralidade é compulsiva e as gesticulações exuberantes. Cotovelos, salvo caso de deficiência ou de alteração morfológica, todos temos dois, entretanto essa referência a uma multiplicidade que se confronta com as características meandrosas da natureza humana e, simultaneamente, com a sua compleição física.

Remete para uma forma intima de olhar e de resgatar o que os olhos veem, fazendo do bico do lápis e do ato de riscar um sismógrafo sensitivo às variações da superfície corporal e da expressão mais profunda do Ser. Esse corpo-cotovelo desenhado por Paula Rego é sinuoso, não bidimensional e apresenta sombras no recorte da figura e dos seus músculos. É expressivo, palpável e traz contorno. Gera tensões mesmo quando repousa, porque possui massa, densidade e peso. É orgânico.

[33] Entrevista com John Tusa na Rádio 3-BBC. Disponível em http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego_transcript.shtml (consultado em 2020-10-12).



Figura 23: Paula Rego, Mães e filhas, 1995
Fonte: http://www.casadashistoriaspaularego.com/

O corpo feminino mostrado por Paula Rego desassossega o espectador porque o corpo por si é inquieto, é direto, mesmo em pose, respira e exala cheiros. É desafiador e possui bicos, pontas, arestas e estados de alma. E o desenho fixa, "escava por detrás dos ossos", como dizia o pintor Arpad Szenes. Nas ilustrações Mães e filhas (Figura 23), Paula Rego torna visível o que é visível, mas revela também o que não se vê, no embricado de sentimentos das relações de mães e filhas. O título acrescenta sentido a essa (in)visibilidade onde passado e presente, crescimento e envelhecimento se atravessam e perpassam. Desnudado ou vestido, o corpo registrado torna-se figura-ação, situado entre realidades efetivas, afetivas e ficcionadas. A filha que segura a mãe/boneca no primeiro registro, é representada numa pose erótica, com pernas abertas e segura o joelho da mãe em direção ao sexo. O erotismo se reforça pelo beijo em lábios vermelhos que recebe da mãe. A mãe é mais pequena e está a mercê e carente desse beijo que a filha não oferta. O trabalho de composição para o registro leva a artista a referir de forma desconcertante: "Tudo o que pinto tem que ser literal. Eu não consigo inventar nada"[6] O rigor que nasce da necessidade de domínio da técnica e do motivo, transporta um sentido ontológico sendo o desenho um processo de conhecimento.

Para conseguir produzir o que a artista deseja, é preciso ver, desenhar muito, treinar a mão, repetir, sobrepor, assumir enganos enquadrando-os numa história que com o lápis vai compondo a representação final. Ou por tudo de lado e voltar a fazer, sempre com a cumplicidade dos modelos com quem existe intimidade. Na segunda ilustração (Figura 23) a menina/filha segura o corpo da mãe, desnudo e pequeno enquanto a devora pela cabeça. Apesar da falta de vigor físico explictado pelos seios flácidos, murchos e pendidos a mãe resiste ao mesmo tempo em ancora a cabeça enorme e desproporcional da filha. Na terceira ilustração, a

filha agora carrega uma mãe velha e alquebrada e suas feições denotam o peso que traz este corpo velho que inspira cuidados e atenção. São três fases de vidas das filhas e das mães representados com uma crueza que desconcerta, pela narrativa crua e pelas poses em que se apresentam.

Lila Nunes trabalha com Paula Rego há mais de trinta anos e é dela o corpo que surge na maioria dos desenhos. Esta proximidade poderia sugerir alteridade, a artista através do modelo, tornando mais inquietante e ambíguo o campo de leitura das obras, permite que o processo de composição seja dinâmico, concebido em parceria. Lentamente, a imagem toma forma. O essencial é ter uma ideia, mesmo que vaga, do que se quer fazer. Ter um enunciado que estimule o caminho ou apenas algo que se deseja dizer de uma determinada forma. Uma sugestão que é anotada rapidamente e reencontrada depois em estado constante de metamorfose, ao longo de todo o trabalho. São inúmeras as entrevistas em que Paula Rego procura transmitir esse processo com a modelo. Em 1988, poucos anos depois de ter começado a trabalhar sistematicamente com modelo, explica:

> O desenhar é da cabeça directamente para a mão. A primeira ideia é assim: vem e desenha-se imediatamente. Mas depois, quando a imagem está fixa, para pintar eu preciso de mais informações. Para saber como são as pregas e essas coisas todas (…) Visto a Lila com os fatos que preciso e copio-a. Faço desenhos das mãos e desenhos da cara para saber como é que as sombras são[34] (Rego s/d: s/p).

O corpo feminino em Paula Rego surge singularizado e parcelado pelas exigências do desenho de modo a atingir o melhor domínio possível do tema. Em sucessivos exercícios de apreensão de um corpo, a atenção da artista foca-se no rosto, nas mãos, nos pés, nos braços, fazendo sobressair do papel fragmentos que são retomados em outras composições, criando assim, uma familiaridade no espectador. Uma das primeiras pinturas com modelo foi realizada em 1954, quando a artista frequentava a Slade e aprendeu as regras que envolvem o desenho acadêmico como o esforço de concentração durante a observação e registro, como tirar as medidas do modelo e transpor para o papel, além da preocupação canônica da proporcionalidade. Essa memória de aprendizados técnicos atravessa os desenhos, sobretudo a partir da década de noventa, quando são submetidos muitas vezes à grelha de apoio para passagem a outra superfície ou a outro formato pretendido.

Em 1993 a mudança para um espaço de trabalho mais amplo permitiu a artista poder concentrar seus objetos trazidos de Portugal e dispor cenários. Isso ajudou a artista a consolidar a alteração percebida já no final de 1980,

[34] Entrevista com John Tusa na Rádio 3-BBC. Disponível em http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego_transcript.shtml (consultado em 2020-12-25).

quando o cavalete substituiu o chão como superfície de apoio ao trabalho e o olhar mudou de direção pela presença cada vez mais contante do uso de modelo. A figuração é então assumida plenamente como linguagem fundadora das suas pesquisas onde há um interesse primordial no ser humano: "Uso figuração porque é a única maneira de abordar os estados de alma, através das figuras, porque eu gosto de desenhar pessoas, interesso-me pelas pessoas, gosto de pessoas acima de tudo. É curiosa, a crueldade e todas essas coisas, sabes? Fascinante, todas as coisas que as pessoas são"[35] (Rego s/d: s/p).

O olhar de Paula Rego parece partir sempre das pessoas e nunca dos objetos. Os objetos não lhe interessam inicialmente porque não possuem uma cara, refere. Vão fazer sentido, por outro lado, ao serem dispostos numa cena, propositadamente, onde assumem importância simbólica e parecem sempre cuidadosamente escolhidos e arranjados para uma finalidade específica dentro da composição e da narrativa.

Para a artista, é preciso antes de tudo, um corpo para desenhar. Um corpo denso, de carne e músculos. A propósito das pinturas de Francis Bacon, Gilles Deleuze escreveu que: "o corpo é a Figura ou melhor o material da Figura" (Deleuze 2003: 28).

Encontra-se nas representações dos corpos de Paula Rego uma capacidade de suscitar um poder intenso de um corpo, a sua massa física em tensão ou torsão e sempre com um rosto: "Precisa de ter rosto. Olhos, nariz, boca. Exprime-se através deles"[36] (Rego s/d: s/p).

No início de 2000, Paula Rego apresenta esses corpos em *Nós e o Outro* e, tal como em vários desenhos da série *Aborto*, os objetos ajudam a contar uma narrativa que se concentra sobretudo na figura da mulher ali exposta. Par opor a tensão, o corpo desfaz uma pose quando entra em contradição com objetos. São poucos os trabalhos de Paula Rego em que o corpo masculino adquire um posicionamento estruturante e/ou determinante na composição. Muitas vezes surge frágil, dependente, indolente, em estado de evasão ou submissão.

No final da década de 1980, quando executava *A Dança*, o seu marido Vic Willing, também pintor, sugere a presença de elementos masculinos na roda de mulheres que bailava ao luar, sob risco da composição se tornar inadequada. Assim, a pintura final está sustentada na figura de um homem que encara o espectador.

Na série de desenhos realizados anos mais tarde sobre o livro de Eça de Queiroz, *O Crime do Padre Amaro* (1875), a figura masculina é fundamental à narrativa contada pela

[35] Entrevista com John Tusa na Rádio 3-BBC. Disponível em http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego_transcript.shtml (consultado em 2020-10-12).
[36] Entrevista concedida a Alexandre Melo: O mundo mágico de Paula Rego. In: *Compreender Paula Rego*. Porto: Perspectivas/Fundação de Serralves, p. 57.

pintura. Amaro surge em várias composições, a partir do modelo Anthony Rudolph com quem a artista trabalha e mantém relação de amizade. Num dos desenhos, o padre protagonista da história aninha-se entre as mulheres, espreita o espectador entre um torpor infantil e a provocação da transgressão. Paula Rego é quem conta:

> Esta foi uma pintura que fiz quando conheci o Tony Rudolf e ele quis posar para mim, ficou realmente satisfeito por posar para mim. É inusual os homens quererem posar para mim. Ficam tão aborrecidos. Mas ele fê-lo. Vesti-o, porque na história ele é um padre. Antes de se tornar padre, ele não tinha mãe, foi criado pela sua madrinha. Não tinha qualquer vocação. É levado para casa da madrinha e aí ele é muito, muito, muito feliz, entre os criados, que troçavam dele. Costumavam vesti-lo de rapariga, e arranjavam-no e faziam-no rir. Então pensei: Isto é uma ideia tão boa. Vou pegar neste homem, vesti-lo de rapariga, excepto que ele não é uma rapariga, pois não? Porque ele é um homem. Nem sequer se parece com uma mulher. É um homem de verdade. Vesti-lhe uma saia, uma saia Tartan. E ele está a aconchegar-se contra a Lila, sentindo-se muito confortável e muito convencido, a achar que vai ficar assim até ao final dos seus dias, recostado (…) nestas mulheres e a fazer travessuras[37] (Rego s/d: s/p).

Importante destacar nesses desenhos aspectos fundamentais da poética de Paula Rego. A utilização de uma obra literária como ponto de partida para ilustrar, concedendo um terreno de continuidade fértil e particular à sua prática imaginativa que distancia o incômodo de por fim a um trabalho. O uso do pastel seco, material largamente utilizado desde a série da Mulher-Cão (ano de 1994) que permite o desenho a cores. Além disso, a liberdade de fazer do desenho um território de imensas possibilidades apesar da interferência na história que lhe serve de base. Nascem dessa relação isolada no espaço os estudos para Maria, de Marta, Maria e Madalena (1999) e para a série de gravuras de "Segundo Hogarth"[38] (2000). Sobre os motivos dos desenhos a artista explica:

> Por vezes o motivo para um desenho surge de uma situação criada entre duas figuras. Depois é uma questão de acertar com a composição. Realçar mais um ou outro aspecto. Como as figuras se relacionam uma com a outra na composição. É muito importante a distância entre elas. A cabeça, a sua posição, todos esses detalhes são muito importantes. Porque é assim que se vê a relação entre elas[39] (Rego s/d: s/p).

Victor Willing morre em 1988, vítima de esclerose múltipla, doença que o afetou por mais de duas décadas. Interlocutor privilegiado nas suas reflexões sobre a obra em curso, sua ausência deixa uma lacuna que demandou aprendizado para seguir. Numa espécie de processo

[37] Disponível em http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego_transcript.shtml (consultado em 2020-10-12).
[38] William Hogarth, pintor inglês que viveu entre 1697 e 1764. A sua produção como artista é constituída por obra pictórica de onde se destaca o retrato e uma outra vertente mais gráfica associada fundamentalmente à gravura.
[39] In: *Compreender Paula Rego*. Porto: Perspectivas, p. 57.

sequencial de despedida, Paula Rego atravessa o espaço pictórico do marido: as suas figuras vão simplificando-se e tornando mais densas e volumosas e passam a figurar num cenário sem muitos pormenores, mas capaz de contextualizar e construir o enredo pretendido. De acordo com a artista essas mudanças foram acontecendo principalmente a partir dos quadros das *Meninas com Cão*:

> A coisa muda por si. Não é um processo de querer. Acontece. Começa a aparecer. Começou pela introdução das sombras. Há a sombra de um lado e a luz do outro, e imediatamente isso cria volume. E quando cria volume, a figura tem que assentar porque se não for assim, não faz sentido. Uma vez assentado, tem que criar um espaço[40] (Rego s/d: 60).

Para alguns estudos de pinturas maiores Paula Rego passa a utilizar a tinta-da-china. Incorpora então os possíveis "erros" e borrões na fragilidade das linhas que são originadas pela caneta utilizando a mancha monocromática para os estudos de zonas de luz e sombra com efeitos cenográficos. Sua atenção se volta para duas figuras e se concentra nas relações de poder que se estabelecem entre ambas. Há uma crescente tensão nos trabalhos que seguem, entre o amor e o canibalismo, a entrega e a violência. Uma antropofagia amorosa nas relações familiares (Mães e Filhas, Pais e Filhos) ou nas cenas de paixão, da entrega com um caráter quase religioso (alguém veste e alguém é vestido, alguém dá de comer e alguém é servido).

Surge também um interesse pelo lado sacrificial humano. O desenho tem, segundo a artista, a capacidade de "revelar coisas indizíveis" e isso segue a acontecer, também nos trabalhos onde aborda temas comuns da velhice e da decrepitude do corpo e da consciência do fim:

> Quando estás a passar por uma coisa intensamente e queres fazer algo que é muito pessoal, rapidamente, em segredo, tu desenhas. Fiz uma coisa chamada Misericórdia, sobre uma velha a ser (…) a ser limpa e a ser fechada depois, e tudo isso. E fiz isso, vim para aqui e fiz isso, na altura em que a minha mãe estava a morrer. É sobre ela. Por mais que eu explique, explique, eu não explico nada. Depois fecha por cima e é como se eu não tivesse dito nada. Os quadros é que falam por si, cada pessoa faz a sua história[41] (Rego s/d: s/p).

Noções de abandono, desproteção, dureza e consciência do crescimento e da passagem do tempo, são uma temática constante na poética de Paula Rego. Em *A Cruzada das Crianças, Peter Pan* ou mais recentemente *Oratório*, esse sentimento atravessa a série *Misericórdia*, onde várias situações são assentadas na dualidade (proteção e opressão, acolhimento e dependência)

[40] In: *Compreender Paula Rego*. Porto: Perspectivas, p. 60.
[41] Disponível em www.webofstories.com (consultado em 2020-11-25).

num envoltório de penumbra e negritude proporcionados por manchas. Os corpos apresentam um estado de debilidade reforçados por ações que os caracteriza (amparados, lavados, alimentados, cuidados) e tornam-se massa sem estrutura orgânica e sem músculos. Paula Rego fala em contradições, na pintura tal como as existentes no ser humano, como explica Ana Ruivo[42] (2011):

> As histórias de Paula Rego contam-se individualmente ou em conjuntos, marcando tempos de leitura, um pouco à imagem dos passos nas procissões. Na série de desenhos realizados para a Capela do Palácio de Belém, a artista concebe o Ciclo da Virgem. Faz vários estudos preparatórios até aos desenhos finais, realizados a pastel, e neles é possível observar a Anunciação, o Nascimento, a Fuga, a Pietá. A mãe e um Anjo choram a morte de um filho. Na série d'O Crime do Padre Amaro, após a morte do filho de Amélia, a história contínua de outra forma na visão de Paula Rego com a introdução da figura de um anjo vingador (…). Mas é ao espectador que cabe a leitura porque cada um conta aquilo que quer ver (Ruivo 2011: 5).

A obra de Paula Rego traz a temática da morte de modo recorrente e transversal. Parece haver, desse modo, uma libertação de dogmas e de regras morais. É possível observar a aproximação de conceitos como pulsão e desejo, Eros e tanatos. O sadismo aparece como uma ferramenta para uma arte de caráter anarquista. Esse sadismo seria uma forma de aceder a um estado mais próximo da primitividade humana.

Se tomar-se da ótica psicanalítica, o estudo de uma obra de arte faz o pesquisador penetrar no universo da interdisciplinaridade, buscando rupturas e ligações necessárias para deslindar as malhas de subjetividade, ali representadas e significadas. Ao tentar-se delinear a linha sutil, entre a arte e a psicanálise, é possível tomar conhecimento de uma bibliografia farta que abarca séculos de produção artística em contextos históricos distintos, o que impossibilita uma definição acabada da arte. A psicanálise pioneiramente engendrada por Sigmund Freud em Viena, no final do século XIX, considera a linguagem como matéria-prima do inconsciente e adjetiva o ser humano como um indivíduo permeado de desejo, movido pela falta, manifestando-se através dos símbolos, seja pela linguagem ou pelos sonhos. Jerzuí Tomaz, em *Trilhamentos do feminino* (2001), explica que:

> Desta forma, pode-se declarar que não há linguagem sem desejos, não há simbólico sem a falta. Desejamos, sim, pela dimensão da incompletude. (...) O desejo constitui-se a pedra de toque do pensamento psicanalítico, marca da singularidade do sujeito. Desejo que é sempre trágico, que remete ao mito do Édipo, instigando o humano a decifrar/reeditar diante da esfinge tebana os enigmas relativos à sua origem e ao seu destino (Tomaz 2001: 20).

[42] Entrevista com John Tusa na Rádio 3-BBC. Disponível em http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego_transcript.shtml (consultado em 2020-10-12).

A análise de uma obra de arte por meio do viés psicanalítico observa chistes, lapsos, amarras castradoras do superego. A arte enquanto linguagem, proporciona importantes elementos que permitem a análise de manifestações do inconsciente.

Ao trabalhar a ópera *Aída*, Paula Rego faz alusão ao seu pai, suscitando suas lembranças numa profusão de figuras operescas que se misturam: "meus quadros são a única possibilidade de fazer tudo aquilo que eu quero. E se não se gosta de alguma coisa pode-se cortar, riscar. Uma pessoa de que não se gosta pode se por lá e depois riscar tudo por cima... pode ser a raiva toda que a gente tem."[43] (Rego s/d: s/p).

A respeito das experiências da criança, Hélio Pellegrino indica que:

> As experiências reais são, para a criança, matéria de sonho, tanto quanto a argila que é, para o escultor, matéria de trabalho. Não há escultura sem argila, da mesma forma como não há objetos alucinatoriamente gratificantes se não houver experiências de satisfação cuja substância é a realidade (Pellegrino 1987: 319).

A obra de Paula Rego reflete a temas universais como a condição da mulher, a representação do corpo, o desejo, a libertação de fantasias e a libertação de medos e anseios. Seus trabalhos nascem de uma apropriação de textos literários, fábulas e contos infantis como surgem do cotidiano, das memórias e do imaginário pessoal. É possível perceber uma ambivalência das situações emocionais vividas por seus personagens. Trazem prazer e dor, solidão e violência, autoridade e transgressão, que compõem um universo ficcional singular.

A utilização do texto literário para enredar conceitos psicanalíticos foi algo que Freud (1856-1939) realizou prodigiosamente, permitindo que se afirme que a literatura funda a psicanálise, um exemplo clássico é encontrado no *Complexo de Édipo* (1977), o qual tem a tragédia de Sófocles como pano de fundo no qual ele assassina seu pai, Laio, casando-se com sua mãe, Jocasta. Esse enredo ilustra as primeiras experiências da criança como: prazer, desejo e castração, ficando as mesmas empurradas para o inconsciente. Tais conceitos, abarcam o universo do simbólico, sendo a literatura não apenas uma técnica ilustrativa, mas também uma pedra basilar para a definição dos conceitos psicanalíticos (Freud 1977: 221).

Paula Rego sempre se interessou pelos gestos através dos quais as pessoas exprimem situações interiores de angústia. No Museu de Serralves está patente a obra *Possessão* (2004), um políptico (Figura 24), inspirada no livro *Os demoníacos na arte* (1887), de Jean-Martin Charcot e Paul Richter.

[43] In: DN Artes por João Céu e Silva, 11 Julho 2010. Disponível em https://sala17.wordpress.com/ (consultado em 2020-10-12).



Figura 24: Paula Rego, Possessão, 2004, conjunto de sete telas em pastel sobre papel
Fonte: https://www.artecapital.net/uploads/exposicoes/39_1.jpg



Ao referir-se à mulher de vestido de veludo vermelho cujo corpo se torce, se dobra e alonga no divã, afirma Paula Rego afirma "está possuída por aquilo que lá tem dentro, pelo amor ou isso... (Rego sd/sp)". No último painel, a mulher senta-se devolvendo ao observador o olhar dirigido a ela (Figura 25).

No texto *Escritores criativos e devaneios* (1996), Freud encontra na infância dos artistas o cerne imaginativo, embora não o confunda com aquilo que o senso comum conhece por realidade. Em sua visão, com o passar dos anos, as pessoas param de brincar, a própria cultura geralmente restringe essas atividades à infância.

Figura 25: Paula Rego, Possessão I-VII, 2004
Fonte: https://i.pinimg.com/474x/91/5f/34/915f3424247af5cc6ceac9184a201a06.jpg

Desse modo, rotinas nada lúdicas ocupam o espaço que antes era dedicado ao divertimento, isso justifica a ação de pessoas que deslocam esse desejo para uma ação aceita pelo seu meio social, como é o caso da obra artística, tornando-se um substituto do ato de brincar

vivido em seus primeiros anos de vida, e faz com que suas brincadeiras sejam aceitáveis e até mesmo, estimuladores do prazer alheio.

Em *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana* (1996), a autora Sarah Kofman afirma que um texto permite a busca de um passado coletivo e individual, embora não se tenha nenhuma recordação proveniente da infância, e sim, lembranças posteriores, pois a forma como estas aparecem, arquitetamos a ilusão de termos uma recordação cristalizada de nossa infância. Nesse contexto, a arte pode ser vista como uma forma especial de memória que permite que o autor reconstrua seus fantasmas:

> A recordação da infância é, portanto, o resultado de um processo complicado, análogo ao que intervém na formação dos sintomas histéricos. Observemos que a histeria se assemelha para Freud à caricatura de uma obra de arte. O ponto comum entre a recordação, a histeria e a obra de arte é que são construções fantasmáticas a partir de traços mnêmicos, sob a forma plástica ou teatral. As três representam o passado deformando-o (Kofman 1996: 74).

Enquanto os seus filhos eram pequenos, entre os anos de 1962 e 1963, Paula Rego se dedicou às colagens com exaustão. Quando não encontrava as imagens de que precisava em livros e revistas, desenhava e depois recortava, desmantelando as criaturas. Abandona tal prática por sugestão de um amigo, o João Penalva, que a ajuda a ver o quão era desnecessária tal prática.

Nos anos de 1980, começa a utilizar bonecos ou pessoas em seu atelier de duas enormes salas na zona norte de Londres. Surgem, a partir daí, várias figuras mágicas: *O macaco vermelho bate na mulher* (1981), *O macaco vermelho oferece ao urso uma pomba envenenada* (1981) são dois quadros que resultam de uma fábula contada por seu marido e que ilustram situações do cotidiano (o urso é amante da mulher e o macaco, o marido traído); *Duas meninas com um cão* (1986) – uma espécie de deposição onde os ladrões aparecem representados por uma raposa e um martelo e uma bilha fazem alusão à cena bíblica, *Menina com cão* (1986) – relação de dependência e amor onde, uma vez tratado o cão morde a menina, *Menina a levantar a saia para o cão* (1986) – maldoso e provocativo, "a história está metida dentro dos fatos e metida dentro das tintas" (Rego sd/sp).

É possível perceber uma ambivalência nas figuras de Paula Rego. Nos gestos, nos olhares, amor e raiva, submissão e domínio, proteção e agressão, bem e mal, vítima e agressor estão intrinsecamente ligados. Não se pode ter clareza, por exemplo, se as meninas cuidam ou

magoam/maltratam o cão. A temática da ambivalência na teoria winnicottiana[44] tem importância significativa e ganha complexidade em todos os estágios do amadurecimento (até a morte), tendo características com coloridos distintos em cada um deles. Em especial na vida adulta, ela é fundamento importante para a máquina democrática, elemento da teoria winnicottiana sobre a sociedade. Winnicott preconiza a ideia da origem da ambivalência na relação dual, de base digestiva, que antecede e fundamenta o desenvolvimento da ambivalência de ordem genital, em que a sexualidade estará em pauta de forma mais intensa no alcance das relações triangulares.

Muito do que se passa em seu mundo é alegórico, misterioso e imaginativo. Utiliza em sua obra máscaras e disfarces numa narrativa poderosa e incomum que convida à uma fábula pictórica. Em entrevista concedida à jornalista Anabela Mota Ribeiro (2003), Paula Rego explica que em seus quadros está tudo o que ela é.



Figura 26: Paula Rego, As criadas, 1987
Fonte: https://www.wikiart.org/

Em *As criadas* (1987) é possível observar tensões num ambiente doméstico, na privacidade de um quarto, onde, dois mundos que existem numa mesma casa são inteiramente separados. Inspirada pela obra de João Ginet que conta situações muito vividas pela sociedade portuguesa, Paula Rego narra a vingança das criadas. Uma tem na mão um espinho e está a encravá-lo na cabeça da patroa, num gesto que poderia facilmente ser uma carícia. Trata-se de uma alusão ao conto onde a princesa é transformada em uma pomba ao ser espetada. Na cena, Paula Rego inclui uma menina que não aparece no conto original e brinca com memórias e recordações pessoais. No documentário *Entre Quadros* (2015)[45], Paula Rego esclarece que ali, não há hipótese de

[44] A teoria de Winnicott baseia-se no fato de que a psique não é uma estrutura pré-existente e sim algo que vai se constituindo a partir da elaboração imaginativa do corpo e de suas funções – o que constitui o binômio psique-soma.
[45] Uma entrevista de Alexandre Melo a Paula Rego. Realização Olga Ramos. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=kXE9jHlGAx8.

transformação alguma, a criada apenas e simplesmente mata a patroa. Paula Rego afirma "que a história está metida dentro dos fatos e dentro das tintas".

A obra *A mulher cão* (1994) se refere a uma antiga história portuguesa cuja personagem, uma velha, vive com vários bichos. Escuta sussurros que o vento traz e enlouquece, engolindo então todos os bichos. Paual Rego iniciou os desenhos de estudos para essa obra em 1993, com Lila Nunes como modelo e sobre isso comenta: "eu sabia que a mulher cão me levaria a sítios em que ainda não tinha ido. Levou-me a memória de coisas que já me tinha esquecido. Lembranças que nem sabia que existiam" (Rego sd/sp). A artista tiliza para esta obra o pastel que julga ser muito físico e orgânico, como se fosse a extensão de seus dedos, o que pode ocasionar prazer: "Magoa e faz festa ao mesmo tempo". A mulher é somente uma figura para Paula Rego e o uso de modelo traz mudanças e mais intensidade física por se tratar de um corpo real e não inventado. Segundo a autora o desenho é somente uma ideia da história. A história vai ser contada com o corpo e o corpo se encarrega de contar a história com os mínimos gestos. A autora não concebe a obra como a representação de um corpo, mas a transposição do corpo para a tela. Acrescenta ainda que Lila, estabelece uma cumplicidade necessária para que a história seja contada a dois. "É como brincar".



Figura 27: Paula Rego, Estudo para Mulher Cão, 1994
Fonte: https://uploads0.wikiart.org/images/paula-rego/bride-1994.jpg

Em *Traça (1994),* A mulher cão parece como um *chihuahua* pronto para ser levado. Nos estudos para *A Noiva, a Mulher Cão* aparece de quatro a se oferecer o que é descartado depois por ela, pela obviedade ali representada (Figura 27).

Ocidentalmente a figura da mulher com trajes de noiva evoca vários significados sociais, emocionais e pessoais. *Mulher cão com vestido de noiva* (1995), para Paula Rego, a noiva é um besouro de um poema por ela Lido, onde besouro é também uma espécie de casulo que aprisiona. Ela está presa e depois vai desabrochar.

Na pintura final (Figura 28), a mulher aparece deitada em decúbito dorsal, com as mãos/patas recolhidas para cima, a espera de um carinho na barriga como um cão domesticado que demonstra confiança enquanto se oferece ao seu dono. Suas mãos, inertes, reforçam sua submissão. Seus pés estão plantados ao solo e seus joelhos não se abrem.



Figura 28: Paula Rego, Noiva, 1994
Fonte: https://uploads0.wikiart.org/images/paula-rego/bride-1994.jpg

O traje, fato/vestido de noiva traz muita carga. "A noiva é um embrulho de cetim" e transforma a noiva num besouro. As figuras de Paula Rego dão a impressão de estar no meio de uma história. Nunca contam o início, nunca apresentam um final. É o espectador quem dá início e fecha a história por sua intepretação, suas memórias e trajetórias pessoais.

Paula Rego, ao tratar questões relativas ao casamento, remonta ao controle e à submissão impostas historicamente às mulheres ao redor do mundo, onde osrpos das mulheres deixam de ser regulados pelo pai e passam a ser regulados pelo marido, sob benção religiosas e do Estado. A mulher cão em seu vestido de noiva resgata narrativas do passado, quando o matrimônio era uma instituição pela qual os homens eram legitimados como os donos de suas esposas em termos religiosos e legais.

Em *A história da esposa* (2001), Marylin Yalom aponta o fato de a mulher, na cerimônia de casamento, ter de prometer obediência a seu marido o que fez com que muitas mulheres se rebelassem contra sacerdotes, porque em livros sobre comportamento no casamento eram dados conselhos contraditórios. Por um lado, era dado apoio ao domínio dos homens como uma determinação de Deus, cuja origem estaria no Gênesis. Por outro, promoviam a noção de reciprocidade inspirada em São Paulo (CI 3: 18-20, e Ef 5: 21-33) (Yalom 2002: 133).

As *Avestruzes dançarinas de Fantasia de Walt Disney* (1995) é um trabalho feito por encomenda para uma exposição intitulada *Arte e Cinema* onde a temática deveria ser pensada numa ambiguidade entre sonho e realidade. Paula Rego afirma que seu trabalho sempre parte de algo por ela conhecido ou vivido: "é sempre bom ter um tema. É sempre bom ter alguém que nos diga o que devemos fazer. Era capaz de fazer avestruzes sem fim. Tem menos assunto

porque elas não têm histórias individuais, fazem um grupo de criaturas" (Rego sd/sp). As avestruzes são seres de cinema, mas são também seres reais. "Ao se agrupar se uniram aos mitos antigos. São seres mitológicos. Ao fazê-las, liguei-as às dragonas e às Hárpias pessoalmente em novas".



Figura 29: Paula Rego, Série Mulheres Avestruzes, 1995
Fonte: https://sala17.wordpress.com/2010/09/20/paula-rego-1935-percursos-pelo-imaginario-infantil-e-feminino/

Nessa série, Paula Rego retrata mulheres com corpos robustos e pesados que imediatamente dão contraste ao imaginado por elegância e leveza de uma bailarina o que as torna, paradoxais e transgressoras (Figura 29). A representação realista dos corpos reforça a situação tangencial onde cada corpo é por si só uma instância dramática. As suas feições são duras, nenhuma sorri e seus corpos são lugar de dor explicitados pela artista pela animalidade em que se apresentam: são imperfeitos, tensos, rudes e permitem com isso que o espectador se identifique ao observá-los. Chama a atenção para a proporção dos pés: grandes e disformes, suscitam o simbolismo da firmeza uma vez que sustentam e dão estabilidade ao corpo, do

respeito e da obediência, da humildade e da vontade. O pé tem muitos significados, porém, como é um símbolo fálico, traz consigo a questão do erotismo. A sua principal frequência de significados nesse âmbito é a de sensualidade e sexualidade. Contidos pelas sapatilhas, remete ao feminino e às adaptações que as mulheres fazem para seus pés caberem e serem guardados

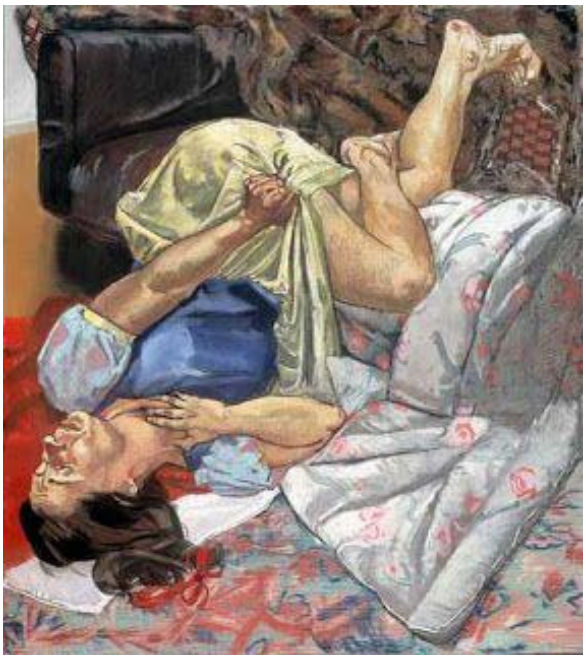


Figura 30: Paula Rego, Branca de Neve a engolir a maçã envenenada, 1995
Fonte: https://i.pinimg.com/originals/b7/60/12/b76012ca49e2dfee1154a83bffedb790.jpg

Na obra de Paula Rego a literatura e o cinema são temas frequentes e estabelecem uma construção intertextual que é enriquecida pela imaginação fantástica da autora. Em *Branca de Neve a engolir a maçã envenenada* (1995), a maçã não aparece representada, é uma ausência que se presentifica pelo título da obra e pela representação da mulher agonizante. Está dentro da garganta da moça que está sufocando, mas ao mesmo tempo cobre sua calcinha/cuecas por vergonha e pudor (dualidade). A tensão nos pés e o corpo contorcido mostram sua agonia (Figura 30). Para a artista, seu corpo poderia ser o dos frangos pendurados nos açougues/talhos. “Nem é uma violência.

A obra mostra um sofrimento impiedoso e já longo numa sala, que é realçado pela mulher numa posição decomposta onde, apesar de tudo, a mulher tenta se compor com uma mão puxando a saia, como se a vergonha de se mostrar fosse pior que a morte iminente. Com a outra mão busca aliviar o sofrimento causado pela passagem da maçã e do seu veneno puxando a pele do pescoço em direção ao peito. No sofrimento profundo, só restam os pés para escrever o seu sofrimento: um deles reforça a integridade ao cruzar a perna e o outro despe o sofá negro e tira-lhe a cobertura.

É como se saísse dali várias coberturas de outros sofás negros. A cabeça da mulher pousa em sofrimento sobre um pequeno pedaço branco e de uma manta azul-marinho manchado de vermelho. Onde pousa seu cabelo com uma fita vermelha enlaçada, no outro lado está a cobrir uma manta vermelha cor de sangue e esta assenta sobre um chão vermelho pálido. Resta

uma pequena parte de uma parede branca. Esse vermelho que emoldura o corpo, conta a sua agonia de morte, que poderia ser também uma agonia de êxtase da quase morte: um orgasmo.

A história está metida dentro dos fatos e dentro das tintas de Paula Rego. As disputas encontram-se permeadas por tensões sexuais e por fronteiras que se esgarçam no âmbito público e no privado nas representações e narrativas da artista.

Um dos temas mais caros à artista é a subversão da ordem (impositiva) estabelecida pelos signatários do poder e representada pela educação repressora, que reproduz o paradigma tradicional do modelo paternalista de liderança familiar, pelo Estado ditador e pela impossibilidade de opção consciente que os sistemas repressores coercitivos impõem às mulheres. Indagada por João Céu e Silva sobre a sua relação com Deus, se seria uma relação fácil e de amor, Paula Rego responde:

> Ai, não sei… Eu não gosto nada do Papa, não gosto nada do que a Igreja Católica faz. Nada! Porque são muito maus para as mulheres, muito estúpidos em relação aos abortos e nessas coisas todas. Nada, nada, nada. Mas os santos e as figuras que temos nos livros de quando se é pequenina – os que têm a santa isto e a santa aquilo – é diferente. É como as fadas. (Paula Rego 2010: s/p)

Interessa à análise a representação grotesca de Paula Rego, uma vez que anima os subterrâneos, os interstícios e as margens de todas as sociedades humanas. Contemporaneamente o grostesco de Paula Rego desconcerta e desloca a análise interpretativa ao nível da linguagem pictórica em narrativas do cotidiano, permitindo uma leitura ampla, profunda e bastante simbólica das escolhas ao falar/contar sobre a mulher.

Os corpos de suas personagens no que tanje a aspectos familiares, religiosos, políticos, de modo real e fantástico, em fábulas compões narrativas cruas da vida ao mesmo tempo em que se metamorfoseiam, se denscontroem, sem tornar-se objetos, mas sim sujeitos de si mesmas.

No universo grotesco de Paula Rego as mulheres surgem como sujeitos coletivos, exorbitantes e hiperbólicos que se tornam alegorias da vida e da morte. As suas formas são agigantadas e excedem-se em deformidades que atravessam os sentidos do expectador indo muito além da visão de modo sinestésico. Seus corpos ganham vida própria e propõem uma comunhão quase cósmica com quem os contempla com olhos de ver.

1.2 O mito pessoal de Nazareth Pacheco

Cada criatura do mundo
como um livro e imagem
é para nós um espelho.
Nossa vida
Nossa morte
Nosso presente, nossa passagem
São fielmente significado.
Alain de Lille (séc. XII) [46]

Brasileira da cidade de São Paulo, Nazareth Pacheco licenciou-se em artes plásticas pela Universidade Mackenzie, complementando sua formação acadêmica em diversos ateliês livres e wokshops. Realizou a sua primeira exposição individual em 1988, momento em que começa a trabalhar esculturas filiformes, associando às longas fitas de borracha ou latão formas pontiagudas, que remetiam incontestavelmente a instrumentos causadores de dor.

Ligada a uma geração de artistas surgida no final dos anos 1980 e início dos 1990, conjuga aspectos da tradição minimalista com elementos simbólicos que remetem a fatos autobiográficos.

Em 1993, apresentou no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, vitrines-arquivos de objetos autobiográficos. Numa exposição ao mesmo tempo catártica e libertária, a artista investigava tratamentos médicos e estéticos aos quais foi submetida desde o nascimento, sem, contudo, pretender fazer da obra uma ilustração da própria vida. Em sua produção artística é possíver observar o uso de radiografias, agulhas e até o seu próprio sangue. Esses materiais levam o espectador a questionar as intervenções cirúrgicas e tratamentos estéticos invasivos por conta da aparência física e pela incansável busca da perfeição corporal na contemporaneidade.

Na seminal coletiva "Espelhos e sombras" (1994), com curadoria de Aracy Amaral[47], Nazareth apresentava o corpo por meio de instrumentos da medicina destinados à mulher. A artista mesclava técnicas de embelezamento a técnicas de tortura como tema dos trabalhos desse período e mais tarde, se tornariam objeto de Universidade de São Paulo/USP em 2002. Além das experimentações anteriores, a artista incorporava nestes trabalhos uma iconografia inédita para a construção dos objetos: instrumentos de suplício e aprisionamento vistos no *Museu do*

[46] Alain de Lille (também em latim: *Alanus ab Insulis*, *Alanis ab Insulis*, ou *Alanus de Insulis*) (Lille, c. 1128 – Cister, 1202) foi um teólogo e poeta francês.
[47] Aracy Abreu Amaral é uma crítica e curadora de arte atualmente professora-titular de História da Arte pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/USP.

Crime (Rothenburg, na Alemanha) e gravuras de Jean-Baptiste Debret, em seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (2016).

Convidada por Tadeu Chiarelli a integrar o Panorama da Arte Brasileira de 1997, no qual foi premiada, a artista apresentou sua produção de colares e vestidos. Concebidos para adornar, a fim de compensar os limites da frágil existência tornavam-se cada vez mais ameaçadores. O crítico salientava, em texto da mesma época, que o risco potencial dos objetos do início dos anos 90 era agora uma realidade, realidade esta, cada vez mais aterradora.
Em 1998, na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, a artista apresentou uma coleção de colares, todos protegidos em caixas de acrílico como objetos de desejo. No catálogo individual, Lisette Lagnado salienta sobre os objetos: " reunidos na sintaxe do colecionismo, os adornos acabam formando um sistema, graças a um trabalho de perlaboração que os permitiram passar do registro privado à dimensão pública. Além disso, porém, a dor foi o depósito compulsório para um ajuste com a volta mítica às origens" (Lagnado 1998: 4-5).

Em Nazaretrh Pacheco, os vestidos, colares e adornos (Figura 31) trazem memórias afetivas transmutadas em lacunas de ausência proposital que suscitam corpos ausentes que os envergam e assim os tornam presentes. Habilidades adquiridas em família são resgatadas da memória e a artista brinca constantemente com a atração e a repulsa pelo brilho e natureza cortante dos materiais que usa para confeccionar suas esculturas objetos.

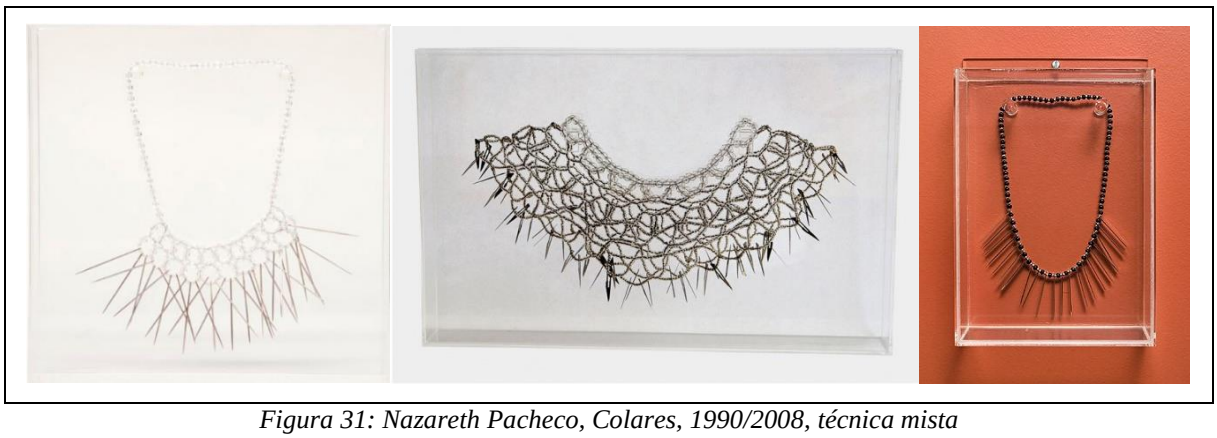


Figura 31: Nazareth Pacheco, Colares, 1990/2008, técnica mista
Fonte: https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/012484001019.jpg

Os adornos sempre foram objetos de atração para a humanidade. Quer seja em lugares primitivos ou inseridos no cotidiano das cidades é quase impossível encontrar pessoas sem um acessório, um adorno, um enfeite qualquer. Em *Design* (2008), J. Heskett afirma que o ato de se adornar atende a uma necessidade humana relacionada aos aspectos estéticos (ligados à

forma), simbólico (ligado ao significado emocional) e o prático (que se liga à função). Nessa tríade, encontra-se o design, considerado ferramenta de gerenciamento de conhecimentos, e que teve e tem papel significativo quando se fala sobre ornatos (Heskett 2008: 13). O autor aponta ainda, que para traduzir a vida e atender às necessidades humanas, o design dá forma ao meio por um caminho diferente daquele encontrado na natureza.

Nazareth Pacheco não só transita por outros caminhos da natureza, mas a exemplo de Marcel Duchamp, dá outra funcionalidade, significado e formas a objetos comuns e do cotidiano. Passado o fascínio inicial que as peças possam suscitar, imaginar um pescoço adornado por agulhas, lâminas e materiais perfurocortantes trazem um desconforto que dá lugar a interpretações variadas e um deslocamento do lugar de conforto que um corpo pode ofertar. Traz ainda, questionamentos sobre o pescoço de uma mulher, ornado por/para alguém, por ela mesma ou outros. Tais fatos demarcam importantes questões que desorganizam a lógica da imagem, sua função e ou representação. Seriam os colares de Nazareth Pacheco adornos ou armadilhas? Eles enfeitam ou aprisionam?

Compreender as fronteiras entre os adornos de Nazareth Pacheco dentro de um contexto contemporâneo, considerar parâmetros relacionados aos materiais utilizados e adentrar a rota dos métodos de produção com abordagem voltada para a obra de arte, são alguns dos caminhos para a análise que se propõe.

Etimologicamente o conceito tradicional dos adornos, refere-se ao que serve para enfeitar e embelezar. Adorno é substantivo masculino e "se aplica em pessoa ou coisa para ocultar ou disfarçar a vulgaridade ou a simplicidade dela"[48] Adorno corporal pode ser percebido como tudo aquilo que embeleza um corpo. Incluem-se peças fabricadas com materiais diversos, artefatos luminosos, tatuagens, pinturas corporais e outros objetos peculiares como penas, ossos, conchas, escamas, insetos e animais.

O intercâmbio cultural ocorrido pela troca de saberes e vivências tornou os adereços comuns em todos os grupos étnicos ao redor do mundo. O colar foi o mais usual na ornamentação sendo precedido somente pela pintura corporal. Os adornos foram aperfeiçoados no transcorrer das épocas tanto no que concerne à estética quanto tecnicamente. A partir das peças primitivas caminha-se para formas mais complexas e nesse decurso incluem-se as peças em cerâmica ou polidas.

Através dos acervos encontrados em museus compreende-se que objetos naturais fascinavam os povos ancestrais por sua raridade, brilho e beleza e a busca por materiais

[48] In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020. Disponível em https://dicionario.priberam.org/adorno (consultado em 2020-12-02).

inusitados tornou-se uma constante, fazia parte de um cotidiano. Junto com ossos e lignita, se lavrava ardósia, esteatita, alabastro, quartzo, ametista, jadeíta, nefrite, diorito, callais (mineral semelhante a turquesa), vidro, o cobre e ouro. O material que se utilizava diferia de região para região, de acordo com as existências naturais e os progressos de intercâmbio.

Não é difícil entender o porque do uso de materiais hospitalares na construção dos objetos de Nazareth Pacheco. Eles compunham o seu universo e campo visual por meses em repetidas e diferentes internações. Se configuravam em materiais nobres, não pela plasticidade, mas pela simbologia impressa e ressignificada em objetos esculturas do universo de uma mulher. A artista estava se transfigurando e transformando. A dor era bem vinda pelo seu significado posterior: um corpo mais funcional e esteticamente mais aceitável.

Nazareth Pacheco cria suas obras, objetos e joias de um modo em que o corpo é suscitado dilacerado por objetos e parece desnudar o observador. O corpo feminino historicamente estilhaçado por lanças, facas, bisturis, palavras e pregos. Sua obra articula e ressignifica questões sobre a experiência do corpo da mulher enquanto uma espécie de vivência contemporânea onde são abordados conceitos como valor e desejo, atração e repúdio, dor e prazer como paradigmas de beleza.

Em seu discurso visual a artista fala e se expressa pelo que não é dito e este silêncio pode ser compreendido como preenchimento, por oposição ao próprio vazio que se apresenta com ele. Vazio, que neste caso significa ausência. O corpo em Nazareth Pacheco é presentificado em sua poética, pela ausência.

Pode-se observar na obra de arte de Nazareth Pacheco objetos que à primeira vista não tem qualquer relação com um corpo de mulher. A artista cria evidências que podem corporificar a figura feminina, tornando-a um não-corpo presentificado, suscitado. Em certas obras, esculturas objetos, colagens, entre outras, a figura que se vê não é um corpo de mulher ou mesmo uma representação desse.

Não existe uma estrutura de identificação do tipo cabeça, tronco e membros, ainda que fragmentados. No entanto, um ato autobiográfico é, muitas vezes capaz de dotar esse não-corpo de sentidos corporais, de modo que se tem um novo canal expressivo e representavivo para aquela figura ou forma, que se humaniza diante da corporificação ali presentificada. A artista parte dos objetos para criar suas narrativas sobre suas vivências, memórias, dores, e prazeres que promovem um estilhaçamento sensorial através da vertigem de um mundo que parece oferecer orgasmos bizarros que coloca o espectador perante um limiar entre êxtase e dor.

Em 1999, a partir de textos da Louise Bourgeois (1911-2010), que a artista conhece naquele verão, surge um berço com “mosqueteiro” (Figura 32), exposto na mostra coletiva

"Transcendência" (1999). O tema da cortina/transparência irrompe nesse momento, reaparecendo noutro momento de modo mais denso. Um berço coberto por um mosquiteiro de miçangas e lâminas de barbear, traduz o embate entre a ingenuidade do bebê ausente e as influências positivas e negativas do mundo externo.



Figura 32: Nazareth Pacheco, Sem Título, 1998, Berço, miçanga, lâmina de barbear, acrílico e aço
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2020). Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6712/sem-titulo

Bourgeois, conhecida pela base autobiográfica de seu trabalho, deixou clara a relação entre sua obra e sua história pessoal, em um depoimento publicado pela primeira vez em 1994: "Toda a minha obra dos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados na minha infância" (Bougeois 2000: 277). Em sua trajetória artística, a artista experimentou variados suportes e métodos entre desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, objetos e instalações. Bourgeois, passou por situações traumáticas na infância ao testemunhar o caso extraconjugal do pai e a doença e consequente morte precoce da mãe e sobre a dor na sua poética:

> O tema da dor é meu campo de trabalho. Dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. O que acontece com meu corpo tem de reeber uma forma abstrata formal. Então, pode-se dizer

> que a dor é o preço pago pela lbiertação o foralismo. Não se pode negar a existência das dodres. Não poponho remédios ou desculpas, simplesmente quero ohar para elas e falar sobre elas. Sei que não posso fazer nada para eliminá-las ou suprimi-las. Não sou capaz de fazê-las desaparecer; elas estão aí para sempre (Bourgeois, Bernadac e Obrist 2004: 205).

A dor, que é inevitavel sempre foi uma das pulsões que moveu seus trabalhos, de modo que se pode dizer que sua poetica é fruto de pesamentos advindos de encontros com o passado e suas memórias:

> Eu preciso de minhas memórias. Elas sao meus documentos. Eu as vigio. São minhas privacidades. Eu as vigio. (...) É preciso diferenciar entre as lembranças. Você vaina direção delas ou elas vêm em sua direção? Se vai a elas, está perdendo tempo. A saudade não é produtiva. Se elas vêm a você são as as sementes da escultura (Bourgeois, Bernadac e Obrist 2004: 225).



Figura 33: Nazareth Pacheco, Objetos aprisionados, 1997
Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10018/nazareth-pacheco

Em Nazareth Pacheco essas relações e correlações cambiantes de experiências pessoais e memória, imprimem uma acentuada repetição rítmica onde os objetos adquirem conotações multifacetadas que extrapolam o caráter inanimado da própria matéria. Desses objetos emana uma sensorialidade dissimulada num código que começa a ser decifrado através do embate dos materiais, numa luta que transcende e se traduz numa densidade reflexiva que convida o espectador a novas e instigantes significações (Figura 33).

Pensar o corpo da mulher por um ponto de vista diferente e endógeno (de dentro para fora) foi uma espécie de evolução natural na obra de Nazareth Pacheco como fala em entrevista concedida a Tadeu Chiarelli[49] (1993):

> Eu frequentava lojas especializadas, comprava espéculo, saca-mioma, que eram objetos utilizados na manipulação do corpo da mulher e logo em seguida entraram os vestidos de gilete e outros objetos. Um deles é um adorno feito com agulhas cirúrgicas e pequenas contas, construído como um colar. Outros são instalações com peças de cobre, que representam as gotas de sangue da artista.
> O cerne do meu trabalho é a questão da sedução e da repulsão. Eu estou constantemente pesquisando novas questões, novos materiais, trabalhando com a identidade, a memória, mas sempre dentro deste tema. (…) Conforme eu ia construindo as peças, eventualmente me cortava,

[49] Entrevista de Tadeu Chiarelli com Nazareth Pacheco. Disponível em http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm (consultado em 2020-10-08).

> mas nada grave. Um dia voltei da Alemanha com papeis maravilhosos e resolvi fazer desenhos com meu sangue. O líquido inclusive foi parar em um pequeno frasco ("para passar a ideia de preciosidade") que, ao mesmo tempo fascina e causa repulsa. A agonia é compreensível. Afinal, sangue está quase sempre relacionado à dor. Mas aqui, ele não está associado à morte, e sim à vida. Só pulsa e se movimenta quem tem sangue. Essas construções estão mais ligadas ao prazer. A dor está sempre presente na memória, não tanto uma dor física, mas de uma lembrança[50].

Historicamente viu-se que as artes visuais no ocidente ofertaram um vasto campo à representação do feminino, que durante séculos apresentou um sistema mais favorável ao masculino, quer seja pela educação diferenciada que limitava às mulheres o acesso ao saber acadêmico determinantes, ao fazer artístico pela intervenção da igreja, ou mesmo pela vida boêmia dos artistas.

Com a emancipação da mulher no mercado de trabalho, veio a reboque a necessidade pujante de uma consciência política. Essa consciência é determinante para separar em definitivo a artista daquelas mulheres que se utilizavam da arte como ferramenta para dissipar o tédio que a vida doméstica pudesse acarretar. No Brasil, no final dos anos 1990 uma parcela importante de artistas buscava trazer para o campo das artes questões relacionadas ao corpo e à memória do artista, no campo psíquico e físico. Chiarelli observou que a nova geração de artistas deixava transparecer, na própria constituição do trabalho, suas vivências, fato que o levou a optar por "agrupá-los a partir de similitudes entre suas diversas experiências, em que o corpo e a memória fossem os elementos aglutinadores, e não as analogias técnicas e/ou de linguagem" (Chiarelli 1997: 13). De acordo com o autor, havia uma série de circunstâncias negativas naquele período que levaram os artistas a se debruçarem sobre suas histórias pessoais, como também a refletirem sobre a cultura em que estavam inseridos.

A história da arte do século XX somente vai pontuar a participação de algumas mulheres a exemplo de Frida Kahlo (1907-1954), que durante muito tempo é tida como somente uma sombra do seu marido, o pintor muralista Diego Rivera. Kahlo está entre os percussores dessa tendência autobiográfica nas artes visuais e é possível perceber pontos de similitude com a proética de Nazareth Pacheco. As suas pinturas dão visibilidade a diferentes experiêcias vivenciadas pela artista e alusões ao contexto sóciocultural em que estava inserida: a revolução mexicana; a cultura pré-colombiana; as sequelas deixadas pelo grave acidente que sofreu; o casamento conturbado com Diego Rivera; os sucessivos abortos naturais que frustraram o desejo de ser mãe. Em seus trabalhos, Frida Kahlo retratava temas pouco ou nada convencionais

[50] Entrevista de Tadeu Chiarelli com Nazareth Pacheco. Disponível em http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm (consultado em 2020-10-08).

na arte, como imagens do próprio corpo ferido, de fetos e de órgãos internos à mostra. A artista transformou seu corpo em imagem para exilá-lo da dor, expondo "todo o universo de sua vida privada, sua intimidade, suas alegrias, seus vínculos afetivos, e também, sua vocação políticoideológica" (Procopiak 2009: 52). Frida costumava dizer que pintava a si mesma porque era o assunto que melhor conhecia. Nesse sentido, pincelava sua própria realidade. Ao retratar no plano pictórico, seu corpo mutilado, ensanguentado ou perfurado por espinhos e pregos, símbolos da angústia pessoal, Kahlo transmutou a memória da dor em arte, com um toque onírico.

A autora Heleieth Iara Saffioti, em *Rearticulando gênero e classe social* (1992), ressalta o papel fundamental das instituições de "poder" em legitimar os estereótipos sexuais: "O papel das doutrinas religiosas, educativas e jurídicas, sempre foi o de afirmar o sentido do masculino e do feminino, construído no interior das relações de poder" (Saffioti 1992: 188). Nas artes visuais os discursos centraram na tentativa de diferir a arte dos meios de reprodução – principalmente da fotografia e da gravura – onde se encontra um discurso defensor do belo desprovido de ideologias e apoiado na originalidade como valor estético, nas artes gráficas abre um diálogo cada vez mais amplo com as novidades tecnológicas e flerta cada vez mais com novos suportes, técnicas, materiais e principalmente com aquelas veiculações que por muito tempo chamou-se de cultura de massa.

Por ser um campo pouco normativo e sem supervisão das elites ante o desprezo da intelectualidade, as mulheres puderam desfrutar de uma liberdade cada vez mais autônoma. A compreensão das relações de gênero implica que sejam entendidas como uma construção social baseada na diferenciação biológica dos sexos, expressa através de relações de poder e subordinação, representada pela discriminação de funções, atividades, normas e condutas esperadas para homens e mulheres em cada sociedade.

Com um profundo interesse na experimentação de materiais simbólicos incomuns e díspares, Nazareth Pacheco busca transpor a resistência de cada um numa espécie de confrontação contínua. A familiaridade com tais materiais é calibrada com intrigantes associações que as formas e objetos podem suscitar. Utilizando chapas em metal, mármore, couro e borracha, provoca uma espécie de jogo dessa diversidade material, ora pela forma, ora pela cor, ora pela textura. Promove uma espécie de fusão minimalista onde amalgama um entrelaçamento harmonioso e geometrizado com sutis nuances orgânicos. Busca atrair pares bipolares de forma deliberadamente subversiva, num constante devir de dualidades antagônicas: frio e quente, lisura e porosidade, alvo e negro, brilho e opacidade, maciez e aspereza, placidez e desafio, dentre outros.

Em trabalho apresentado na Galeria Mercedes Viegas Arte Contemporânea[51] , Nazareth Pacheco resgata questões de alguns de seus trabalhos anteriores. Um dado novo surge em sua pesquisa: a elaboração de espaços reservados à privacidade. Construídos por meio de uma parede/cortina, a passagem do olho é possível, mas não a penetração, sob risco de ferimentos, já que fora construída com lâminas de barbear. Nesse espaço, superficialidade e profundidade se confundem visto que não podem ser vividas, experimentadas pelo espectador. Nessa ambigüidade, tornam-se alegorias do feminino na relação do público e privado.

Em *De la séduction* (1979), Jean Baudrillard argumenta que não é exatamente o feminino como superfície que se opõe ao masculino como profundidade, mas "o feminino como indistinção da superfície e da profundidade. Ou como indiferença entre o autêntico e o artificial" (Baudrillard 1979: 79).

Valorizando a "pele" desses impenetráveis, sem dar ao espectador o direito de experimentação do interior da redoma, a artista parece responder de forma irônica aos abrigos de Hélio Oiticica[52] e de Lygia Clark[53]. Enquanto ali eram protetores, aqui jogam de volta para o espaço público (logo, político), obrigando o espectador a rever seu papel e existência no mundo.

Com um trabalho que choca e ao mesmo tempo atiça a curiosidade do espectador, Nazareth Pacheco, apresenta em sua obra questões internas, íntimas e pessoais. O seu problema congênito seria determinante em sua poética visual, em que sempre optou por trabalhar em objetos tridimensionais retirados do cotidiano e de sua rotina de constantes internações e procedimentos cirúrgicos.

Um pequeno vidro contendo o sangue da artista pode trazer à consciência do espectador indagações relativas à memória e a identidade. A mulher e as questões relacionadas ao corpo, na maioria das vezes suscitado pela ausência desse corpo. De longe, seduzem e atiçam a vontade de fazer o que tanto tempo foi proibido em galerias e museus: tocar, manusear, experimentar. Ao aproximar-se do objeto percebe-se que, na verdade o efeito tão bonito é causado por lâminas, agulhas e tantos outros objetos, frios, rígidos, afiados e cortantes.

Mais tarde, Nazareth Pacheco trabalha sobre o corpo ausente, tornando-o cada vez mais presentificado por meio dessa ausência. A artista articula seu discurso através da falta e sobre

[51] Atuando como consultora de arte desde 1988, Mercedes Viegas, museóloga por formação, fundou sua galeria em 2000, na Gávea, Rio de Janeiro.
[52] Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1937 – idem, 1980). Artista performático, pintor e escultor. Sua obra caracteriza-se por um forte experimentalismo e pela inventividade na busca constante por fundir arte e vida.
[53] Lygia Pimentel Lins (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1920 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988). Pintora e escultora. Trabalha com instalações e body art e destaca-se por trabalhar com a relação no campo da arte terapia. Propõe a desmistificação da arte e do artista e a desalienação do espectador, que compartilha a criação da obra.

a natureza do reconhecimento enquanto jogo existente entre matéria tridimensional e imagem. A ausência do corpo literal está diretamente ligada à visão que penetra e recria o espaço circundante através de uma imbricação do ser e daquilo com o que ou quem ele se relaciona. A distorção do olhar é apontada enquanto experiência perceptiva.

De qualquer forma, Nazareth Pacheco parece entender – e até gostar – dessa dualidade, traduzindo em vestidos delicados e perigosos (Figura 34), parte de sua infância:

> Eu falo do corpo, falo da mulher, mas isso depois passa a ser uma questão universal. É o homem, é a mulher, é a violência. O que está sempre presente é a sedução e a agressão. (…) No início eu não tinha tanta certeza do que estava produzindo, eu estava muito mais fechada, era uma coisa interna minha. Só depois de pronto eu tive a consciência de que era um trabalho de memória, de identidade, e que poderia ser uma obra de arte. Isso veio de uma forma muito mais intimista do que já construído como uma obra (Chiarelli 2002: s/p).

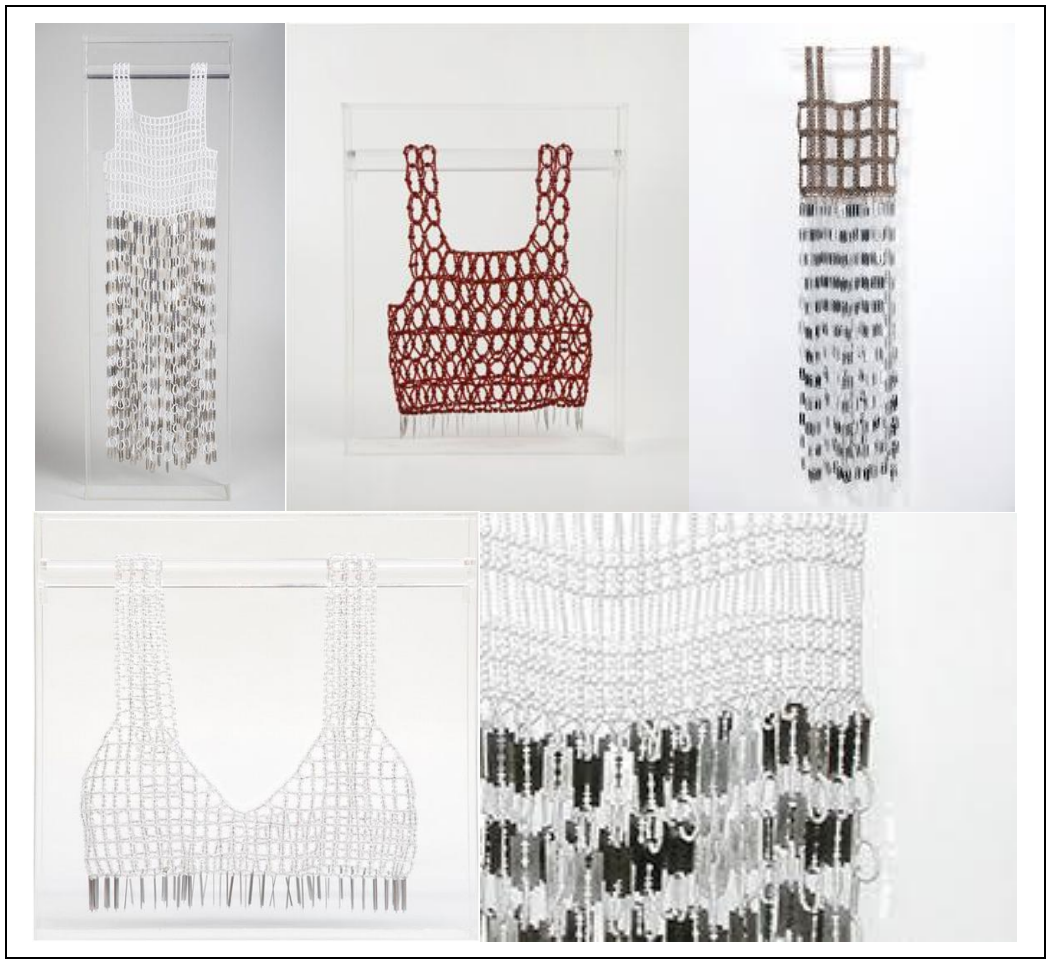


Figura 34: Nazareth Pacheco, Sem título, 2011, Vestidos. Material: lâminas de barbear e de bisturi, agulha cirúrgica, miçangas e cristais
Fonte: http://heloisamarra.com/images/stories/Vestidos1.jpg – Nazareth Pacheco

A obra de Nazareth Pacheco não vai no sentido de uma desantroporfização ou no sentido de negar o corpo humano, comum à corrente modernista, que se inaugura no início do século XX. A artista, ao trabalhar com adornos, roupas, cortinados, instrumentos de tortura ou de

exames médicos, faz acontecer, estranhamente, uma antropomorfização. A ausência do corpo, mutilado, ferido, costurado, remontado faz com que o corpo se torne pesadamente presente nas sensações de quem observa suas instalações e objetos esculturas. São os corpos do espectador que passam a ser retalhados em estranhas cirurgias e cicatrizes suturadas. O invisível corpo por dentro dos vestidos, torna-se um corpo carregado de órgãos e vísceras com ruídos, texturas e odores. O que não podia aparecer, surge transmutado e o corpo ausente fala alto do mais recôndito esconderijo sobre os seus desejos. Através dosvestidos cortantes e cintilantes, a mulher surge radiante e triunfa na possibilidade de um erotismo inomeável, agressivo, grotesco e sublime.



Nazareth Pacheco propõe experiências corporais, relacionando-as diretamente com o sentido da visão, principalmente com aquela que se desenvolve por meio da dinâmica do espelho. A obra da artista é especular e formalmente, é possível perceber que a escolha de materiais refletivos como a lâmina de barbear e depois o espelho propriamente dito, sustentam e reforçam essa abordagem. Aquele que observa, é levado pela instauração de um corpo-carne que expõe as suas próprias feridas. O espelho de Nazareth contesta a imagem que se gostaria de ver, distorcendo, tornando-o elástico, transforma pele em látex

Figura 35: Espelho cadeira de acrílico e vidro 2007 185x77x3 cm
Fonte: https://murilocastro.com.br/2010-nazareth-pacheco-bronzeadas-0611-a-1312/

subjugada pelo seu peso e poder de chumbo. O espectador é aprisionado pela constatação imagética daquilo que se nega enquanto excrescência. Em *O corpo em crise* (2010), Cristine Greiner lança um exemplo interessante para falar sobre a falha no ver, que nada mais é do que uma lacuna de percepção. Segundo ela, quando se coloca óculos ou lentes distorcidas, os padrões de estímulo normais da percepção são alterados. Isso não implica em "ver diferente", mas em "falhar em ver".

No espelho disposto dentro do camarim de Nazareth Pacheco, a imagem se fixa, e com o movimento do corpo entra em metamorfose. A falta de nitidez do espelho aponta o próprio

desfoque do olhar, e o desconforto da exposição da imagem desnudada, falha em ver ou ver-se impotente. Esta falha se estende até aquilo que não pertence e que é projetado. Perde-se as bases de identificação e a impotência se descreve enquanto incompletude.

Os desdobramentos possíveis, além da materialidade na obra de Nazareth Pacheco se apresentam e estão relacionados com algo muito mais profundo do que aquilo que se pode tocar ou somente observar. Assim, distorções podem acontecer no âmbito imaginativo sobre aquilo que se vê e se projeta sobre si. O *ver* e o s*er-visto* se confundem e problematizam a existência do corpo num dilatamento de tempo e espaço, tenha ele passado ou nem ao menos chegado a estar.

Quando o espectador se depara com os vestidos, joias, espaços, contas e lâminas é impelido a uma experiência corporal imaginativa de um tempo passado e um tempo futuro. O corpo que veste ou adentra subjetivamente a obra que se apresenta atrente e intocável, imagina-se em um primeiro momento mutilado, estripado, suicidado. O mesmo corpo, neste instante, vê-se relutando e fugindo da flagelação. Um momento antes e um momento depois do contato que não pode ir além da impalpável captação do olho, recepção da luz que é refletida. É o que comenta Gabriel Gutierrez em seu ensaio "Corpo cativo: arte e dor na obra de Nazareth Pacheco" (2016):

> Não nos referimos aqui às condicionantes científica e física da reflexão da luz e sua captação. Antes falamos da recepção da luz enquanto imagem, já alterada quando entra e sai dos olhos. É a experiência visual que nos faz participantes na construção da obra. Quando Nazareth refere-se a seus objetos como construção, cremos que seja no sentido da partilha, no processo de completude das obras em questão. A obra só se completa através do cativeiro do olhar. Só encontra eco na projeção da incompletude humana. O dispositivo propulsor da máquina imagética criada nos tem como combustível. As obras são alteradas. (...) Espaço interno que na circunferência dos sentidos separa os opostos tão unidos: dor e prazer, beleza e feiura, atração e repulsão (Gutierrez 2016: 6-7).

Na obra de Nazareth Pacheco tudo parece se apresentar como uma experiência do corpo que não se mostra necessariamente nova. A opção pelo corpo nivela tudo aquilo que é carne e por consequência está passível de dor, lacerações, prazer e morte. Em um sentido mais amplo, a artista difunde e partilha o poder desestabilizador de sua obra. O contratempo presenciado pertence à relação do corpo com o espelho e a imaginação especular que estabelece com o outro, a todo instante.

A sexualidade humana nunca é ultrapassada nem fechada em si mesma. Merleau-Ponty (1999) relaciona o dilatamento à possibilidade de existência através de um corpo vidente que se sabe visível. Este olhar reconhece nele mesmo o poder de ser visto a "si mesmo (…) que tem

uma face e um dorso, um passado e um futuro…". A sexualidade tem importância diferencial dentre as condições de nossa existência, porque nela engajamos a vida pessoal. Se faz isso porque "nosso corpo é para nós o espelho do nosso ser, (...), uma corrente de existência dada, de forma que nunca sabemos se as forças que nos dirigem são as suas ou as nossas – ou antes, elas nunca são inteiramente suas nem nossas (Merleau-Ponty 1999: 236).

Por meio da visão, a passagem pelo tempo pressupõe um corpo. A ação do olho é uma experiência que está na carne e faz parte dela. Nazareth Pacheco trabalha torcendo e contorcendo as coisas e os sentidos, seja pela matéria, seja por meio do diálogo que as obras estabelecem com o espectador. Através da promoção da desativação dos sentidos a artista dá aos objetos por ela criados uma força e vida próprios que estão a serviço do imaginário. A metamorfose latente desses corpos ausentes se apresenta, como dito por Greiner, numa "instância de ruína e ausência". Nesse sentido, a imagem representativa do corpo pode ser lida "como sugerir o que não foi mostrado, e explicitar o que faz falta", colocando em vista "o gesto que deixa de comunicar e (que) expõe a própria impotência" (Greiner 2010: 27).

As primeiras torções ou desativamentos propostos pela artista surgem nas obras feitas em material delicado como látex e peles de borracha. A pele pode significar aqui o limite entre o interno e externo, além de ser o primeiro contato com a dor. Como maior e mais exterior órgão do corpo, ela é responsável pela defesa e pela construção formal daquilo que se é. A pele contém o indivíduo enquanto forma no espaço.

Nessa primeira etapa do trabalho da artista, o objeto, como corpo inerte, é aprisionado e modificado por peças e tiras de chumbo enrijecido. Nesse sentido, existe a presença do *devir* enquanto movimento daquilo que se comprime e resiste em perpétua passagem e mutação. Esse movimento relaciona-se a uma extensão da escultura que a coloca num lugar vivo e potencial, um contínuo do movimento da própria ação da artista sobre a matéria. Essa força braçal criadora gera um movimento perpétuo de estrangulamento cuja ideia se presencia. A obra em sua extensão não cessa no tempo. As torções tomam outra dimensão quando a artista escolhe o corpo como matéria de experiência. A força propulsora não reside mais no braço da artista, mas na ideia que os objetos delicadamente construídos sugestionam.

A partir de então, as obras são libertadas e tornadas autônomas, ganhando vida através do olhar desconstruído que por eles passeia. A pele não mais representa resistência. O corte metafórico é incisivo e certeiro.

A cor vermelha está presente em seus trabalhos e tem uma simbologia vasta. Pode significar juventude (penteadeira, adornos, vestidos), vida e morte (o vidro de sangue), segredos (a intimidade do quarto). De acordo com Chevalier (2009), "Um vermelho suntuoso, mais

maduro e ligeiramente violeta, torna-se o emblema do poder, que logo é observado para uso exclusivo. É a púrpura: essa variedade de vermelho era em Roma a cor dos generais, da nobreza, dos patrícios [...]" (Chevalier 2009: 945).

Três obras de Nazareth Pacheco são essenciais na deflagração da crise que perpassa a imbricada relação corpo e imagem, todas elas "sem título". Adota-se a nomenclatura didática em vários estudos de imagética e interpretação da leitura visual de "O vestido", "O quarto" e "O camarim". Essa sequência funciona como progressão para o encadeamento dos pensamentos aqui colocados. Parte-se da escala mais íntima, a mais esvaziada – de algo mais próximo ao corpo, "O vestido", passando para o pensamento deste corpo no adentramento em um espaço representativo. "O quarto", chegando finalmente em "O camarim", depositário da luz e do espelho enquanto instrumentos de projeção do olhar.

O primeiro contato com os vestidos delineia sensações no imaginário de beleza, ritual, preparação e fascínio. O brilho, a textura e a rica matéria não só atraem o olhar como geram a vontade de escorregar-se por entre seus panos para assumir-se aquela pele quase que imaterial e sublime. A aproximação é instantânea, bem como a aflição que tem a mesma duração das lambidas de olhar que se lança sobre o vestido. As lâminas se misturam com cristais sublinhando o seu brilho e fazendo de sua beleza uma atraente armadilha.

É difícil não fugir da leitura dos gêneros e das trocas que ambos sofrem entre si. Embora o sujeito feminino esteja muito presente (ou ausente) na obra, pode-se destacar a delicada teia de sentidos que para além da pura aflição do cortante, a artista tece para falar das relações construídas e em construção que giram em torno daquilo que se chama desejo, e por consequência, batalha de morte. Não se pode desconsiderar que entre as pérolas de vidro, parte da imagem feminina de brilho, estão as giletes que, embora sirvam para ambos os sexos, são um objeto que pertencem ao campo masculino de atuação. A lâmina é de barbear. Do desenho interno das lâminas de barbear, Nazareth tira e realiza, a posteriori, seus volumes verticais em forma de pilones, em acrílico ou madeira, como grandes peças de xadrez, que trazem em si o peso fálico da masculinidade e da castração materna.

De um vazio interno exterioriza-se a forma. Nesta trama, preciosamente criada, não se sabe o que sustenta o quê. Ao mesmo tempo em que giletes ligam os aros de cristal, são esses que possibilitam a leveza e flutuamento das lâminas, suspensão da dor e do corte – preparação para ação agressiva. Uma gilete deitada não corta nada. É preciso que ela saia fora do plano, conquiste o espaço, para adquirir seu caráter opressor. Neste sentido, se se analisar a construção de cada obra, verifica-se que Nazareth se aprofunda na dificuldade das relações masculinas e feminina, o que implica um sadismo daquilo que corta e um outro, daquilo que se faz vítima. A

projeção repousa no outro, e o teste de limite do corpo questiona a própria essência do "si mesmo" – daquilo que se reconhece e da alteridade da qual se tenta fugir.

Ao se compreender a existência do corpo cultural, não se está a fazer nada mais que concebendo-o de forma ampla, uma vez que um corpo, como já referido aqui, não é somente biológico, nem somente cultural. Ao vê-lo, precisa-se analisar de forma integrada e holística, na medida em que muitos processos que parecem naturais na contemplação, sofrem influência direta da cultura em que estão inseridos.

O desconforto causado pela obra de Nazareth coloca no limite a articulação entre o reconhecimento do próprio corpo do espectador e aquilo que ele enxerga. Dessa forma, a artista propõe deparar com algumas discussões sobre o abjeto, uma "categoria de não ser", uma condição em que não nos identificamos nem como sujeitos nem como objetos. É de certa forma aquilo que separa e isola a "cama" intocável e asséptica. Sobre os conceitos de abjeto vários estudos foram feitos e citados por Greiner (2010) na tentativa de entender movimentos como a territorialização e desterritorialização dos corpos como uma dinâmica que possibilita o banimento e a não absorção do que se apresenta enquanto alteridade.

Diante da imagem de um corpo retalhado, expurgado e transfigurado, se é colocado frente a frente com situações em que o abjetável de cada um se torna possível. Esse desequilíbrio gera aflição e ao mesmo tempo prazer, através do jogo imaginativo que traz o corpo para dentro dos objetos. O espectador é colocado nas bordas limites de si mesmos.

Pela natureza cortante dos objetos e a limitação física de seus dedos, Nazareth Pacheco constantemente se machuca para construir seus objetos esculturas: "conforme eu ia construindo as peças, eventualmente me cortava, mas nada grave. Um dia voltei da Alemanha com papeis maravilhosos e resolvi fazer desenhos com meu sangue" (Pacheco *apud* Marra 2018: sp). O líquido foi parar em um pequeno frasco ("para passar a ideia de preciosidade") que, ao mesmo tempo fascina e causa repulsa. A agonia é compreensível uma vez que sangue está quase sempre relacionado à dor.

No limite do "quarto" criado por Nazareth, o olhar se torna cada vez mais voyeur, deslocando o tempo e o sujeito. A quem pertence o "quarto" proposto por ela? A cama asséptica de acrílico cristalino se torna cama de dissecação, rodeada pela cortina de contas e giletes. O véu de proteção, as quatro paredes de fechamento, a intimidade intocável e sagrada é transmutada em "arame farpado". O corpo não chega até a cama, e a ideia de chegada, tornando público e visível a profanação da carne que é posta a mostra, é abjetável. Neste lugar, testa-se e profanam-se os limites de prazer, descanso, sono, dor, inquietude e o desconforto. O sangue é a potência da mácula do leito, que nos apresenta tanto o local das paixões, como o findar da

morte. Aliás, como afirma Miriam Chnaiderman ao citar Bataille em *Inventando corpo e ou desvelando o erótico em inquietante devassidão: o encantamento dolorido* (2003), o ato sexual nada mais é que "a paródia do crime" (Chnaiderman 2003: 15).

No século XIV, segundo historiadores, o quarto passou a ser para os burgueses, o repositório de bens colecionados, inclusive os livros (símbolo de riqueza), no entanto, ainda não era um lugar privativo. Do comportamento no quarto, Norbert Falcon afirma que para a sociedade medieval era inteiramente normal receber visitantes em quartos com camas, e as próprias camas tinham valor de prestígio relacionado com sua opulência. Era muito comum que muitas pessoas passassem a noite no mesmo quarto: na classe alta, o senhor com seus serviçais; a dona de casa com sua dama ou damas de companhia; em outras classes mesmo homens e mulheres no mesmo quarto e não raro hóspedes. Os que não dormiam vestidos despiam-se inteiramente. De modo geral, as pessoas dormiam nuas na sociedade leiga e, nas ordens monásticas, inteiramente vestidas ou vestidas de acordo com o rigor das regras (Elias 1994: 164).

Orest Ranum, em seu estudo *Os refúgios da intimidade* (1991), afirma que no imaginário europeu, em fins da Idade Média, "determinados lugares ou certos espaços são considerados particularmente propícios à busca de si mesmo e ao encontro de dois seres" (Ranum 1991: 214). O quarto privatiza-se cada vez mais e, no século XVIII, "se torna um local repleto de minúsculas bibliotecas, mesinhas, aparadores e biombos" (Ranum 1991: 228). Desse modo, mesmo que as famílias possuíssem recursos para terem camas e quartos individuais, as convenções sociais exigiam que cerimônias "coletivas" acontecessem nesses espaços, como, por exemplo, receber (com todos bem vestidos) e acolher visitas. Embora no século XIX resista-se em reconhecer o quarto como lugar privado, o imaginário coletivo não concebia que se mudasse o quarto, adornando-o a seu bel prazer, ele precisava seguir algumas regras.

Na contemporaneidade, o quarto de dormir tornou-se um símbolo do desenvolvimento da intimidade, um dos lugares mais privados e íntimos da vida humana; "suas paredes visíveis e invisíveis vedam os aspectos mais 'privados', 'íntimos', irrepreensivelmente 'animais' da existência humana, à vista de outras pessoas" (Elias 1994: 164). Dessa forma, nota-se que o quarto pode ser lido/percebido como um dos desse processo que valoriza o recolhimento do eu. Movimento esse que, iniciado no Renascimento, foi levado à exaltação pelos românticos.

O excretável em Nazareth Pacheco é apresentado em seu quarto como a parte altera de nós mesmos. O mesmo sentido pode ser encontrado no *Camarim.* O rito da beleza e de preparação, o lugar sagrado de concentração e corporificação das personagens, é profanado pelo simples pensamento e imagem da passagem do corpo pelo limite de flagelação. Que

personagem é criado se o corpo não estiver na sua aparente completude? Aqui talvez se chegue a um ponto crucial. O tempo ainda se dilata naquilo que entra e sai de cena. Num pré e num pós cortina, dentro de um camarim, o espelho comum devolveria exatamente aquilo que se gostaria de parecer. Ajudaria a realizar e corrigir todas as imperfeições da imagem, desmaterializando o sujeito de frente a personagens por ele mesmo suscitados.

O espelho da madrasta de Branca de Neve é ativado com a presença. O ditão em tom de pergunta faz viver não a imagem da madrasta no espelho, mas uma representação masculina. O reflexo é uma resposta masculina (altera) que irremediavelmente completa de pronto: tu és a mais bela, senhora. A presença do espelho para além de oracular, se torna a projeção do olhar daquele corpo sobre a sua imagem refletida ali. Na busca de uma resposta, a bruxa projeta num outro a afirmação daquilo que ela gostaria de ouvir (ser). Obviamente, pode-se encontrar aqui um aspecto da dominação masculina sobre a construção do ideal feminino de beleza e de seu olhar. Mas sobretudo, pode-se ler a diferenciação de gêneros como uma figuração da alteridade e do olhar que pousa sobre ela.

O olhar acaba se tornando o olhar de um outro. Ao se imaginar um corpo fora doutro, não se faz nada mais do que imaginar o olhar alheio, mesmo que sendo uma experiência pessoal sobre dor ou rejeição. Nazareth mais uma vez desativa o caminho. Primeiramente a cortina de giletes, num só corte, fere a ânsia pela imagem e beleza. Em um golpe, somos colocados diante da imagem altera de nós mesmos. O espectador é deslocado, mais uma vez, enquanto profanador de um espaço sagrado que se constrói diariamente através do aprofundamento do sentido de indiferença.

O mesmo é possível observar nas obras de Nazareth Pacheco. Suas instalações e objetos embora despertem uma empatia pelas narrativas de dor e prazer que bem poderiam ser a história de qualquer mulher suscitam a dúvida de ser uma narrativa feminista ou somente a preocupação e necessidade de contar sobre si e exortar fantasmas de limitação e a relação subjetiva com o mundo e com o outro.

A ausência do corpo em Nazareth Pacheco tem uma existência vazia e deflagrada pela imagem que se revela pelo olhar convulsionado do espectador. Os vestidos estão vazios, a cama está vazia os colares estão vazios. Avisão do outro é frágil assim como o corpo que ali se presentifica. Uma quimera do espectador se relaciona com a matéria atrás do espelho que olha de volta.

CAPÍTULO II

AFINIDADES E CONTRASTES EM PAULA REGO E NAZARETH PACHECO

CAPÍTULO II

Afinidades e Contrastes em Paula Rego e Nazareth Pacheco

Nas duas artistas é patente a desconstrução do belo tal qual a visão clássica do termo ou na acepção simétrica que o caracteriza, seja como adjetivo, ou enquanto substantivo masculino como viu-se na primeira parte dessa pesquisa.

Um belo que também pode ser grotesco é o lugar sugerido por Paula Rego, com obras, que, são impregnadas de ternura. A artista parte sempre de pessoas para suas narrativas e construções poéticas. Precisa de um rosto. Indagada do porque não fazer autorretratos, embora seja a sua obra muito pulsante em memórias pessoais ela responde: "Detesto olhar para mim! Detesto olhar para o espelho. Porque é que hei-de fazer a minha cara se há outras melhores para fazer?! Estou nas outras pessoas que faço"[54].

Nazareth Pacheco por sua vez, parte de objetos. A partir deles é que dialoga com o outro e traz o copo para a narrativa. Não se pode entender obras de arte na pós-modernidade do ponto de vista de uma análise formal, usando conceitos e métodos formalistas. Se assim fizer, se estará fazendo "errado" (Freedman 1998: 55).

Muitos artistas fizeram e fazem experimentações sobre essa linha tênue e vital, num combate que leva a um transbordamento da prática artística. Invoca-se aqui, discursos, narrativas e imagens das duas artistas, Paula Rego e Nazareth Pacheco.

Para ativar a sensibilidade e trazer a possibilidade de conexão com o que está em jogo nesse embate entre beleza e grotesco, entre entranhamento e identificação, aversão e atração, como colocado por Bourgeois:

> Não se pode negar a existência das dores. Não proponho remédios ou desculpas. Simplesmente quero olhar para elas e falar sobre elas. (…). O tema da dor é o meu campo de trabalho. Para dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. O que acontece com o meu corpo tem de receber uma forma abstrata formal. (...) Para mim a escultura é o corpo. Meu corpo é minha escultura (Bourgeois 2000: 98).

A investigação sobre a poética e poiéticas das artistas escolhidas, ocorre em uma amostra estratificada do universo, onde a seleção inicial das obras teve como princípio abranger múltiplas facetas do fenômeno da representação do corpo feminino. Para a construção desse

[54] Entrevista com Paula Rego a propósito da sua exposição em Londres intitulada "Oratório" (2010). In: DN Artes por João Céu e Silva, 11 Julho 2010. Disponível em: https://sala17.wordpress.com/2010/09/20/paula-rego-1935-percursos-pelo-imaginario-infantil-e-feminino/ (consultado em 2020-10-05).

universo buscou-se estabelecer uma proporção entre as temáticas abordadas por Paula Rego e Nazareth Pacheco, sua distribuição geográfica e temporal em diferentes fases.

Poética da obra de arte, em consonância com as categorias fenomenológicas de Charles Sanders Peirce, em *Semiótica* (1999), é todo o programa da arte, o código de formatação, os pressupostos de engendramento dos si que atuam na composição artística. É a poética põe em diálogo o tempo da arte e as características do autor com a produção em questão. Não é um aprisionamento para o autor, porém toda e qualquer produção só se concretiza, se materializa, e se torna singular, ao obedecer determinadas lógicas de construção. Essas lógicas de construção são nada mais que o código da arte ou sua poética.

Paulo Laurentiz, em *A holarquia do pensamento artístico* (1991), salienta que a poética é o esqueleto artístico que designa a escolha dos elementos da seleção hipoicônica, através da qual os insights artísticos e potencialidades estéticas serão adaptados e recortados, respectivamente. Fornece ainda as diretrizes que a obra tem para se materializar e concretizar enquanto trabalho singular, passível de experimentação. Cabe à poética, o papel de codificar o fazer artístico, ou seja, é a partir da poética que os trabalho de fruição e interpretação se estabelecem na relação de experiência estética:

> A obra de arte, através da dominância da função poética, '(...) tem a função de refletir sobre sua própria forma' tornando o fruto dessa ação um potencial de representação '(...) em virtude dos caracteres que possui como objeto sensível, caracteres independentes da existência de algum objeto na natureza' (Laurentiz 1991: 141).

Em *Processos criativos com os meios eletrônicos* (1998), Julio Plaza e Monica Tavares, apontam que a poética está sob os desmandos do tempo e das transformações que parametrizam a construção artística. Se articula ao tempo de composição das obras de arte e está em determinado tempo e emanando característica próprias de cada autor e da obra de arte. Se configura como o programa que irá reger a composição artística e oferece pressupostos para o caráter singular da arte. Desse modo "...uma poética visa à construção de determinado objeto artístico, o qual se concretiza, de modo operativo (...) em sentido mais amplo este objeto é resultado de um projeto proposto com base em programas e ideais artísticos." (Plaza e Tavares, 1998: 120).

A poética se relaciona, enquanto categoria de análise, em acordância às características e categorias que permitem o desdobramento das obras de arte em outras criações. Toda e qualquer influência de obra de arte ou de uma expressão em outra seguinte se dá a partir do programa artístico. Esse desdobramento é, pois, o processo de semiose da arte. A poética é o

crescimento, é a continuidade do trabalho na arte em geral, uma vez que uma poética está aberta e sujeita a inferências imediatas. Em relação à terceiridade e reforçando o caráter de regulamentação da obra, a partir do seu enquadramento no programa proposto, a poética está recoberta por símbolos – signos de caráter normativo, segundo acrescentam os autores:

> A característica principal dos métodos a serem analisados é operar com símbolos ou signos de caráter convencional. Estes métodos se desenvolvem por meio da incorporação e conseqüente transformação de dados já existentes e repertoriados. Dão margem ao aparecimento de novas significações, envolvendo, assim, a relação de diálogo entre vários códigos e linguagens (Plaza e Tavares 1998: 112).

Assim, tem-se três requisitos de análise e análise artística que não são visualizáveis livremente, ao contrário, só se pode apreende-los em sua totalidade, ou seja, na medida em que eles se articulam para caracterizar a obra, enquanto tal. Essas categorias estão engendradas do modo da relação das categorias fenomenológicas e não podem ser aplicadas como casos isolados, mas de modo integrado na análise da obra na qual se aplica. Não se pode falar isoladamente da composição hipoicônica, da singularidade ou poética da obra separadamente, pois elas dialogam concomitante e ininterruptamente. Por isso, essas categorias não são modelos de enquadramento de um tipo de obra, mas um suporte para se discutir a composição artística a partir da experiência estética com a mesma.

A harmonia está presente na obra de Paula Rego e Nazareth Pacheco. Cada uma, a seu modo, constrói quadros e objetos que atraem e podem agradar ou não o espectador. A estranheza, o desconforto, vai se apresentando à medida em que se vai interagindo com os objetos de Nazareth Pacheco ou ao entrar pela história contada por Paula Rego.

De posse dos quadros elaborados para cada categoria, foram procuradas aquelas representações mais identificadas com o tema da mulher e do corpo feminino, que, em alguns casos, foram tomadas pelo contraste de semelhanças e diferenças que estabelecem entre si.

O contraponto entre as obras visuais elaboradas pela artista portuguesa e a brasileira, permite investigar o discurso – em torno do corpo feminino – que essas representações colocam em circulação. Identificar os arquétipos dominantes no imaginário de Paual Rego e Nazareth Pacheco com suas diferenças e similitudes no modo de representação, sublinham condições diferenciadas do fazer artístico e leva a aferição do contexto do surgimento destas poiéticas.

Com vistas a desvendar nexos e tensões, partiu-se então, para a elaboração de quadros comparativos oriundos da análise interpretativa subjetiva das obras das artistas em que trataram do corpo feminino, segundo categorias contemporâneas, estéticas e das teorias da arte, já anteriormente elencadas.

Observa-se temas contemporâneos sobre as mulheres narrativas semelhantes tratadas por elas: vida, morte, prazer, repulsa, ativismo, vaidade, estranhamento, sexualidade, privacidade, violência, medo, dor, dentre outros. Beatriz Preciado (2013), ao escrever sobre a experimentação artística *Womanhouse*, iniciada em 1969 em Fresno State College (agora Califórnia State University), por Judy Chicago e outros artistas, ajudou a pensar sobre os universos construídos por Paula Rego e Nazareth Pacheco.

Em *Womanhouse*[55], tem-se o espaço doméstico, que é historicamente naturalizado como feminino, politizado e desnaturalizado pela linguagem, pintura, instalação e performance.

As duas artistas criticam a naturalização e regulação do corpo feminino, aos aparatos institucionais e suas relações normativas com o espaço doméstico como tecnologia de produção e dominação do corpo da mulher, bem como das instituições matrimoniais e sexuais como regimes disciplinares. Trazem ambientes privados para explicitar atrocidades e violações aos corpos e assim, permitem ao espectador imaginar histórias pessoais e as mutações possíveis das estéticas feministas.

Como ambas as artistas têm formação acadêmica, isso fica impresso em suas poéticas. As peças de Nazareth Pacheco são analisadas e colocadas simétrica e harmonicamente dentro do arranjo que faz para conceber artísticamente. As pinturas de paula Rego apresentam uma distorção e desproporção, nos corpos que somente é possível a quem conhece as técnicas formais da anatomia humana.

Os objetivos da pesquisa requereram um modelo de análise das obras escolhidas, o que inclui, necessariamente, a tríade: contexto, forma e conteúdo. Foi essa tríade que norteou a escolha de algumas das obras, além do interesse subjetivo que elas despertam.

Disso trataram Ernest Fischer, Martine Joly e Erwin Panofsky. O *contexto* da obra diz respeito ao período histórico e artístico no qual ela se insere, em que é preciso considerar a diversidade das manifestações, levando em conta as condições sociais, os movimentos e conflitos de cada período, as tendências filosóficas, políticas e religiosas e, ainda, aspectos específicos, individuais, relativos ao artista: as técnicas que domina, seu gosto pessoal, e, no caso em pauta o sexo.

A *forma* reúne os elementos visuais que compõem a imagem, sua organização ou composição, a materialidade, a técnica de produção e uma primeira identificação destas

[55] Womanhouse era uma casa abandonada, transformada em uma resposta a exclusão das mulheres do espaço público da universidade e da produção e exposição artística. A casa foi destruída durante o governo de Ronald Reagan, mas é possível visitá-la através do documentário de Demetrakas (1974).

imagens, relacionadas ao motivo, tema ou idéia central, no domínio da iconografia. O processo de análise formal é descritivo e classificatório.

O *conteúdo* ou significado intrínseco é aquele apreendido pela determinação dos princípios subjacentes que a obra evoca; o processo é investigativo, comparativo, interativo e interpretativo. Nessa etapa o pesquisador reúne as informações obtidas nas análises anteriores e as sintetiza, no domínio do iconológico.

Ambas as artistas, Paula Rego e Nazareth Pacheco, flertam constatemente com o trágico e o grotesco. Paula Rego utiliza da deformação proposital das figuras para evidenciar simbolicamente como a mulher pode ser castrada, moldada, violada, submetida. Pela sua história pessoal, Nazareth Pacheco traz elementos importantes que narram o processo de mutilação por que passa para buscar um rosto "esteticamente viável". Ao fazer isso, promove o pensamento voltado à necessidade de se refletir mais uma vez sobre o corpo desejável, aceitável e, portanto, moldável.

As duas trazem a intimidade de suas casas, dos quartos, dos casais. Chocam pela crueza em que tratam temas dificeis como o aborto, a rejeição, a sedução, os desejos inconfessáveis e seus medos, o sadismo, o prazer pelo viés da dor, as relações familiares e conjugais.

Na discussão sobre o tornar-se mulher, a psicóloga e escritora, Betty Friedan, publicou um trabalho que se tornaria icônico, *A mística feminina* (Friedan 1971), onde propõe a pensar o modelo identitário/opressor dona-de-casa-mãe-de-família como uma construção cultural branca, da classe média americana que visava se converter em modelo para as mulheres. De acordo com a autora, as dificuldades "domésticas" vividas pelas mulheres não se restringiam à esfera do pessoal, sendo uma experiência coletiva. Na parte final de seu livro *Um novo plano de vida para a mulher* (1971), de maneira mais propositiva, a autora sugere às mulheres um modo de se desvencilharem das armadilhas da mística feminina:

> Enfrentar o problema não é resolvê-lo, mas enfrentando-o, como as mulheres de todo o país estão fazendo hoje, sem muita ajuda dos especialistas, perguntando a si mesmas "que farei?", começarão a descobrir por si mesmas as respostas. Tão logo se desfaçam das ilusões da mística feminina e compreendam que nem marido, nem filhos, nem os objetos domésticos, nem sexo, nem o fato de serem iguais a todas as outras mulheres é capaz de dar-lhes uma personalidade, encontrarão, mais rápido que imaginavam, a solução do problema (Friedan 1971: 289).

Outro fator importante, foi o fato de que, ao situarem a opressão da mulher, abriram espaço para a subjetivação feminista e seria preciso definir o que de fato seria essa opressão. Sem um denominador comum, nem sempre a luta política contra a opressão podia ser encontrada em regimes políticos ou sistemas econômicos vigentes. Desse modo, a opressão

passou a ser tema que as artistas, Paula Rego e Nazareth Pacheco, a partir de suas experiências e memórias definissem como tal.

A relação entre um homem e uma mulher, a exemplo do ato sexual, passando pela vida profissional, tornam-se objetos de investigação da busca de epistemologias feministas. A estreita relação pessoal-político inaugura nos feminismos uma frente radical de liberação das mulheres, discussões de classe, questões não políticas e tampouco respeitadas pelo universo masculino, visto que prejudicavam apenas as mulheres, com repercussões na sexualidade e na divisão das responsabilidades sobre os afazeres domésticos, somente para citar alguns.

As críticas realizadas pelas feministas negras ao aspecto parcial da análise efetuada pelos feminismos da época, como a ativista Gloria Jean Watkins, que buscou desvencilhar-se do preconceito de cor e usou em seu trabalho o nome de sua bisavó, Bell Hooks, em letras minúsculas. Como esta autora, outras feministas utilizaram nomes de suas ancestrais para honrá-las e dizer que elas eram os produtos de mulheres que as antecederam, de coletividades que suscitava a ancestralidfade. Em seu livro *Ain't I a woman: black women and feminism* (1981), Bell Hooks aponta que as mulheres brancas, classe média e norte americanas não poderiam ser representativas do Movimento de Liberação das Mulheres, pois deixariam de considerar e levar em conta categorias, como raça, como fatores determinantes dos mecanismos de opressão.

Seguindo uma linha de trabalho elaborada por Erwin Panofsky, foi adotado um modelo semelhante ao proposto na obra *Significados nas Artes Visuais* (Panofsky 2007: 64):

Objeto da Interpretação	Ato da Interpretação
1. Tema primário ou natural, constituindo o mundo dos motivos artísticos.	Descrição pré-iconográfica (análise pseudo-formal)
2. Tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias.	Análise iconográfica
3. Significado intrínseco ou conteúdo constituindo o mundo dos valores simbólicos.	Interpretação iconológica

Quadro 1: Sinóptico em esferas de significados referente a uma obra de arte
Fonte: Panofsky (2007: 64)

Paula Rego convoca o espectador a uma modelagem do corpo da mulher onde o torna ambíguo, caricato e sexualizado. Traz uma espécie de espelho sociológico onde se sente que está a ver de dentro com a autoridade de quem vê de fora. Nazareth Pacheco também trabalha seus objetos de modo a atraírem pelo brilho frio dos metais e, num segundo momento, captura o espectador para dentro deles. Desse modo torna possível sentir a frieza das lâminas a atravessar a carne, leva o corpo do outro para dentro de suas dores pela representação simbólica de seus objetos esculturas.

Inicialmente a análise partiu da concepção de que interpretar uma imagem consiste em uma tentativa de compreensão dos significados que ela provoca, sob determinadas circunstâncias, do procedimento histórico, dos limites determinados pela cultura, pela tecnologia disponível, pelo processo de percepção do "leitor" e por outros pontos de referência onde se situa e baseia, esse indivíduo. Trata-se, portanto de uma leitura subjetiva, entre muitas igualmente possíveis, não tendo em momento algum a pretensão de ser definitiva e, muito menos, universal.

Paula Rego parte sempre de uma história por ela conhecida e recria a mesma, dando a sua versão. Pintar, para ela, é contar uma história. Essas histórias possuem uma dinâmica que causa um conflito entre um exterior que é mostrado de modo impecável (incapacidade de se exprimir frontalmente) e as revoltas internas (que subvertem as boas maneiras). A autora, em diversas entrevistas, falou dos medos que a acompanham vida afora (covardia moral e física) e que podem ser expressos pela sua pintura. A mesma revela assim a mulher, aquilo que ela é de verdade, ainda que de maneira desagradável.

Uma ideia que vai ao encontro do pensamento de Kant quando observa que o agradável provoca o desejo, não estando dependente da predisposição do sujeito, já que o belo corresponde a sensações subjetivas e desinteressadas. O filósofo dirá a propósito que o juízo sobre o agradável pressupõe o prazer provocado pelo objeto, enquanto o juízo sobre o belo é anterior ao prazer e condiciona-o. Nessa dinâmica, o espanto ou surpresa provocado por uma obra de arte, se assenta numa lógica necessariamente subjetiva, não havendo métricas para colocar medidas, uma vez que a beleza não é mensurável

A maioria dos trabalhos de Paula Rego possui um título, de modo a individuar e mesmo produzir um certo efeito dramático ou intrigante de aproximação, como explica Jorge Molder "Uma obra de arte é sempre silenciosa, fala sempre de si, transcende o momento, o lugar e a circunstância. Não é um manifesto, mesmo quando interfere e quer interferir" (Molder 1999: 98).

A memória está muito presente nas duas poéticas e em ambos os processos criativos. Nazareth Pacheco, a princípio, traz sua memória de dor, medo e frustração que a sequência de cirurgias lhe impinge. As memórias de infância vão dar a tônica em diversas fases do trabalho de Paula Rego e lhe permitem a criação de um universo singular. Em entrevista concedida a Alberto de Lacerda, em 1965, Paula Rego afirma: "Pinto para dar face ao medo", logo o ato de pintar é um recurso de fuga. Os objetos de Nazareth Pacheco também a fazem ter outra percepção das agulhas, das lâminas, dos espéculos e tudo aquilo que lhe suscitava pânico. E se

não transmuta o medo, ao menos o divide com outros corpos: os corpos daqueles que o apreciam.

O poético é uma experiência de delicadeza, o que marca a arte da contemporaneidade, segundo Celso Favaretto (1999)[56], uma experiência da delicadeza, que não se materializa numa coisa ou objeto e existe apenas no momento em que é experimentada, propagando-se nas narrativas que se vai construindo dela, enquanto vai se desfazendo com a efemeridade daquilo que é mais da ordem da duração fruitiva que da extensão.

Para Franco Berardi (2011: 109) a sensibilidade como "a capacidade de discernir aquilo que é demasiado sutil" é hoje, o campo de batalha político. E se "a intensificação do ritmo de exploração dos cérebros e das vidas colocou em colapso nossa sensibilidade, a insurreição que virá será antes de tudo uma revolta dos corpos. Um novo tipo de ação política capaz de tocar a esfera profunda da sensibilidade mesclando arte, ativismo e terapia." Mesclar arte, ativismo, terapia. Para afirmar a vida mesmo nos espaços e situações as mais precárias, criando um mínimo de terra para habitar e, ao mesmo tempo, as linhas por onde fugir. Esboçar exercícios desse tipo de ação política, que tocam a invenção de novas formas de vida e do viver, é uma urgência para todos nós

Paula Rego, além do medo, traz personagens do passado, provérbios, cantigas infantis, fábulas, danças de roda, pesadelos, desejos. Sua memória auxilia na aproximação de sua família, do cotidiano, dos espaços e de suas raízes portuguesas, quando de sua partida a Londres. A artista retira da obra de Henry Miller a franqueza erótica, o tumulto de seu estilo torrencial de fluxo contínuo, como descrito em Ferguson (1991):

> Surgiu uma escola literária feminista analisando sua obra [de Henry Miller] de um ponto de vista ideológico e declarando ser ele um misógino. O aparecimento da AIDS na década de 1980 e as subsequentes campanhas da mídia destinadas a convencer o público dos perigos mortais da promiscuidade sexual lançaram sua reputação em outra violenta espiral descendente, e a publicação póstuma em 1983 de Opus Pistorum, uma coletânea de histórias pornográficas pelas quais Miller sempre negou exaustivamente a responsabilidade, completou o processo. Parecia, acima de tudo, que ele havia sido todo o tempo um simples pornógrafo e vigarista que enganou toda uma instituição liberal que o encarou seriamente como um filósofo sexual (Ferguson 1991: 11).

Paula Rego usa a sua obra como elemento de diluição das hierarquias sociais ao procurar exterminar a diferenciação entre arte erudita e arte popular. Pelo caráter interventivo de sua obra, a mesma é política, se posiciona e fala abertametne sobre temas complicados, a exemplo da série que fez sobre o aborto.

[56] Favaretto, Celso (1999): *Isto é arte?* Itaú Cultural. Palestra. Direção de Geraldo Santos.

O corpo, em ambas as poéticas, é um campo narrativo sobre tudo o que perpassa o universo feminino, uma vez que Paula Rego e Nazareth Pacheco falam muito de si, embora os corpos apresentados (presentes ou ausentes) tragam mais que a individualidade e ofereçam ao espectador diversos campos de batalha possíveis. Paula Rego apresenta corpos em transformação, Nazareth Pacheco apresenta possibilidades de mutilação e instrumentos de transformação que geram dor e prazer a corpos ausentes e não literais. Paula Rego apresenta corpos metamórficos, corpos-testes, corpos de ensaio, sem psicologia, reais. Nazareth Pacheco, pela ausência de um corpo visível, promove possibilidades para esse corpo, transfigurando-o pela proximidade dos objetos ou mesmo subvertendo as suas funções iniciais. Ambas tratam os gospos em possibilidade grotesca.

O grotesco típico do século XX é mais retratado no enquadramento que Wolfgang Kaiser desenvolve, isto é, não deve entender-se o grotesco em si, mas no efeito que provoca. E qual é esse efeito?

> O grotesco instaura um processo de dissolução da orientação do personagem no seu mundo "seguro": mistura domínios separados, abole a estática, proporciona a perda da identidade, distorce proporções "naturais" e também promove "a suspensão da categoria de coisa, a destituição do conceito de personalidade e o aniquilamento da história (Kayser 1986: 124).

O corpo, em Paula Rego, não necessita de densidade psicológica. Surge da derivação de uma densidade que parece espiritual e sem necessidade de estabelecer um domínio do ponto de vista da emoção ou do comportamento, como se pode verificar a seguir (Figura 36):

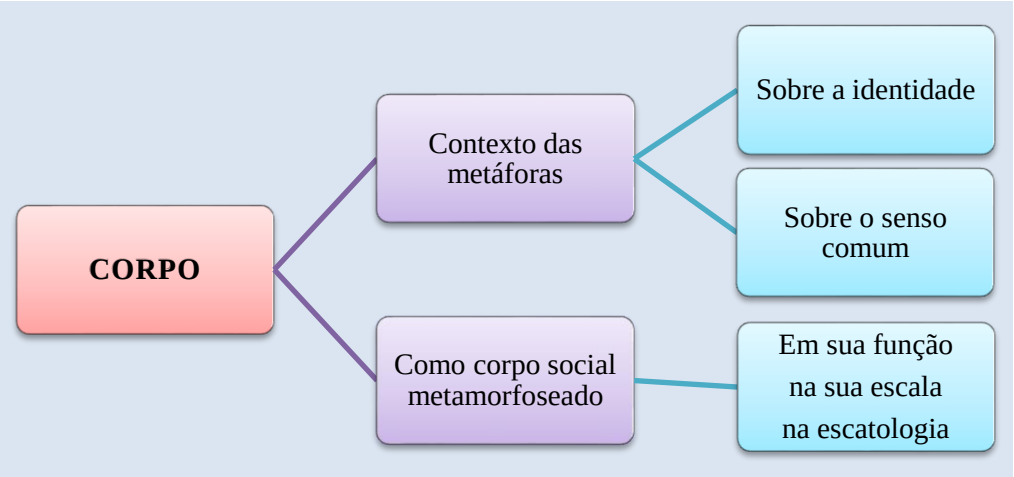


Figura 36: Esquema sobre o corpo em Paula Rego
Fonte: Esquema elaborado pela autora

A obsessão pode ser vista como razão última na obra de Paula Rego, tal como uma herança do romantismo, como um passaporte para um teatro de perversões intuídas, onde sua narração se configura em corpos que tem uma obscenidade construída em sua rudeza.

Os corpos femininos na obra de Paula Rego são, antes de tudo, espaços de narrativa, espaços que se metamorfoseiam sob a égide da queda como metáfora da criação e sinal da materialidade do corpo (Figura 37):



Figura 37: Esquema de representação da queda em Paula Rego
Fonte: Esquema elaborado pela autora

Na série "Mulher-Cão" (Figura 38), o espaço compositivo ganha outra dimensão, é parte da narrativa e da construção pictórica de onde sai o excesso de elementos e o drama se concentra na figura principal.



Figura 38: Paula Rego, Ajeitando-se, 1994, pastel s/ tela, 76 x 100 cm
Fonte: Google imagens

Essas criaturas viscerais guardam no corpo a gestualidade do corpo que as desenha e exprimem tamanha intensidade que não cabem mais no espaço delimitado do quadro, de onde parecem querer fugir, romper restrições e estão prontas para explorar outros papéis e identidades. Paula Rego convoca uma modelagem do corpo da

mulher, tornado ambíguo, caricato e sociológico. Nas artes visuais, a relação entre o pessoal e o político reverberou de várias maneiras, abrindo todo um campo de experimentação às mulheres que tinham no cotidiano e no espaço doméstico elementos profícuos para criação artística. É nesse contexto que o corpo da mulher em Paula Rego, ganha notoriedade e se torna sinônimo de empoderamento e contestação. Sinaliza ainda, a disposição para contar a própria história e para viver de acordo com regras mais negociadas e menos impostas.

Diferentes tipos de opressões podem ser visualizados em suas obreas, podendo vir a ocorrer tanto no espaço público quanto no espaço privado. A expressividade dos corpos capturados com vigor a partir do modelo vivo remete ao tratamento carnal tão caro a Lucian Freud, como lembra John McEwan (1998: 217), no qual "o peso, a massa muscular, as proporções e a pose contribuem para acentuar o animalismo". Cabe destacar que se a estratégia serve para encenar certa ferocidade ou nossos instintos mais primitivos, em Paula Rego possibilita a construção de uma corporalidade feminina que rompe com os padrões de representação culturalmente aceitos e promulgados. Não são figuras dóceis, belezas eróticas ou sublimes, nem bruxas ou outras criaturas terríveis. Tampouco foram projetadas para contemplação e prazer de um presumido espectador masculino. As imagens dessa série dão conta de um feminino que se insurge contra opressões e ditames: ora acuado, ora raivoso. A visualidade se alinha ao discurso feminista que reconhece o lugar central que o corpo feminino ocupa na acirrada disputa de poder que se trava entre o público e o privado.

Cabe aqui lembrar a performance *Rolo Interior* (encenada nos anos de 1975 e 1977) de Carolee Schneemann, uma vez que exemplifica como o corpo é também um território político. Nessa performance, a artista se desnuda, pinta os contornos de seu corpo e assume poses de modelo enquanto lê trechos de um livro antigo. Na sequência, arremessa o livro para longe de si e começa a ler outro texto, dessa vez retirado de sua vagina. Assume poses enquanto lê, que remetem às representações clássicas sobre a mulher, como numa aula tradicional de desenho do corpo humano. O fato de a performer utilizar poses estereotipadas enquanto lê palavras retiradas do interior de sua vagina, leva o espectador a pensar sobre como a mulher pode reinventar certas linhas de subjetivação. A performance da artista, faz visualizar uma resistência ao silêncio pela força e poder de comunicação encarnada.

Uma série de trabalhos de artistas mulheres insurge em Portugal e em Brasil, valorizando o espaço cotidiano e doméstico. Ao invés de serem oprimidas, sufocadas e impedidas de realizarem atividades artísticas por terem que desempenhar o papel de mães, esposas e donas de casa, as feministas e mulheres artistas incorporaram em suas obras a relação

entre o pessoal e o político, de modo que "a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte" (Archer 2003: 136).

Desse modo, abandonam em definitivo a posição de objeto e assumem-se como sujeito de suas narrativas. Assim, não se impõem quaisquer limites ao representar suas mulheres com corpos prresentes ou não, por temor ou receio de desaprovação em qualquer instância. Paula Rego e Nazareth Pacheco exploram as questões do corpo cotidiano e destacam-se no contexto de questionaments dos suportes, técnicas e temáticas tradicionais, pela exaltação da experiência pessoal e da mobilização corporal como forma de produzir subjetivação de sentidos e significados.

Paula Rego utiliza as suas "mulheres bichos" para explorar e redimensionar a questão da identidade da mulher e dos papéis sociais a ela associados. Nazareth Pacheco traz um erotismo explícito que choca e desloca o epectador para um lugar de desconforto onde possa se questionar sobre sua sexualidade, seus corpos, suas possibilidades e limites.

Em suas poéticas controem narrativas sobre gênero onde uma boca que mastiga, beija, cospe e morde é a mesma que brada silenciosamente por direitos e supostamente tem as mesmas funções. Sobre os olhos, o mesmo falseamento. Em Paula Rego podem fitar o espectador diretamente enquanto cobra, acusa, ofende ou simplesmente implora por um afago. Em Nazareth Pacheco esse olhar é devolvido por um espelho, uma lâmina, um objeto qualquer que pega de empréstimo os próprios olhos do espectador e o captura para dentro da obra e o faz olhar a si mesmo.

A historiadora estadunidense Joan Scott aponta, em seu texto *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995), que o gênero não deve ser considerado uma categoria descritiva, mas uma categoria analítica e constitutiva. Descrever a história das mulheres, somente daria visibilidade a elas, não se configurando modo eficaz para a desconstrução dos fundamentos biologicistas que estruturam as diferenças e semelhanças entre homens e mulheres, já aqui vistos. A autora aponta a necessidade de perceber as relações de poder que atravessavam essa história, sendo o gênero a ferramenta de análise adequada para perceber o elo entre sexo e relações de poder. Para Scott (1995), o gênero é uma das primeiras formas de significar as relações de poder e um elemento constitutivo das relações sociais:

> Como elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre diferenças percebidas entre os sexos, o gênero implica quatro elementos relacionados entre si: primeiro – símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações múltiplas (frequentemente contraditórias) (...). Segundo – conceitos normativos que colocam em evidência interpretações do sentido dos símbolos que tentam limitar e conter as suas possibilidades metafóricas. (...) O objetivo da nova pesquisa histórica é explodir a noção de fixidade, descobrir a natureza do debate ou da repressão

> que leva a aparência de uma permanência eterna na representação binária dos gêneros. Esse tipo de análise tem que incluir uma noção do político, tanto quanto uma referência às instituições e organizações sociais. Esse é o terceiro aspecto das relações de gênero. (...) O quarto aspecto do gênero é a identidade subjetiva. (...) O gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. Quando os (as) historiadores (as) procuram encontrar as maneiras como o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e das formas particulares, situadas em contextos específicos, como a política constrói o gênero e o gênero constrói a política (Scott 1995: 21-22).

Ainda em Scott (1995), tem-se que o gênero forma a identidade subjetiva da pessoa, engendrando sujeitos e corpos. Diante disso, pode-se afirmar que as mulheres são subjetivadas pelo gênero: nosso corpo e nosso campo de experiência são engendrados em complexas relações de poder que demarcam lugares, docilizam, controlam e disciplinam as mulheres.

Judith Butler (2003) propõe-se a desconstruir a ideia do "ser" mulher ou "ser" feminino presente na história das teorias feministas, relacionada a uma mulher essencializada e universal, problematizando a categoria gênero. Nesse cenário o corpo entra como argumento que naturaliza esse "ser" mulher e, consequentemente, reforça a ideia de corpo *a*histórico. Desconstruir essa mulher, pressupõe questionar a categoria identidade, sendo a categoria gênero uma das ferramentas que auxiliam nesse processo, já que clarifica as forças políticas que constroem as identidades. Para Butler (2003), não bastaria verificar a história do corpo (as diferentes representações sociais e históricas que o corpo adquiriu ao longo dos tempos). Constitui tarefa necessária uma análise que tenha como referência os mecanismos regulatórios do sexo/gênero.

Preocupada com o conclame político dos feminismos para uma luta das "mulheres", seja pela via da solidariedade, seja pela via da coalizão entre as "mulheres", Butler começa por questionar o substrato ontológico que dá sentido a este conjunto indiscriminado chamado "mulher". Um substrato que lhe confere, no mínimo, uma identidade biológica da qual nada mais se pode dizer, um axioma, um "nada-além" irrefutável. Pautada ainda em teóricos como Jacques Derrida e Michel Foucault e, deste último, sua compreensão da genealogia nietzschiana que leva em conta as dimensões éticas e políticas deste processo de desnaturalização, ela comenta:

> Enquanto a indagação filosófica quase sempre centra a questão do que constitui a "identidade pessoal" nas características internas da pessoa, naquilo que estabeleceria sua continuidade ou auto-identidade no decorrer do tempo, a questão aqui seria: em que medida as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito, e, a rigor, o status auto-idêntico da pessoa? Em que medida é a "identidade" um ideal normativo, ao invés de característica descritiva da experiência? E como as práticas reguladoras que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade? (Butler 2003: 42)

Em outras palavras, a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas (Butler 2003: 38).

Ao levar em conta a tese de Gayle Rubin (1993) em sua análise de Levi-Strauss sobre as regras que naturalizam o sexo e o gênero como sendo uma linearidade natural e inexorável, Judith Butler abstrai o parentesco como prática regulatória que administra e funda o gênero, isto é, vai além de Rubin e situa o sexo/gênero como uma linha construída pelas regras de parentesco acrescentando nessa linha o desejo/práticas sexuais. E, seguindo as orientações de Joan Scott, ela se pergunta: E o que é, afinal? O “sexo”? É ele natural, anatômico, cromossômico ou hormonal, e como deve a crítica feminista avaliar os discursos científicos que alegam estabelecer tais “fatos” para nós? Teria o sexo uma história? Possuiria cada sexo uma história ou história diferentes? Haveria uma história de como se estabeleceu a dualidade do sexo, uma genealogia capaz de expor as opções binárias como uma construção variável? Seriam os fatos ostensivamente naturais do sexo produzidos discursivamente por vários discursos científicos a serviço de outros interesses políticos e sociais? (Butler 2003: 25).

Assim, para mostrar que o gênero não é condição biológica, Butler, pautada pela teoria do filósofo John Langshaw Austin sobre a “perfomatividade” dos atos de fala, e do desconstrucionismo proposto pelo filósofo Jacques Derrida, afirma que o gênero é um fazer, resulta de uma ação do(a) falante. Para a autora, o ato de fala só adquire “valor de realidade” por conta de dois processos: iterabilidade e citacionalidade. Isto é, são constantemente repetidos e reificados historicamente pelo(a) falante que os enuncia. Pautada nestes pressupostos, Butler dirá que o gênero se processa a partir das performances em equivalência ao que afirma Austin sobre os atos de fala (Butler 2003: 27).

Desse modo, a forma como se usa a linguagem, criando um discurso coercitivo em relação ao gênero, é performática porque produz uma realidade, criando limites e regras para sua expressão. Simultaneamente, garante o caráter performático do próprio gênero, pois este se cria ao mesmo tempo em que é normatizado. Referindo-se ao conceito de interpelação de Louis Althusser, Butler afirma que o gênero começa a ser regulado desde que se anuncia que um bebê é “menino” ou “menina”. Afinal, esse anúncio determina uma cadeia de atos que visam a

moldar o gênero e a forma como o indivíduo viverá sua sexualidade. Haverá controle sobre o tipo de roupas que a criança poderá usar, as cores, os brinquedos, etc. (Bento 2007: 107).

Paula Rego traz uma espécie de espelho sociológico, onde se sente que está a ver de dentro com a autoridade de quem vê de fora. Nazareth Pacheco constrói objetos e delimita espaços que forçam o espectador a relacionar-se e posicionar-se inteiramente junto aos objetos: apesar de um espaço ser impenetrável pela agressão da fisicalidade ofertada por objetos que cortam e ferem, ele se senta numa cadeira com pregos, põe um colar de agulhas ou se deita em uma cama com pontas agudas pela subjetividade que imediatamente objetos do cotidiano suscitam em termos de funcionalidade.

Procurando desenvolver as teses sobre a arte como forma de pensamento, formuladas por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992), deve-se definir e entender a coisa artística segundo a perspectiva dos autores. Inicialmente a obra de arte existe por si, ou seja, ela se conserva em si. A arte é um bloco de sensações – e este bloco de sensações é o que se conserva. A arte, conserva em si seu ser de sensação, onde as sensações são seres independentes daqueles que as criam e as experimentam, ou seja, uma obra de arte deve se sustentar por si mesma em seu trajeto de superação de um "modelo", de um espectador, do próprio autor que, pela própria auto-posição do criado, já não tem mais a dizer sobre aquilo que criou – a intenção do artista não faz mais parte da obra de arte no mundo, o objetivo do escritor não faz mais parte de sua literatura já que a própria coisa artística possui seu complexo de intenções.

O artista é uma personagem eventual e os espectadores e leitores não são uma "audiência" que recepciona esses blocos de sensações de maneira passiva ou contemplativa: precisam ter força suficiente para experimentar a obra, para criar uma relação com os perceptos e afectos da obra. Todo esse vocabulário filosófico pode ser traduzido e compreendido de maneira mais simples: uma obra de arte não reconhece a autoridade de uma personagem responsável por fornecer sua interpretação correta e final. Como processo de fruição, uma obra de arte carrega em si as sensações que a formam e corroboram, formando, assim, um complexo que envolve forma e conteúdo e que sofre variações com as camadas de interpretações que também a constituem.

Tanto nos desenhos e pinturas de Paula Rego quanto nas esculturas-objetos de Nazareth Pacheco a obra de arte existe por si enquanto bloco de sensações. As suas obras existem enquanto coisas, suas sensações se conservam, mas as interpretações e usos dessas obras podem variar. A variação das interpretações sobre seus trabalhos, não implica em afirmar que suportem toda e qualquer interpretação.

Na atualidade, vê-se surgir interpretações que aparentam não levar em conta o próprio objeto que procuram estudar, como se a obra de arte não fosse mais a coisa a ser entendida, mas mero subterfúgio para se proclamar qualquer coisa. Uma interpretação só se sustenta quando relacionada ao objeto artístico e quando esse objeto dá suporte àquela interpretação, ou seja, quando seu bloco de sensações pode se relacionar ao discurso interpretativo que busca traçar novos caminhos a partir da obra de arte em questão – algo que parece óbvio, mas que é necessário insistir quando o contrassenso de uma teoria que se arvora o direito de apenas comentar a si mesma parece ser o fim buscado por tantos trabalhos e teóricos contemporâneos.

A ideia de que a coisa artística existe em si se coaduna com o abordar desta potência, que se expressa na eternidade precária encarnada nos blocos de sensações que a obra é. Os blocos de sensações, tomados sob esta perspectiva, valem por si e excedem o vivido e o vivente: existem na ausência do homem, pois o próprio homem é um composto de percepções e afetos, um bloco de sensações, que só possui função à obra quando entra em relação com sua potência:

> Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o élan de metal, o acocorado da pedra romana e o elevado da pedra gótica. (...) E, todavia, a sensação não é idêntica ao material, ao menos de direito. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui apenas a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto (Deleuze e Guattari 1992: 216).

Perseguir os meandros das semelhanças produzidas por Paula Rego e Nazareth Pacheco por seus próprios meios neste trabalho, a princípio foi desafiador. As desigualdades em suas poéticas eram claras e essa obviedade estava a confirgurar-se num obstáculo para colocá-las em perspectiva dialógica. Insistir tornou possível aproximá-las pelas diferenças e urdir uma trama subjetiva pelo viés do corpo e do feminino.

Enquanto crítica à teoria mimética nas artes em geral, insiste que é a própria obra de arte que cria a semelhança – ela não se assemelha a algo. No entanto, este tipo de discussão, por mais instigante que seja, não interessa neste momento: o embate com outras teorias desviaria do tracejar metodológico e afastaria do ponto principal que é saber a partir do que a arte de Paula Rego e Nazareth Pacheco criam semelhanças, ou seja, o que dá à obra de arte esta existência enquanto bloco de sensações que criam identidade pela trajetória do percurso de memória.

Os blocos de sensações formados por perceptos e afectos constituem suas poéticas por meio dos quais a arte expressa representativamente as histórias por elas contadas. Os perceptos não são simples percepções, uma vez que são independentes daqueles que os experimentam. São antes de mias nada, uma relação entre duas ou mais personagens, conteúdos ou percepções dos componentes de uma narrativa. Deleuze e Guattari (1992) afirmam que o percepto é, antes de tudo, a paisagem. Mas esta paisagem prescinde do homem para lhe dar sentido e significado:

> O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. (...) Por que dizer isso, já que a paisagem não é independente das supostas percepções dos personagens, e, por seu intermédio, das percepções e lembranças do autor? (...) É o enigma (frequentemente comentado) de Cézanne: "o homem ausente, mas inteiro na paisagem". Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. (...) Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir (Deleuze e Guattari 1992: 219-220).

Pelo que se discutiu até aqui, a arte prescindiria do indivíduo como conteúdo primeiro e definidor de suas barreiras. Este não-humanismo não se relaciona com a feitura das obras, mas com a natureza das obras mesmas, enquanto artifício. As obras de Nazareth Pacheco e Paula Rego criam perceptos ao construírem relações entre as personagens e paisagem. As personagens só existem a partir da relação que estabelecem com a paisagem que habitam e se configuram, de onde transformam-se em conjunto com o observador.

Não é o olhar do espectador que produz a paisagem. A paisagem não é reflexo ou rememoração individual, é algo muito singular, principalmente levando em conta as discussões sobre o tema no campo da história da arte. Anne Cauquelin, em *A invenção da paisagem* (2007) afirma que a paisagem é relação e construção, onde existem elementos que enformam e de certo modo delimitam o olhar e dão sentido ao que é entendido e considerado uma paisagem – elementos culturais, sociais, narrativos, simbólicos, memoriais e pictóricos anteriores que fazem parte desta "invenção", considerada natural por aquele que vê.

Nesta pesquisa, a ideia de paisagem é formada pelas representações pictóricas e por narrativas anteriores e não o contrário. Em Paula Rego e Nazareth Pacheco: fica estabelecido que mesmo o que é considerado natural tem sua origem a partir das relações entre elementos das mais diversas origens. A paisagem das pinturas, objetos e instalações, é confrontada com as representações culturais que formam sua base, com elementos que transbordam a esfera de ação das artistas estudadas e que acabam por influenciar sua própria maneira de ver.

Cauquelin, a exemplo de Deleuze e Guattari, insiste que a paisagem não é um dado natural, não é produto de visão, mas sim uma "invenção" artística. A arte tem preeminência

neste tipo de discussão, pois é justamente ela que pode construir estes perceptos que atravessam nossas concepções. Por isso que o percepto nasce desta paisagem que prescinde do indivíduo para lhe dar sentido: na narrativa artística, a paisagem está em relação direta com a personagem que a habita e que a vive, ou seja, a personagem e a paisagem só podem surgir em conjunto e as relações que formam este conjunto são os perceptos.

A paisagem nesse estudo, se presta tanto a análise objetiva quanto subjetiva. Este último, é assinalado pelo fato de existir primeiro em sua relação com um sujeito coletivo, na qual a sociedade a produz, reproduz e transforma em função de uma certa lógica. Contudo, não é suficiente determinar ou explicar o que produziu a paisagem enquanto objeto. Assim, segundo Augustin Berque, em *Paysage-empreinte, paysage-matrice* (1983):

> É preciso compreender a paisagem enquanto marca, de uma parte, ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente produzida) por uma estética e um moral, gerada por uma política, etc.; e, de outra parte, enquanto matriz, quer dizer enquanto ela determina, de volta, este olhar, esta consciência, esta estética e esta moral, esta política, etc. (Berque 1983: 33).

Vê-se como esta questão do percepto aparece bem delineada ao se verificar de que modo Paual Rego e Nazareth Pacheco transmutam os corpos ao mesmo tempo em que sofrem influência dos seus próprios corpos ao suscitar suas experiências e memórias.

Afectos se diferenciam de afetos, pois não são apenas sentimentos ao extrapolar, expandir, transbordar a força e os limites daqueles que atravessam. Os afectos são a produção de sentimentos novos e singulares que escapam ao estereótipo preconcebido, já que "os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza" (Deleuze e Guattari 1992: 220). Entender o vocabulário conceitual dos autores faz com que se atente a seu significado e sua definição:

> Um afecto é uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (...) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto. (...) Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação... (Deleuze e Guattari 1992: 225).

A insistência em diferenciar afectos de afetos, ou a capacidade de afetar alguém e ser afetado, por ele está justamente ligada a esta característica uma vez que os afectos transbordam a esfera do humano, pois atuam nas franjas e bordas daquilo que define o ser humano. Percebe-se que o afecto em Paula Rego é caracterizado enquanto zona de indiferenciação, espaço em que suas personagens, coisas e animais produzem uma relação diferenciada que acaba por

desfazer suas características primeiras e individuais ao produzir um campo de interação onde é inatribuível a quem, ou a que, aquilo diz respeito.

Em Nazareth Pacheco afectos se definem enquanto possibilidades na potência de sentir para além dos afetos orientados pelo estereótipo e pela opinião modelada e pré-concebida. Seus objetos oferecem uma experiência que consegue perfurar a camada protetora das opiniões que limitam as possibilidades de experimentar, ser e existir no mundo numa interação dialética.

Ambas as artistas oferecem ao espectador intensas visões e mudanças de perspectiva, trazidas pelas suas contruções narrativas em suas viagens do corpo e pelo corpo (transfirgurado, transmutado, recortado, transpassado, metamorfoseado, antropoformoseado...) Assim, acabam por produzir espaços em que as personagens parecem escorrer, dissolver-se em indistintos mistos entre humano e animal para se fundirem a quem os contempla.

O afecto é capaz de ultrapassar, produzindo sentimentos inauditos ligação homem – animal, quer em Nazareth Pacheco com seu leito ou da Mulher-cão em Paula Rego, por exemplo. O conjunto de afectos de uma obra e sua potência, coloca em evidência a característica da arte em produzir variedades no mundo, criando blocos de sensações que fazem parte do universo criativo e que povoam o imaginário.

Em Paula Rego e Nazareth Pacheco, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem em outras novas signifcações. Os seres de sensação que dão conta da relação das artistas com o espectador, e mesmo da relação entre as obras de uma delas, geram afinidades a que se nomeia neste estudo de *aproximações.*

2.1 O estranhamento em Paula Rego e Nazareth Pacheco

> A pessoa zangar-se e a pessoa ter raiva faz parte de ser pessoa. Não pode sair por outro lado, sai pelos quadros.
>
> Paula Rego[57]

A noção de *estranhamento* é um fenômeno vago e abrangente, pouco abordado por teóricos e autores, uma vez que não é um fenômeno exclusivo das artes, embora seja muito utilizado como técnica na literatura, no cinema, no design, na publicidade e mesmo nas artes

[57] Paula Rego, em entrevista com Anabela Mota Ribeiro, a 1º de fevereiro de 2003, *Jornal Diário de Notícias*, p. 8.

visuais. O estranhamento está presente no inconsciente das pessoas, em situações de vida no cotidiano e no imaginário coletivo.

Para se ter uma compreensão ampla sobre essa técnica, é preciso transcender as teorias em artes visuais e ir mais a fundo, em outras áreas do conhecimento, a exemplo da psicologia e literatura, em busca de definições e aspectos filosóficos que esclareçam sobre o tema. Nesta pesquisa achou-se importante compreender a técnica de estranhamento uma vez que é de fundamental relevância para o estudo no campo artístico, pois se trata de um procedimento padrão, essencial para o entendimento da arte como linguagem, além do que, as obras de Paula Rego e Nazareth Pacheco despertam contínuo estranhamento do espectador.

Sigmund Freud, em o *Inquietante* (1919), foi um dos primeiros teóricos que relataram sobre o conceito de estranhamento, de maneira geral. No texto, Freud explora a questão do *estranho*, analisando obras literárias e situações médicas relatadas. A definição de *estranhamento* de Freud se caracteriza ao referir-se ao terrível, que desperta angústia e horror. Segundo o próprio psicanalista, "o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é a muito conhecido, ao bastante familiar" (Freud 1919: 331).



Figura 39: Paula Rego em seu estúdio, Londres
Fonte: https://arlindo-correia.com/rego_crivellis_garden.jpg

Paula Rego se utiliza da técnica do estranhamento, ao criar suas personagens misturando elementos conhecidos num novo arranjo que causa desconforto e estranheza, num primeiro momento. As obras de Paula Rego revelam um poder de sentir onde não basta a captura do real, suas pinturas transcendem-no e dão vida aos personagens numa outra dimensão. Mostrando de modo estranho a ilusão, a nudez, a crueldade, a sedução, a denúncia e a inquietação. Parece uma resposta à indiferença do sentir, onde o explicável se corrompe e desvela-se em outro significado e deixa um ar de espanto.

Cenas familiares são descontruídas pela rudeza quase transfigurada dos rostos e as posturas das pessoas chocam, ao apresentar-se numa naturalidade bruta e quase agressiva. O

seu imaginário grotesco parece animar e despertar os interstícios e as margens dos sentidos de seus espectadores.



Figura 40: Paula Rego, Quarto de Shakespeare, 1990
Fonte: https://i.pinimg.com/564x/18/bd/c4/18bdc4b0ef9b45c26d7365ab79a9f90c--dubuffet-s.jpg

Mesmo quando apresenta contos populares tradicionais de Portugal, está sempre à vontade para fugir à história original, fazendo uso sem parcimônia de sua delirante imaginação criativa. Em *Quarto de Shakespeare* (Figura 40), uma velha saca da pistola para matar os macacos que se mostraram incapazes de escrever uma obra teatral aceitável. Simbolicamente, os macacos estiveram ligados ao demoníaco. Embora o macaco universalmente possa suscitar inteligência, comicidade irreverência, alegria, esperteza e agilidade também pode representar trapaça, oportunismo, despudor, luxúria e vaidade.

Uma mulher num quarto repleto desses animais que falham ao interpretar Shakespeare e são mortos, pode aludir à degradação do homem, uma vez que na iconografia cristã, o macaco esteve atrelado ao homem, enquanto a mulher era associada a serpente. Mais uma vez, a artista coloca o embate entre o feminino e masculino numa metamorfose do animal. A violência de suas mortes sugeridas pela arma acrescenta o tom de passionalidade que se reforça pela feição de desprezo da mulher.

A obra de arte, em seus processos criativos, inscreve a possibilidade de superar os conflitos internos e os traumas do percurso do seu desenvolvimento no campo do simbolismo através dos processos de sublimação e simbolização. A arte comunica verdades não comunicáveis, interditas e reprimidas noutra linguagem, dando luz à realidade escondida. Desse modo, "a obra de arte representa, portanto, a realidade, ao mesmo tempo que a denúncia" (Marcuse 2007: 18). E assim enuncia Paula Rego:

> Há histórias à espera de serem contadas, e que nunca o foram antes. Têm a ver com tudo aquilo sobre o que jamais se ousou tocar – a experiência das mulheres (…) o meu tema é a minha história, a história que eu tenho para contar, e a minha maneira de a contar (…) os meus temas

> favoritos são os "Jogos" provocados pelo poder, o domínio e hierarquias. Dá-me sempre vontade de pôr tudo de pernas para o ar e desalojar a ordem estabelecida. [58]

A artista desaloja a ordem estabelecida e oferece ao espectador uma nova experiência sobre o real e ao já conhecido pelo viés da estranheza e até do desconforto, onde se reconstroem e se recriam realidades outras pela narrativa visual ofertada. Sem pudor, passeia pelo mundo dos afetos, da opressão infantil, do medo, da vergonha e da culpa. Para Paula Rego, a sua pintura "é como uma história interior. (…) é uma maneira de encarar, de destruir a realidade (…) O recriar vem apesar de mim[59]" e assim, recupera a dignidade em algum momento perdida.

A arte de Paula Rego, extraordinária contadora de histórias, utiliza uma linguagem simbólica como forma de expressão. Ao invés da linguagem verbal, usa uma linguagem universal representativa, emergida das "entranhas" secretas ocultas e furtivas que residem na condição humana – "Essa parte negra que a gente mantém escondida, interessa-me muito" (Macedo 2010: 33).

A brasileira Nazareth Pacheco também se utiliza do estranhamento e da linguagem não verbal para as suas narrativas. Com suas lâminas de barbear, bainhas feitas com bisturi, colares confeccionados com agulhas e miçangas que oferece ao espectador de suas obras atrai e repele ao mesmo tempo. O estranhamento inicial fica se dá pela imposição limitante em manusear os artefatos e ao despertar na palteia a curiosidade imediata de como os fez. Um frasco de vidro ou uma taça contendo o sangue da artista dialoga com o público e aponta os caminhos da dor e do prazer, por ela traçados durante o processo criativo, ao que ela acrescenta: "o cerne do meu trabalho é a questão da sedução e da repulsão. Eu estou constantemente pesquisando novas questões, novos materiais, trabalhando com a identidade, a memória, mas sempre dentro deste tema"[60].

A tortura é um tema recorrente na obra de Nazareth Pacheco. Dos instrumentos de tortura, ao quarto com o leito, onde a imensa cama em acrílico pode ser pensada como uma cama fatal ou uma estéril mesa de dissecação. O acaso é portador de sentidos inesperados e reações diversas, promovendo o desmonte e aniquilamento de qualquer ordem previamente estabelecida.

[58] Publicação no Jornal de Letras de 15 de outubro de 2004. Paula Rego: 'o drama visual' que as histórias encenam, 6-8, Citado por Macedo 2010: 54.
[59] Paula Rego em entrevista concedida a Alberto de Lacerda em dezembro de 1965 ao Diário de Notícias. Paula Rego nas Belas Artes, p. 3.
[60] Disponível em https://heloisamarra.com/cultura-de-moda-para-todos/blog/38379-a-arte-cortante-de-nazareth-pacheco.html (consultado em 2020-08-12).

Na instalação sem título de 2003 (Figura 41), a cama de Nazareth Pacheco não se consegue deitar e os sentidos conhecidos explodem em outras descobertas e possibilidades. O lugar de repouso e intimidade se torna um espaço impenetrável, “um lugar pra se proteger entre o medo e o prazer. Ali, ocorre um erótico paradoxal numa espécie de comunicação cósmica e misteriosa onde corpos ausentes de amantes que engendram uma presentificação torturante e estranha. Todo o leito está rodeado de material cortante (lâminas de barbear fixadas em miçangas). Masculino (cortante) e feminino (ofuscante) se misturam e se fundem restringindo o espaço quarto. São paredes e ao mesmo tempo instrumentos de dissecação que transfiguram o encontro da obra com o receptor e este último fabrica corpos transfigurados pelos cortes imaginados, numa mutação constante e permanente. Assim, se rasga a representação da cama como ninho que acolhe vida e morte. Ao afirmar que o "O coito é a paródia do crime", Bataille, inscrevendo o erótico na violência. O encontro amoroso dissolve formas constituídas, destrói o descontínuo, propõe a unidade. O sentido último do erotismo é a morte. Freud mostrou que onde a fúria da destruição é mais cega pode sempre estar presente uma satisfação libidinal. Impressões freqüentemente dolorosas são fonte de intenso gozo. É o que há de demoníaco, inumano, em todos nós.



Figura 41: Nazareth Pacheco, Sem título, 2003. O quarto é uma instalação de 15 m² pertencente à série “Espaços Construídos”. As paredes/cortinas feitas de lâminas de barbear e miçangas impedem o espectador de interagir com a obra (impenetrável)
Fonte: https://heloisamarra.com/images/stories/images/stories/Nazareth_copy.jpg

Passado o estranhamento inicial é possível admirar os efeitos obtidos pela sua habilidade em manusear esses materiais. A artista atribui isso à herança de tradição familiar em trabalhos

que exigiam a manualidade e ao modo como a avó ensinava aos netos a fazer tricô. O encontro estético é concebido como a(s) experiência(s) que o sujeito vivencia, ao entrar em contato com a obra de arte. Esta experiência pode ser marcante ao nível emocional e cognitivo, tanto de forma positiva, evocando-se o belo e harmonioso, ou negativa, pelas representações psíquicas do feio, ameaçador e estranho.

O encontro estético é concebido como a(s) experiência(s) que o sujeito vivencia, ao entrar em contato com a obra de arte. Esta experiência pode ser marcante ao nível emocional e cognitivo, tanto de forma positiva, evocando-se o belo e harmonioso, ou negativa, pelas representações psíquicas do feio, ameaçador e estranho. Em *Processos transformacionais e transformadores no encontro estético* (2008), S. Olivença diz que a experiência estética engloba um conjunto de sentimentos, emoções e representações cognitivas que permitem ao sujeito e espectador da obra de arte encontrar um sentido, um significado ou um objeto (Olivença 2008).

A arte pode ser compreendida numa perspectiva dialética, interativa e contextualizada e esta relação dialética e interativa entre a pessoa e a obra de arte deve-se a um conjunto de significados relacionados com as vivências da existência e/ou humanas de cada um, uma vez que a visão e percepção é fortemente influenciada pelo ambiente sociocultural e pela experiência de mundo (Lukačiková 2010).

A experiência estética não é apenas uma experiência de prazer e deleite e não finda na perfeição técnica ou temática. O receptor da obra, num diálogo inconsciente, é quem promove a sua finalização ao interpretar a tela ou objeto de arte, transformando-o e atribuindo-lhe significados.

A verdade da arte reside no fato de que, para o artista, o mundo é na realidade tal como surge na obra de arte. Essa denúncia e acusação da realidade existente e da libertação constituem-se nas dimensões em que a arte excede a sua determinação social e se emancipa, a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando a sua presença esmagadora. Em *A Dimensão Estética* (2007), Herbert Marcuse aponta que o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade recriada e distorcida da realidade existente e esta experiência espelha-se em situações extremas de amor, alegria, gratidão, mas também de morte, agressividade, sexualidade, culpa, frustração ou dor, que explodem em nome de uma verdade antes ignorada. A realidade é sublimada e transformada em obra de arte, libertando e validando os sonhos de felicidade e tristeza da infância e da idade adulta (Marcuse 2007: 61).

Em *Vocabulário de psicanálise* (1970), J. Laplanche e J. Pontalis, afirmam que é neste encontro com a arte que Freud enunciou o conceito de sublimação, como sendo um processo:

> para explicar as atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividades de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual. Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que ela é derivada para um novo alvo não sexual na medida em que visa objetos socialmente valorizados (Laplanche e Pontalis 1970: 637-638)

As diferentes respostas e reações, face à representação de um mesmo objeto artístico, revelam que se decodifica e explora-se a obra de arte, num encontro estético dialético e comunicacional, no qual a experiência emocional dá lugar à experiência estética (Olivença 2008). Vivências culturais e sociais influenciam a natureza da resposta fruidora, o que corrobora que o meio e o contexto complementam a recepção da resposta estética.

Instrumentos de tortura percorrem toda a obra de Nazareth Pacheco. A artista construiu um leito onde não se consegue deitar. Diante dela e do corpo ali presentificado por sua ausência, qualquer sentido conhecido explode em estranheza por inusitadas descobertas que ocorrem em um erótico paradoxal. O leito é rodeado de material cortante e lâminas de barbear fixadas em miçangas. Masculino cortante e feminino ofuscante. Instrumentos de dissecação, transfigurando encontros, fabricando corpos, mutação permanente. O que se rasga é a própria representação da cama como ninho acolhedor da vida e da morte.

Na cama que Nazareth Pacheco apresenta, segundo Eliane Moraes "O coito é a paródia do crime", tal como afirmou Bataille inscrevendo o erótico na violência (Bataille *apud* Moraes 2002). O encontro amoroso dissolve formas constituídas, destrói o descontínuo, propõe a unidade. O sentido último do erotismo é a morte. Freud mostrou que onde a fúria da destruição é mais cega pode sempre estar presente uma satisfação libidinal. Impressões frequentemente dolorosas são fonte de intenso gozo. É o que há de demoníaco, inumano, em todos os indivíduos.

Nazareth Pacheco trabalha com a questão do gozo, desse gozo que é barrado pelo desejo e implica um romper barreiras, um enfrentamento com os limites. O gozo é do campo do que não cabe na palavra, do que não pode ser nomeado. De acordo com Marie-Christinne Laznik-Pénot, em "A construção do gozo em Lacan" (1992), Lacan diferenciou o princípio do Nirvana, tendência de retorno ao inanimado, da pulsão de morte. Gozo tem a ver com pulsão, pura intensidade, forças em redemoinho. O desejo retoma ao nível da vida, da fantasia, do gozo que ficou do lado da pulsão.

Só que o gozo é morte e, portanto, o desejo jamais é satisfeito. Gozo implica um forçar a barreira do princípio do prazer, e, portanto, questiona o interdito. Nazareth Pacheco propõe uma visão mais além do desejo, um encontro com o que é originário no erotismo. Transgride, indo em direção a um real pulsional. Libertinagem contemporânea, invenção de uma linguagem

que faz coincidir sentido e signo. Não há metáfora possível, está-se no nível do real, das paixões do corpo.

Para Nicolas-Edme Restif[61], "quem é verdadeiramente livre não é obsceno (...) porque quem é livre está além do bem e do mal – como o é o real". Fiel a Bataille, a pulsão de morte passou a equivaler à vontade de destruição direta. A pulsão quer sempre atender um *Outro,* tornar um Outro pleno. Destruir o Outro, formando *Um,* busca da unidade total. O *Outro* consiste em fonte da linguagem e da inserção na cultura. Só que o Outro pleno é morte, movimento que cessa.

No sadismo, o gozo vem do suposto gozo no outro: ao provocar dores no outro, há gozo por identificação com o objeto sofredor. Coloca-se uma intersubjetividade que faz o gozo escorar-se sobre o gozo que se imagina no outro. Gozo jamais alcançado. Leiris afirmou já em 1930 o seguinte: "o masoquismo, o sadismo(...) são meios de sentir-se mais humano, justamente por manterem relações mais profundas e mais abruptas com os corpos" (Leiris *apud* Moraes 2002).

Em "A beleza tóxica do minimalismo mercurial de Nazareth Pacheco"[62] (2010), Juliana Monachesi destaca esse o jogo erótico que Nazareth Pacheco propõe: quem goza com o gozo de quem? São os corpos, objetos de um gozo sádico? Mas, o sublime emerge dessa estranheza, questionando a imagem que cada um tem de si ainda. Ainda que seja através de uma pele marcada por rasgos de lâminas, ou de cicatrizes de bisturi escarafunchando furúnculos purulentos do cotidiano e rasgando outros desdobramentos e possibilidade para a relação de dor e prazer.

A obra de Nazareth Pacheco busca desalienar a imagem sempre construída a partir de um olhar que olha e que é exógeno. A sua obra obriga o espectador a refazer-se como sujeito dos desejos. Um imaginário do dilaceramento, a referência a suplícios e tortura – que, segundo a artista vêm acompanhando todo seu trabalho que apresenta um corpo ausente e convulsivo em presença dos objetos. Não há apaziguamento possível ao que coloca diante do público. A agonia desse corpo presentificado fala do êxtase, "confirmação da vida até na própria morte", diria Bataille.

[61] Nicolas-Edme Rétif ou Nicolas-Edme Restif, também conhecido como Rétif ou Restif de la Bretonne, era um romancista e libertino francês do século XVIII, a quem o termo retifismo para fetichismo de sapatos foi cunhado em sua homenagem.

[62] Disponível em https://www.casatriangulo.com/pt/artista/20/nazareth-pacheco/texto/38/inventando-corpos-eou-desvelando-o-erotico-em-inquietante-devassidao-o-encantamento-dolorido-miriam-chnalderman/ (consultado em 2020-04-22).

A complexidade do pensamento das artistas aparece enredado por inúmeras variáveis (cultura, sentimento, tempo, memória, identidade, etc.). Tanto em Paula Rego quanto em Nazareth Pacheco o estranhamento dá lugar e é necessário a um desconforto que mobiliza o espectador para fora de qualquer zona confortável de uma fruição simples, em narrativas sobre o corpo e sobre a mulher.

CAPÍTULO III

APROXIMAÇÕES NAS POÉTICAS DE NAZARETH PACHECO E PAULA REGO

CAPÍTULO III

Aproximações nas Poéticas de Nazareth Pacheco e Paula Rego

O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo.

O exercício da tradução intersemiótica constitui, um campo fértil para o comparatismo, pois, como afirma Tania Carvalhal, em *Literatura comparada* (1991) a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares.

A arte de Paula Rego e Nazareth Pacheco é capaz de produzir pensamentos libertos dos postulados que distanciam as narrativas da ideia clássica de representação do corpo da mulher. Suas poéticas desfazem-se, no limite, a ideia de que a arte trabalha sempre na esfera representativa formal e argumenta-se que o seu eixo não são as faculdades intelectivas, mas, sim, a sensibilidade e sinestesia, prerrogativas da contemporaneidade. Suas visualidades excedem ao mero exercício do ver. Suas criações materializam pensamentos do corpo e sobre o corpo na arte, aliados aos principais elementos teóricos que participaram de seus processos de tessitura artística.

A arte não apenas pensa e cria por si mesma, mas produz e oferece para as outras áreas aquilo que Deleuze nomeia como intercessores: elementos que são fundamentais para o pensamento uma vez que "a criação começa pela fabricação de intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artista ou cientista; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, animais (...)" (Deleuze 2010: 156).

Fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor as poéticas de Paula Rego e Nazareth Pacheco, mas é, sobretudo, analisar, interpretar, investigar, formular questões que digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico, o real, o imaginado, o físico, o psíquico) mas sobre o que os ampara – o cultural e por extensão, o social na perspectiva identitária de suas obras.

O exercício da tradução intersemiótica constitui, dessa forma, um campo fértil para o comparatismo aqui realizado, pois, como afirma Carvalhal, a comparação não é um fim em si mesma, mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares.

Na pesquisa, uma vez realizada a análise de obras pontuais das artistas, criou-se quadros que apontavam as semelhanças e diferenças centrais em suas criações, sobretudo ao que tange o corpo, o feminino e sua natureza, de modo a explicitar como essas características as aproximavam.

NAZARETH PACHECO	PAULA REGO
Orgânico	Orgânico
Mulher	Mulher
Visão do feminino	Visão do feminino
Corpo (ausente/presentificado)	Corpo (presente)
Visão política	Visão política
Indumentária criada	Indumentária tradicional
Fantasias	Trajes típicos
Neo barroco	Neo barroco
Adornos	Alegorias
Bizarro	Bizarro
Grotesco	Grotesco
Ostentação	Ostentação
Subjetividade	Subjetividade
Intimismo	Intimismo
Traz um fato	Conta histórias (sem início ou fim)
Exuberância decorativa	Exuberância decorativa
Discurso erótico	Discurso fantástico
Beleza idealizada	Beleza transmutada
Aspectos psíquicos	Aspectos físicos
Agressividade invocada	Agressividade retratada
Aversão/repulsa	Aversão/repulsa
Estranhamento moral	Estranhamento fantástico
Corpo torturado	Cena de tortura
Arte e vida	Arte e vida
Perversidade	Perversidade
Transmutação	Metamorfose
Reconstrução do corpo	Desconstrução do corpo
Voyerismo	Voyerismo
Dor e prazer	Dor e rejeição
Brutalidade sugerida	Brutalidade sem filtro
Recria ambientes íntimos	Retrata ambientes íntimos

Quadro 2: Diferenças nas poéticas de Nazareth Pacheco e Paula Rego
Fonte: Elaborado pela autora

NAZARETH PACHECO	PAULA REGO
Objetos tridimensionais	Bidimensionalidade (desenhos e pintura)
Ausência ou pouco uso da cor	Uso da cor
Experimento de materiais do cotidiano	Amparo no cânone clássico
(*ready mades*)	Uso da perspectiva
Ausência masculina	Presença de homens
Ausência de modelos	Trabalha com modelo
Corpo torturado	Corpo metamorfoseado
Hibridismo	Mestiçagem

Quadro 3: Comparações nas produções artísticas de Nazareth Pacheco e Paula Rego
Fonte: Elaborado pela autora

3.1 Mestiçagem e Hibridismo em Paula Rego e Nazareth Pacheco

No texto *Poiéticas e poéticas da mestiçagem* (2007), Icleia Cattani esclarece, que o conceito de mestiçagem foi deslocado de outras áreas do saber para o campo da arte contemporânea, na intenção de despojá-lo de suas conotações pejorativas e evidenciar sua potência, nas últimas três décadas, de grande produtor artístico, e de resgatar o seu sentido original, qual seja, "de misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades" (Cattani 2007: 11).

No artigo, "Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea" (2004), Cattani menciona que a mistura de diversos elementos constitutivos, presentes numa obra de arte de forma simultânea, não se anulam e nem se fundem, permanecendo "sempre presentes, numa relação tensa, ambivalente, contraditória" (Cattani 2007: 67).

Ao parafrasear Laplantine e Nouss, Cattani comenta, que a mestiçagem seria uma convivência entre opostos que jamais se resolve, num conceito que supõe tanto o cheio e o superlotado como o vazio, "não apenas atrações mútuas, mas repulsões, não exclusivamente conjunções, mas disjunções e alternância. A mestiçagem não é a fusão, a coesão, a osmose, mas a confrontação, o diálogo" (Cattani 2007: 67). De acordo com Cattani, esses cruzamentos, que caracterizam as mestiçagens presentes nos processos artísticos atuais, são tensos, pois acolhem múltiplos sentidos a partir de um princípio de agregação, que não tem por finalidade fundi-los em uma totalidade única, tal como ocorre no hibridismo.

As obras de Paula Rego e Nazareth Pacheco trazem o tempo inteiro esse diálogo que confronta o espectador. O ponto de mestiçagem propostos por Catanni fica óbvio nas posturas subservisas das personagens e na escolha de objetos que se delocam de sua função utilitária e proõe um olhae estético que atrai para depois repelir o espectador.

Cattani aponta que as obras "mestiças" resgatariam para o campo artístico características de subversão, dos princípios clássicos e modernos e de transversalidade, nas " justaposições de elementos opostos, por exemplo, profundidade/superfície; volume/planaridade; figuração/abstração, dentre vários outros" (Cattani 2007: 28).

Cabe às intepretações transformar objetos materiais em obras de arte. Inscritas em diferentes campos (história da arte, crítica da arte e filosofia da arte), as categorias de interpretação são variantes da teoria da arte que mantém relações complexas, umas com as outras. Trata-se de descobrir os critérios em que se baseiam os críticos na incessante busca de definir o que seja ou não arte e de explicar e compreender as relações durante a fruição que se estabelece entre o objeto e o espectador.

No século XIX, o termo ‘híbrido” designava o resultado do cruzamento de espécies ou gêneros distintos ou aquilo que se compunha por elementos diferentes e anormalmente reunidos. Contemporaneamente, designa aquilo que é oriundo de duas espécies diversas e biologicamente, qualifica o cruzamento genético de diferentes espécies de animais ou plantas. Isso remete facilmente às mulheres-cão de Paula Rego e às peles sintéticas suscitadas pelo látex de Nazareth Pacheco.

Etimologicamente, verifica-se que o termo de acordo com Sandra Rey “foi tomado do latim *hibrida*, que significa ‘bastardo, de sangue mestiço’; posteriormente foi alterado para *hybrida*, por aproximação com o grego hybris que significa ‘ultraje, excesso, o que ultrapassa a medida’”. Na arte contemporânea, as diversas definições do termo hibridação indicam formas de arte que misturam diferentes técnicas e tradições, “tais como as instalações, o vídeo, a fotografia, as obras *in situ*, as apropriações, a arte interativa, por exemplo. A hibridação é também uma das principais características da arte numérica” (Rey 2005: 27).

O hibridismo, segundo Cattani (2007: 30), se caracteriza pela fusão de elementos díspares que os estruturam e não pela “manutenção das tensões e da integridade dos seus diferentes componentes”, como se verifica nas mestiçagens. De modo sintético, a mestiçagem é da ordem do heterogêneo, uma vez que acolhe diferentes elementos em permanente diversidade, enquanto o hibridismo é homogêneo, pois visa “fundir os diversos elementos num todo único” (Cattani 2007: 28).

Tem-se aqui mais uma vez o híbrido aproximando as poéticas quer pelo uso de materiais ou pela heteroneidade com que Paula Rego e Nazareth Pacheco apresentas as narrativas e temas delicados, com anteriormente analisados.

Segundo Pavina e Santos (2010), a hibridação pode ocorrer entre imagens numéricas, entre imagens ópticas, e entre imagens numéricas e ópticas. Esta última forma de hibridação pode ser observada principalmente após 1960, período em que as práticas artísticas preexistentes começaram a se hibridizar às práticas numéricas. Isso se dá, porque encontraram nestas os meios ideais para reforçar a sua tendência a desespecificação “que faz explodir os critérios clássicos da arte” (Couchot 2003a: 266), característica tão necessária à arte contemporânea

Em seu livro *L’Art numérique* (2003), Edmond Couchot comenta que as práticas artísticas preexistentes são aquelas que se caracterizam pelo registro de um traço. Desse modo, o desenho e a pintura (imagens tradicionais ou analógicas) são obtidos através de um traço material (tinta ou pigmento) e a fotografia, de um traço óticoquímico. Todavia, os processos de fabricação da imagem numérica não são mais físicos e sim computacionais, e como ela é o

resultado de um cálculo efetuado pelo computador "não é mais uma marca ou uma impressão deixada por um objeto material sobre um suporte" (Couchot 2003b: 23).

Na contemporaneidade, para que a arte possa ser lida, é preciso uma percepção sensível mediante a educação do olhar. Cada obra de arte carrega em si uma forma de expressão, como descreve Emília Moura (2000):

> A alfabetização dos sentidos, para a arte, envolve aprendizado, treino e questionamento. A obra de arte é uma forma de escrita cuja leitura permite que se amplie o instante fugidio do prazer de admirá-la. Como toda escrita, para que possa ser lida, é preciso que ocorra um processo de alfabetização e o primeiro passo, no sentido da alfabetização artística, é ver arte (Moura 2000: 17)

Para Strazzacappa (2009):

> A arte existe para que possamos nos expressar. Dizemos por meio dela aquilo que não conseguimos comunicar de outras maneiras. As diversas formas artísticas existem para responder às diferentes necessidades de expressão do ser humano. Uns se manifestam pela música, pelo teatro, outros pela poesia. Há aqueles que se expressam pelas artes plásticas e outros ainda pela dança (Strazzacappa 2009: 40).

Cunha e Mendes, em *Um universo sonoro nos envolve* (2009), afirmam que:

> a arte aparece em todos os povos, de todos os continentes, em todas as épocas! A arte é a necessidade humana de se expressar, de se comunicar com seu (s) deus (ses), com seus semelhantes, consigo mesmo, criar e mostrar seus mundos, mas seu desenvolvimento, como arte, depende da sociedade, do ambiente no qual o sujeito sonhante está imerso (Cunha e Mendes 2009: 80-81).

Tendo em vista o ativismo dos feminismos, tanto nos movimentos sociais quanto nas artes, na promoção de novos modos de subjetivação e modos de existência múltiplos e voltados às práticas de liberdade, propõe se uma reflexão sobre os fazeres artísticos de Paula Rego e Nazareth Pacheco em passagens políticas que se valem de uma força inventiva/afirmativa do corpo feminino enquanto estratégia de subversão e resistência, de modo a propor outras formas de viver e representar o mundo e suas realidades.

No fim do século XX, discurso da mestiçagem passa por uma espécie de deslizamento semântico que o esvazia de seu sentido biológico original, entra na moda e serve para designar fenômenos provocados pela imigração nas sociedades multiculturais da América do Norte e da Europa, que vão do terreno da música até a cozinha, passando naturalmente pela questão

literária e artística. A apropriação deste conceito pela indústria do entretenimento, da moda e da publicidade, designa superficialmente todo efeito de mistura ou cruzamento de culturas.

É possível perceber camadas de tensões nos elementos constitutivos das poéticas de Paula Rego e Nazaret Pacheco que, de modo heterogêneo, despertam a atenção do espectador sem muito afirmar sobre nada e deixando possibilidades variadas de possibilidades e ressigfnificações.

Cabe às intepretações transformar objetos materiais em obras de arte. Inscritas em diferentes campos (história da arte, crítica da arte e filosofia da arte), as categorias de interpretação são variantes da teoria da arte que mantém relações complexas, umas com as outras. Trata-se de descobrir os critérios em que se baseiam os críticos na incessante busca de definir o que seja ou não arte e de explicar e compreender as relações durante a fruição que se estabelece entre o objeto e o espectador.

Homi Bhabha, principal responsável pela divulgação e expansão do conceito de hibridismo no mundo de língua inglesa, tem uma inspiração literária pois ele o formula a partir dos estudos de Mikail Bakhtin (1978) sobre o romance. A construção híbrida de uma obra é, para Bakhtin, "um enunciado que, de acordo com seus índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um só locutor, mas no qual se confundem, na realidade, dois enunciados, duas maneiras de falar, dois estilos, duas 'línguas', duas perspectivas semânticas e sociológicas" (Bakhtin 1978: 125). Apoiado no pensamento de Derrida, Bhabha amplia a noção do híbrido para o terreno da história da colonização, recusando dicotomias e raciocínios binários, refutando, portanto, o cenário de antagonismos férreos entre colonizador e colonizado, opressor e oprimido, já que ele concebe um entre-lugar, um *third space*, espaço intervalar que permite a negociação de valores e de reconhecimentos.

Segundo Cattani (2007: 30), o hibridismo se caracteriza pela fusão de elementos díspares que os estruturam e não pela "manutenção das tensões e da integridade dos seus diferentes componentes", como se verifica nas mestiçagens. De modo sintético, a mestiçagem é da ordem do heterogêneo, uma vez que acolhe diferentes elementos em permanente diversidade, enquanto o hibridismo é homogêneo, pois visa "fundir os diversos elementos num todo único" (Cattani 2007: 28). Tem-se aqui mais uma vez o híbrido aproximando as poéticas quer pelo uso de materiais, tornando-os ou não homogêneosa ou pela heterogeneidade com que Paula Rego e Nazareth Pacheco apresentam as narrativas e temas delicados, como anteriormente analisados.

O estranhamento provocado por uma obra de arte assenta numa lógica necessariamente subjetiva, não havendo parâmetros para colocar medidas, uma vez que conceitos como a beleza,

não é mensurável. A contemporaneidade, a partir dos anos 1970, significou um questionamento aos paradigmas modernos e em 1975, começaram a surgir obras "mestiças" contaminadas pela justaposição de elementos díspares. As poéticas passaram a ser marcadas pela transitoriedade, pelas migrações de técnicas, materiais e suportes. A coexistência de múltiplos sentidos em oposição à unicidade. Assim, surge de forma progressiva "linguagens e formas abandonadas na modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagens ou hibridações" (Cattani 2007a: 22).

Os métodos de Paula Rego e Nazareth Pachecio as aproximam na forma de provocar estranhamentos ao romper limites temáticos, das formas dos corpos e pela quebra de convenções nas categorias apresentadas. Elas se distanciam quanto a escolha inicial de suas expressões. Paula Rego parte sempre de pessoas que precisam ter um rosto e apresentar uma realidade que conheça, seja ficcional ou vivenciada. Nazareth Pacheco parte dos objetos e retira o corpo. Pela ausência dele ela presentifica as dores e clamores.

Paula Rego usa um erotismo mais sutil, quase disfarçado em poses ou elementos que compõem a cena, enquanto em Nazareth Pacheco ele é explícito e agressivo. As suas poéticas lhes permitem ter controle total das narrativas, uma vez que criam os bonecos/modelos e os objetos que vão suscitar os corpos torturados. Pode-se dizer que ambas produzem, criam e se interpenetram nas formas, figuras, espaços e objetos artísticos.

Os estranhamentos se dão ao promover rupturas dos limites das formas, dos conceitos, da moralidade que circunda o corpo da mulher. Esse estranhamento é um meio para superar as aparências e superficies de modo a levar o espectador a alcançar uma comporeensão mais profunda da realidade apresentada.

CONCLUSÕES

A conclusão da tese prevê a sustentação do objeto de pesquisa, ou ainda sua desconstrução, de modo a se desdobrar em possibilidades de investigações futuras. Toda e qualquer possibilidade de reflexão que amplie os conhecimentos é objeto do discurso artístico, pois este se estabelece não só no campo estético, que é onde mais se situa, mas também se instala nos domínios da filosofia, da história e de outros fazeres, saberes e pensares.

A representação do corpo como presença ausente suscitada pelos objetos/esculturas de Nazareth Pacheco é uma tentativa de negar a morte, suplantar a dor sentida e conhecida por sua transmutação em prazer, conforme a angústia de morte e o desejo de superá-la e negá-la, onipresentes na relação de atração e repulsa que a artista propõe. A artista eterniza com sua obra de arte, simbolicamente, seus objetos de dor que geraram prazer e lhes dá vida. A arte sempre inscreveu a história, e a história sempre inscreveu a arte, conforme o encontro estético constitui as experiências sentidas pelo sujeito, quando da percepção e fruição da obra, ao se fundir com as experiências do criador, no ato de criação. Os objetos de Nazareth Pacheco se constituem como canal e meio que possibilita uma experiência aberta com amplitude, em que é possível a intersubjetividade que cruza a obra e o receptor pelas vias de fruição.

A mulher está inserida em contextos socioculturais onde aprende e assimila hábitos e costumes variados. A cultura produz e molda seus comportamentos, suas crenças, seus modos de ser e estar no mundo, e assim geram-se padrões que uniformizam papeis pré-estabelecidos culturalmente por discursos de classe, etnia, gênero e sexualidade.

O corpo da mulher recebe diretamente essas influências e acaba por incorporar marcadores socioculturais produzidos por instituições sociais, tais como família, escola, religião, saberes científicos diversos, dentre outros. Somados a isso, artefatos culturais permeados por relações de poder educam as mulheres para que se adequem à estrutura social vigente, que dita suas condutas dentro da sociedade de modo padronizado, normalizado e estigmatizado no que concerne a valores, atitudes, crenças e, claro, seus corpos.

Ao representar o corpo feminino (o gênero, a forma, o sexo, a sexualidade) fora da história habitual de valores e representações próprias a uma condição social e cultural definida em dado momento, Paula Rego e Nazareth Pacheco instigam a um deslocamento de (pre)conceitos que estigmatizaram o corpo feminino ao longo dos séculos.

Falar de masculino ou de feminino implica, de algum modo, um julgamento de valor, na referência a um contexto social e cultural que modela as identidades. Ainda que a mulher faça deles um assunto seu e se aproprie deles a seu modo no processo de criação, nenhuma exterioridade tranquilizadora autoriza a formular um julgamento de verdade única e acabada a

esse respeito. As artistas mostram a identificação com vários pontos de vista da mulher ligados a suas variadas fases de vida. Escapam do lugar comum e desprezam discursos fechados e mofados, sobretudo aqueles reguladores do corpo e da moralidade.

Concebida como um processo elaborado no movimento coletivo emergido das interações, a memória se constitui na cultura. As palavras, orais e escritas, os signos simbólicos e os signos icônicos (imagens) apresentados por Paula Rego e Nazareth Pacheco servem à construção da memória, que pode ancorar-se em suportes materiais e temáticos variados.

É de maneira intrínseca que se dá a relação de identidade e cultura que povoa os imaginários, onde surgem as representações do feminino. Parece existir uma espécie de vínculo estabelecido pelos elementos que vão se influenciar, de modo direto ou indireto, consciente ou inconscientemente. O que se problematizou aqui foi de que modo tais conceitos se interpenetram na existência das culturas brasileira e portuguesa. Uma cultura é moldada ou se molda por fatores imaginários, que podem ser identificados em produções de artistas que se caracterizam por uma discursividade visual, repleta de significados que remetem ao imaginário coletivo, ossificando-os de significados culturais.

A memória e a cultura resultam, ainda, de construções sociais produzidas pelos homens e são fruto de suas relações, valores e experiências. A memória passa por transformações à medida que a própria história dos indivíduos também vai assumindo outras formas. Dependente do tempo, a memória, longe de ser mero registro histórico de fatos, é antes uma combinação de construções sociais do passado com fatores que se ressignificam na vida social presente, em um processo contínuo de construção futura.

Reconhece-se em Paula Rego e Nazareth Pacheco um percurso artístico original e particular; sendo ambas pertencentes a uma mesma época, trilham de modos diversos caminhos para uma mesma afirmação. Em suas obras, com características do Neobarroco, interessa o que está dentro: angústias, dramas, anseios, medos, desejos, pulsões. Na obra de Paula Rego, a brutalidade é posta sem filtros, naturalizada como componente do humano. Nazareth Pacheco dispõe seus objetos em uma espécie de ritos que os sacralizam, ao mesmo passo em que diaboliza os corpos que ali vão se presentificar pela ausência.

O corpo feminino é dotado de um conjunto de significados que vão além da materialidade biológica, e em ambas artistas é possível perceber esses limites se diluindo e expandindo, quer seja nos corpos metamorfoseados de Paula Rego, quer na ausência de um corpo físico que se faz presente pelos elementos de dor e mutilação das esculturas/objetos de Nazareth Pacheco. Nenhuma das artistas se curva ao controle da sexualização dos corpos. Estes são livres e, quando estão cerceados, atendem a um discurso que denuncia sua violabilidade.

O corpo da mulher, nas representações analisadas na diacronia histórica, surge inserido em contextos socioculturais com hábitos e costumes variados. Estes, juntamente com artefatos culturais, permeados por relações de poder, educam as pessoas para se adequar à estrutura social, que dita não somente as condutas dentro da sociedade, mas também padroniza, normaliza e estigmatiza corpos, valores, atitudes e crenças. A arte de Paula Rego e Nazareth Pacheco propõe a quebra desses padrões e normas que ao longo da história trouxeram representações de toda ordem, repletas de significados que versam e falam de corpos que foram apropriados, reprimidos e normatizados pelo homem e pelas sociedades patriarcais.

Esses objetos de arte são instrumentos da cultura que atuam tanto na educação quanto na despadronização e no realinhamento das mulheres em uma sociedade. As produções culturais são compreendidas por tudo aquilo que carrega e/ou reflete significações de uma cultura e, de alguma forma, exerce influência na harmonização de seus membros, de acordo com o contexto sociocultural em que estão inseridos. Assim, a arte de Paula Rego e Nazareth Pacheco perpassa por questões sociais de gênero, sexualidade, corpo, entre outras temáticas. Ambas, de modo muito próprio, (com suas convergências e similitudes, ou mesmo quando se distanciam pela aparente diferença), demonstram militância de experiências que transbordam o privado, atingindo um público que se vê obrigado a resgatar memórias que construiu e definiu sobre o ser mulher, seja em Portugal ou no Brasil.

O corpo da mulher, compreendido como sendo essencialmente biológico, é aquele no qual são valorizadas as estruturas anatômicas, sua morfologia, fisiologia, sistemas e órgãos que o compõem. Na obra de Nazareth Pacheco, instrumentos e objetos remetem à biologia do corpo feminino, trazendo lembranças atadas às memórias de violência que atos cirúrgicos representam, ainda que necessários. Sua poética artística provoca o questionamento sobre os limites suportáveis a que um corpo de mulher pode submeter-se em intervenções estéticas de toda ordem, ditames de moda ou dogmas, e leva a refletir sobre questões de corpo e de gênero, sobre opinar, intervir e regular o corpo.

Considerar a produção feminina implica uma desconstrução radical do discurso vigente na história da arte. Significa produzir um novo discurso que supere o distanciamento existente entre homens e mulheres, fruto de um rígido sistema de divisões fabricado pela ideologia e reiteradamente mantido.

As mulheres pesquisadoras estão entre as principais responsáveis pela inclusão da mulher na história. Ao abordar a mulher e seu universo, vai-se reconfigurando esse panorama, fruto do desenvolvimento da antropologia cultural, centrada na família, no cotidiano, no individual, no privado e também na atualidade, no próprio movimento feminista. Esse conjunto

de fatores tem impulsionado a inserção da mulher em todos os aspectos da cultura e da sociedade.

A representação visual do corpo feminino (Paula Rego) ou sua sugestão por meio de ícones que o simbolizam (Nazareth Pacheco) são, como foi possível verificar ao longo da tese, dois caminhos para a mesma afirmação. Em um tempo de relatividade absoluta de todos os conceitos, o belo e as focagens estéticas sobre o corpo da mulher diferem em ambas, mas não a ideia do eterno feminino. Foi desafiador transpor as informações contidas nas obras em um texto capaz de traduzir a interpretação antropológica, de forma coerente com as estruturas visuais e culturais estudadas. Foi desafiador revelar a posição como intérprete dessas expressões e, principalmente, como mediador entre si mesmo (pesquisador) e o outro (artistas pesquisadas).

Os pontos de semelhanças, mas também os de diferenças em suas poéticas, aproximam Paula Rego e Nazath Pacheco pelas narrativas e temáticas, uma vez que as duas artistas suplantaram a condição de objetos do olhar masculino e se assumiram como sujeito dos próprios discursos. Ao falarem sobre si, amparadas pela memória, propõem uma identificação a outras mulheres com maestria, criatividade, ousadia e uma desconcertate naturalidade.

Esse é um ponto de similitude entre Paula Rego e Nazareth Pacheco, ao trabalharem sem pudor e construirem em suas poéticas uma narrativa que não somente propõe a mudança dos paradigmas – que por tanto tempo engessaram e imobilizaram as mulheres –, mas destituíram a focagem do olhar masculino sobre os corpos femininos.

Suas poéticas suplantam, na verdade, a preocupação da mulher adorada pela beleza convencional e formatada: quando deixa de ser bela pela velhice ou pela fuga das obviedades, é bela porque se posiciona no mundo de modo assertivo, pois tomou posse de si.

Resta, por fim, dizer que a materialização dos corpos nas poéticas de Paula Rego e Nazareth Pacheco permite um diálogo amplo, atual, genuíno e aberto a ressignificações e reinterpretações, condições tão prementes e necessárias na arte contemporânea. Foi esse o objetivo geral deste trabalho, reconhecendo-se, contudo, que a análise científica é sempre uma interpretação controlada por uma comunidade e se apoia em um paradigma (uma visão do mundo) que o tempo invalida ou desloca pouco a pouco. A análise científica nunca é isenta de julgamentos de valor e de controvérsias, ainda que seja discutida e validada por outros pesquisadores. Espera-se que a presente pesquisa sirva para desdobramentos futuros sobre a temática do feminino, da identidade da memória e da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências Bibliográficas

Adorno, T. W. (2008): *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.

Afonso, Lígia (2008): *Louise Bourgeois*. Tate Modern. Artecapital. Disponível em http://www.artecapital.net/exposicao-154-louise-bourgeois-louise-bourgeois (consultado em 2016-02-20).

Ahreim, Rudolf (1984): *Arte e percepção visual: uma nova visão criadora* (2ª ed.). São Paulo: Pioneira.

Alexandre, M. (1999): *Do anúncio do Reino à Igreja. Papéis, ministérios, poderes femininos*. *História das mulheres*. Porto: Afrontamento.

Almeida, Júlia Lopes de (1922): *Eles e elas* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Almeida, Rogério C. (2007): "O grotesco medieval: Hyeronimus Bosch e as cantigas de maldizer portuguesas". *Revista Cultura e Extensão, 3*, 57-63. Internet. Disponível em http://www.revistas.usp.br/rce/article/view/474/473 (consultado em 2018-05-13).

Alvarez, Sonia E. (2003): "Um outro mundo (também feminista...) é possível: Construindo espaços transnacionais e alternativas globais a partir dos movimentos". *Revista Estudos Feministas, 11*(2), 533-540. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ref/v11n2/19137.pdf (consultado em 2019-02-12)

Alves, Branca M., & Pitanguy, Jaqueline (1991): *O que é feminismo* (8ª ed.). São Paulo: Brasiliense.

Araci Amaral em entrevista concedida a Angélica de Moraes. MAM exibe "arte mórbida". Caderno 2. *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo, p. 14, 27 de set. 1994.

Araújo Junior, José Carlos (2006): *A metamorfose encarnada: travestimento em Londrina (1970-1980).* (Dissertação de Mestrado). Campinas: Unicamp.

Araújo, Alberto Filipe, & Araújo, Joaquim Machado (2015): Do Livro à Tela: Carlo Collodi, Paula Rego e a Terra da Brincadeira. *Letras em Revista, 6*(1), Teresina, jan./-jun.

Araújo, Alberto Filipe, & Araújo, Joaquim Machado (2015): Do Livro à Tela: Carlo Collodi, Paula Rego e a Terra da Brincadeira. *Letras em Revista*, Teresina, v. 6, n. 1, jan./-jun.

Archer, Michael (2003): *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.

Arendt, Hannah (2016): *A Condição Humana* (13ª ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Argan, G. C. (1984). *Clássico e anticlássico – O Renascimento de Brunelleschi a Brueghel*. São Paulo: Cia. das Letras.

Argan, G. C. (1994b): O Método Sociológico. In: *Guia de História da Arte*.

Argan, Giulio Carlo (1996): *Arte Moderna*. *Do iluminismo aos movimentos contemporâneos.* São Paulo: Cia. das Letras.

Argan, Giulio Carlo (2003): *História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify.

Argan. G. C. (1994a): O Método Formalista. In: *Guia de História da Arte*.

Aristóteles (1953): *On the generation of the animals*. Cambridge: Harvard University.

Aristóteles (1993): *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.

Assmann, Aleida (2006): Memory, individual and collective. In: Goodin, Robert E., & Tilly, Charles (Ed.). *The Oxford handbook of contextual political analysis*. Oxford: Oxford University.

Assmann, Jan (2002): *Das kulturelle Gedächtnis*. Erwägen, Wissen, Ethik, v. 13. p. 239-247.

Ataíde, Y. D. (2007): Saga nordestina: Identidade(s), cultural(ais) e exclusão social. In: Nascimento, A. D., & Hetkowski, T. M. (Orgs.), *Memória e formação de professores*. Salvador: EdUFBA, 43-57.

Bachelard, Gaston. (1974): *A poética do espaço.* São Paulo: Abril Cultural.

Bailey, K. D. (1982): *Methods of social research* (2. ed.). New York: Free Press.

Bakhtin, M. (1999): *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. *O contexto de François Rabelais*. Brasília: Ucitec/Universidade de Brasília.

Bakhtin, Mikhaïl (1978): *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Barbosa, A. M. (1997): *Arte-educação: Leitura no subsolo.* São Paulo: Cortez.

Barbosa, M. R., Matos, P. M., & Costa, M. E. (2011): Um olhar sobre o corpo: O corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade, 23*(1), 24-34. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/psoc/v23n1/a04v23n1.pdf (consultado em 2018-07-01).

Bardin, L. (2011): *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
Barret, Terry (2014): *A crítica de arte: como entender o contemporâneo*. Porto Alegre: AMGH.
Barreto, N. M. (2013): Do nascimento de Vênus à arte feminista após 1968: Um percurso histórico das representações visuais do corpo feminino. In: *9º Encontro Nacional de História da Mídia*, Ouro Preto, Minas Gerais, 30 de maio a 1º de junho. Disponível em http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/do-nascimento-de-venus-a-arte-feminista-apos-1968-um-percurso-historico-das-representacoes-visuais-do-corpo-feminino (consultado em 2018-07-01).
Barros, D. D. (2004): *Itinerários da loucura em territórios Dogon*. Rio de Janeiro: Fiocruz.
Barry, Peter (1995). *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester e New York: Manchester University Press.
Baudrillard, Jean-François (1979): *De la séduction.* Paris: Galilée.
Baudrillard, Jean-François (1991): Simulacros e Simulação. Lisboa: Antropos.
Bauman, Zigmunt (2007): *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
Baumgarten, Alexander Gottlieb (1954): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus (1735)*. Tradução de Karl Aschenbrenner e William B. Holther. Berkeley: University of California.
Baumgarten, Alexander Gottlieb (1988): *Esthétique, précédée des méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l´essence du poème et de la métaphysique* (§§ 501-623). Paris: L´Herne.
Baumgarten, Alexander Gottlieb (1993): *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes.
Baxandal, Michael (2006): *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
Bayer, Raymond (1995): *História da Estética*. Lisboa: Estampa.
Beauvoir, Simone (1960a): *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro,
Beauvoir, Simone (1960b): *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
Beauvoir, Simone (1970): *O segundo sexo: fatos e mito* (4ª ed.). São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
Beauvoir, Simone (2009): *O segundo sexo* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
Bell, Clive (2009): *Arte*. Lisboa: Texto e Grafia.
Bell, Julian (2008): *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
Belting, Hans (2006): *O fim da História da arte*. Rio de Janeiro: Cosac Naify.
Benjamin, Walter (1992): "O Narrador". In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Antropos, Relógio d'Água.
Bento, Berenice (2011): "Na escola se aprende que a diferença faz a diferença". In: *Revistas Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 2. Internet. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ref/v19n2/v19n2a16.pdf (consultado em 2016-10-23).
Bento, Carlos H. (2007): *O gênero atuante: a performance de gênero em The passion of new Eve and Goodnight Desdemona (Good morning Juliet)* (Tese de doutoramento). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. Internet. Disponível em https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-6Z8EDT/1/o_g_nero_atuante.pdf (consultado em 2018-07-01).
Berger, John (1999): *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco.
Berger, P. L., & Luckmann, T. (1985). *A construção social da realidade: Tratado de sociologia do conhecimento.* Petrópolis: Vozes.
Berque, Augustin (1984): "Paysage-empreinte, paysage-matrice. Eléments de problématique pour une Géographie Culturelle". *L'Espace Géographique*, *13*(1).
Bhaba, Homi (2010): *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
Bhabha, Homi K. (1998): *O local da cultura.* Belo Horizonte: UFMG.
Bíblia Sagrada (81ª ed.) (1992): São Paulo: Ave Maria.
Bloch, Howard (1995): *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico*. Rio de Janeiro: Editora 34.
Blondel, Eric (1986): Nietzsche, le corps et la culture. Paris: Presses Universitarires de France.
Bornay, Erika (1996): *Mulheres de la bíblia en la pintura del barroco*. Madrid: Cátedra
Bossy, John (1990): *A cristandade no ocidente: 1400/1700*. Lisboa: Edições 70.
Bourdieu, P. (2007): *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk.
Bourdieu, Pierre (1987): *Choses dites*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre (1999): *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand.
Bourgeois, Louise (2004): Bernadac, Marie-Laure, Obrist, Hans-Ulrich. *Destruição do pai, Reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify.
Bovenschen, Sílvia (1985): "Existe uma estética feminista?". In: Ecker, Gisela (Org.), *Estética Feminista*. Barcelona: Icara.
Bradley, F., Collins, J., Rosengarten, J. & Willing, V. (2002): *Paula Rego*. Londres: Thames and Hudson.
Braga, Elisabeth dos Santos (2000): *A Construção Social da Memória*. *Uma perspectiva históricocultural.* Ijuí: Unijuí.
Bresciani, Maria Stella M. (2007): *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre interpretes do Brasil* (2ª ed.). São Paulo: Unesp.
Brito, M .C. R. S. (2000): *Homeostética: anos 80 nas artes plásticas em Portugal*. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da UL. Disponível em repositorio.ul.pt (consultado em 2019-11-16).
Brochado, Cláudia Costa. Idade Média: tempo privilegiado de memória feminina. In: Torres, Anália; Costa, Dália; Cunha, Maria João. (Org.). Estudos de Gênero: Diversidade de Olhares num Mundo Global. 1ª ed. Lisboa: Editora ISCP - Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2018. E-book.
Brundage, J. (2001): *Ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa*. México: Fondo de Cultura Econômica.
Burroughs, William S. (2005): *Almoço nu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
Butler, Judith. (2000): *Corpos que pesam*: *Sobre os limites discursivos do "sexo"* (2a ed.). Belo Horizonte: Editora Autêntica.
Butler, Judith. (2003): *Problemas de gênero.* Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
Cabral, Paula Cristina Figueiredo, & Rodrigues, Cristina Ildefonso (2015): *O sexual e o político na obra de Paula Rego.* Intermidias
Calabrese, Omar (1987): *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
Cameira, Maria João (2019): Luiza Neto Jorge e Paula Rego: o diabólico da metamorfose. Centro de Estudos Interculturais, ISCAP-P. Porto. *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI–ISCAP*. Internet. Disponível em https://www.iscap.pt/cei/e-rei/n7/artigos/Maria-Joao-Cameira_Luiza-Neto-Jorge-e-Paula-Rego.pdf (consultado em 2019-10-25).
Caminha, Pero Vaz de (2002): *Carta de Pero Vaz de Caminha a El Rei sobre o achamento do Brasil*. São Paulo: Martin Claret.
Campbell, E. Jr., & Freedman, D. (1970): *The biblical archaeologist*. New York: A. Doubleday Anchor Original.
Campbell, J. (1990): *O poder do mito.* São Paulo: Palas Athena.
Campos, Ana Isabel (2013): *O Silêncio em Paula Rego*. Lisboa, FCSH.
Campos, Ana Isabel Teixeira de (2013): O silêncio em Paula Rego. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Disponível em run.unl.pt (consultado em 2019-10-25).
Campos, Ana Isabel Teixeira de (2013): O silêncio em Paula Rego. (Dissertação de Mestrado em Filosofia). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Disponível em run.unl.pt (consultado em 2019-02-11).
Canclini, N. G. (1997): *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
Canclini, N. G. (1998): *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras.
Canclini, N. G. (2003): *Culturas híbridas* (2a ed.). São Paulo: EDUSP.
Cantinho, M. J. (2003): Os Abismos Perversos Na Pintura De Paula Rego. *Agulha, Revista de Cultura # 32*, Fortaleza, São Paulo, Janeiro. Disponível em http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag32rego.htm (consultado em 2019-11-28).
Canton, Kátia (2000): *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras.
Carrol, N. (1999): *Philosophy of art*. London: Routledge.
Carroll, Noël (1999): *Philosophy of Art*. London: Routledge.
Cartas a Lucílio (Ep.) (2004): Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Carvalhal, Tania (1991): *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática.
Cassimiro, E. S., Galdino, F. F., & Sá, G. M. (2012). As concepções de corpo construídas ao longo da história ocidental: Da Grécia Antiga à contemporaneidade. *Μετάνοια*, São João del-Rei/MG, 14, 61-79.

Internet. Disponível em http://docplayer.com.br/15748006-As-concepcoes-de-corpo-construidas-ao-longo-da-historia-ocidental-da-grecia-antiga-a-contemporaneidade.html (consultado em 2019-03-05).
Castells, M. (1999): *A era da informação: Economia, sociedade e cultura.* v. 1. O poder da identidade. São Paulo: Paz e Terra.
Castells, M. (2016): *A sociedade em redes*. São Paulo: Paz e Terra.
Catani, D., Bueno, B. O., Sousa, C. P., & Souza, M. C. (1997): História, memória e autobiografia da pesquisa educacional e na formação. In: *Docência, memória e gênero: Estudos sobre formação*. São Paulo: Escrituras, 13-47.
Cattani, Icleia B. (2004): "Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea". In: Farias, Agnaldo, & Cattani, Icleia. Rio de Janeiro: FUNARTE.
Cattani, Icleia B. (2007): "Poiéticas e poéticas da mestiçagem". In: Cattani, Icleia Borsa (Org.), *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
Cauquelin, Anne (2007): *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
Cavallaro, Dani, & Vago-Hughes, Carlie (2002): *Historia del Arte*.
Chadwick, Whitney (1993): "Las mujeres y el arte". In: *Debate Feminista*, 7: 257-266.
Chadwick, Whitney (1996): *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson.
Chadwick, Whitney (1999): *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.
Chalumeau, Jean-Luc (1997a): "A Fenomenologia da Arte". In: *As Teorias da Arte*.
Chalumeau, Jean-Luc (1997b): "A sociologia da arte". In: *As Teorias da Arte*.
Chamie, M. (2002): *Caminhos da carta: Uma leitura antropofágica da Carta de Pero Vaz de Caminha.* Ribeirão Preto: FUNPEC.
Charcot J. M., & Richer PMLP (1887): *Les démoniaques dans l'art*. Paris: Delahaye et Lecrosnier.
Chartier, R. (1990a): *A história cultural: Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil.
Chartier, R. (1990b): *A história hoje. Dúvidas, desafios, propostas.* Rio de Janeiro: Estudos Históricos.
Chartier, R. (1991a): "Diferenças entre os sexos e dominação simbólica". *Cadernos Pagu, 4*, 37-47. Internet. Disponível em https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1761/1816 (consultado em 2016-04-05).
Chartier, R. (1991b): "O mundo como representação". *Estudos Avançados, 11*(5), 173-191. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a10.pdf (consultado em 2016-04-05).
Chartier, R. (1995): *O mundo como representação. À beira da falésia: A história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS.
Chartier, R. (2002): "O mundo como representação". In: _____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002
Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2009): *Dicionário dos símbolos.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
Chiarelli, Tadeu (1997): "A experiência do artista como parâmetro". In: Chiarelli, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira [catálogo]*. São Paulo: MAM.
Chiarelli, Tadeu (1998): "Uma realidade... dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco". Nazareths's Pacheco output: a lacerating reality. In: *Nazareth Pacheco: Joias. 24ª. Bienal de São Paulo, Exh. Cat.*, São Paulo: Fundação Bienal.
Chiarelli, Tadeu (2002): "Uma realidade dilacerante". A produção de Nazareth Pacheco. In: *Arte internacional brasileira* (2ª ed.). São Paulo: Lemos, 292-296.
Chies, Jane (2008): "Estética: As questões principais da estética, desde a antiguidade até hoje". Internet. Disponível em http://knol.google.com/k/est%C3%A9tica# (consultado em 2016-04-05).
Chilvers, Ian (2001): *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
Chnaiderman, M. (2003): Inventando corpos e ou desvelando o erótico em inquietante devassidão: O encantamento dolorido. *Ide, 41*, 51-56.
Chnaiderman, Miriam (2019): Exposição "Registros/Records", na galeria Kogan Amaro, condensa o trabalho de memória feito pela artista no decorrer de toda sua vida. Disponível em https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/nazareth-pacheco-a-criacao-como-triunfo-da-vida/ (consultado em 2019-11-01).
Christiansen, Keith, & Mann, Judith (2001): *Orazio e Artemisia Gentileschi.* The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London.

Clark, K. (2006): *El desnud. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza.
Clark, K. (2007): *A distinção*. São Paulo: Edusp.
Codwell, Paul (2005): *Catalogue essay in Paula Rego-Printmaker 2005 which accompied a touring exhibition of Rego's Graphic work* – first shown at The Talbot Rice Gallery, Edinburgh 5th August, 24th September. Disponível em ualresearchonline.arts.ac.uk (consultado em 2019-04-05)
Coelho, Teixeira (1988): "Apresentação". In: Baudelaire, Charles. *A modernidade de Baudelaire.* Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
Collin, Wiggins (ed.) (1991): *Tales from the National Gallery*. Londres: National Gallery.
Collingwood, R. G. (1974): *The principles of art*. Oxford: Oxford University.
Collingwood, R. G. (1981): *A ideia de história*. Lisboa: Editorial Presença.
Cook, Jill (1996): *Venus figurines*. Video with Dr Jill Cook, Curator of European Prehistory, Londom: British Museum.
Cook, Jill. Venus figurines, Video with Dr Jill Cook, Curator of European Prehistory, British Museum.
Corbin, A., Vigarello, G., & Courtine, J.-J. (Orgs.) (2008): *História do corpo*. Petrópolis-RJ: Vozes.
Costa, Ana A. (2008): *Gênero, poder e empoderamento das mulheres*. Disponível em http://www.reprolatina.institucional.ws/site/respositorio/materiais_apoio/textos_de_apoio/Genero_poder_e_empoderamento_das_mulheres.pdf (consultado em 2016-10-01).
Costa, Claudio F. (2005): "O que é arte?". Outo Preto: Artefilosofia, 194-199.
Costa, L. (1998): "A identidade cultural como ponto de partida na reflexão sobre o fazer artístico". *Anais do Mestrado em História da Arte*. Rio de Janeiro: EBA.
Couchot, Edmond (2003a): *A tecnologia na arte. Da fotografia à realidade virtual*. Rio Grande do Sul: UFRGS.
Couchot, Edmond (2003b): *L'art numérique: la technologie dans l'art: de la photographie à la réalité virtuelle*. Paris: Editions Jacqueline Chambon.
Couto, Mia (1990): *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Editorial Caminho.
Couto, Mia (2009): *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
Couto, Mia (2010): Entrevista concedida a Rosália Diogo. In: *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 14, n. 27, p. 195-205, 2º sem.
Croce, Benedetto (2008): *Breviário de Estética*. Lisboa: Edições 70.
Cunha, G., & Mendes A (2001): "Um universo sonoro nos envolve". In: Ferreira, S. (Org.). *O ensino das artes: Construindo caminhos*. Campinas/SP: Papirus, Coleção Ágere.
Cusset, François (2003): *French Theory*. Paris: Éditions La Découvert.
Custódio, Pedro (2010): *Alexandre Magno.* Aspectos de um mito de longa duração. São Paulo: Annablume.
D'alleva, Anne (2006): *Método de Análise: Méthodes e Théories de l'histoire de l'art.*
Dalarun, Jacques (1990): *Amor e Celibato na Igreja Medieval*. Vaticano, Santa Sé, Roma Concilio. Niterói: Martins Fontes.
Danto, Arthur (1981): *The transfiguration of the commonplace*. Cambridge: Harvard University Press.
Danto, Arthur (1989): *La transfiguration du banal. Une Philosophie de l' art*. Paris: Seuil.
Danto, Arthur (2007b): "O mundo da arte". In: D'Orey, Carmo (Org.). *O que é a arte? A perspectiva analítica.* Tradução de Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro, 2007b. p. 79-99.
Daolio, Jocimar (1995): *Da cultura do corpo*. Campinas/São Paulo: Papirus.
Darnton, R. (1994): *O grande massacre dos gatos*. Rio de Janeiro: Graal.
Dauphin, C. (1978): "Mulheres". In: J. Le Goff, R. Chartier, & J. Revel, *A nova história*. Coimbra: Almedina.
Davies, J. E. (2010): *A nova história da arte de Janson*. A tradição ocidental (9ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Debord, Guy (2003): *A sociedade do espetáculo.* Projeto Periferia [ebook]. São Paulo: Coletivo Preriferia. Disponível em https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade. pdf (consultado em 2017-06-10).
Debret, Jean-Baptiste, & Leenhardt, Jacques (2016): *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (prefácio), São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
Del Priore, M. (2000): *Corpo-a-corpo com a mulher: Pequena história das transformações do corpo no Brasil*. São Paulo: SENAC.
Del Priore, Mary (1997): *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Edunesp.

Del Priore, Mary (2006): *História do amor no Brasil* (2ª ed.). São Paulo: Contexto.
Deleuze, G. (2003): *Francis Bacon: The logic of sensation*. London: Continuum.
Deleuze, G. (2005): *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF.
Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix (1992): *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34.
Delillo, Don (2007): *Homem em queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
Delumeau, Jean (1990): *Uma história do paraíso: o jardim das delícias*. Lisboa: Terramar.
Delumeau, Jean. (1993): *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
Descamps, Marc-Alain (2011): "Uma breve história do corpo". In: Lange, Elaine S. e Tardivo, Leila C. (Orgs.), *Corpo, Alteridade e Sintoma: diversidade e compreensão*. São Paulo: Vetor: 15-34.
Di Felice, M. (2008): *Do público para as redes: A comunicação digital e as novas formas de participação social*. São Paulo: Era Digital.
Dorfles, Gillo (1992): *O barroco na arquitetura moderna e o devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes.
Duby, Georges (2001): *Damas do século XII: Eva e os Padres*. São Paulo: Companhia das Letras.
Durand, Gilbert (1988): *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix.
Durand, Gilbert (2002): *Estruturas antropológicas do imaginário* (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
Eco, Umberto (2004): *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record.
Eco, Umberto (2007): *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record.
Eco, Umberto (2008): *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva.
Eco, Umberto (2011): *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
Elias, Norbert (1994): *Teoria simbólica*. Lousã: Celta.
Estrella, Diego de (2008): *Durante El feminismo de la igualdad*.
Falcon, Francisco J. (1997): "História das ideias". In: Cardoso, S. F., & Vainfas, R. (Orgs.), *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 91-94.
Fargette, Séverine (2006): "Eva Lilith e Pandora o mal da sedução". In: *Revista História Viva: Duetto*, São Paulo, n. 12.
Faria, F. C., Araújo, J. S., & Jorge, M. F. (2015): "Caiu na rede é Porn: pornografia de vingança, violência de gênero e exposição e exposição da 'intimidade'". In: *Contemporânea, Comunicação e Cultura*, v. 13, n. 3: 659-677. Disponível em https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/13999/10888 (consultado em 2018-06-02).
Fascículos de arte contemporânea [Entrevista de Tadeu Chiarelli com Nazareth Pacheco]. Internet. Disponível em https://galeriakoganamaro.com/en/fortuna-critica-nazareth-pacheco-en/fasciculos-de-arte-contemporanea-entrevista-para-tadeu-chiarelli-2001/ (consultado em 2018-06-02).
Ferguson, Robert (1991): *Henry Miller, uma vida*. Porto Alegre: L&PM.
Fernandes, Maria Paula Palhares (2009): *Comunicação nos processos de criação: cadernos de artistas.* 273 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Feuerbach, Ludowig (2001): *A essência do cristianismo* (2ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Flores, Eliziane (2013): *Autorreconstrução do feminino pela arte.* (Dissertação de Mestrado em Estudos Feministas). Coimbra. Disponível em https://eg.uc.pt/bitstream/10316/35839/1/Autorreconstrucao%20do%20Feminismo%20pela%20Arte.pdf (consultado em 2020-09-20).
Flusser, Vilém (2008): *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
Fonseca, Pedro C. (2009): "Vozes da misoginia medieval: Aristóteles disseminado em Santo Isidoro de Sevilha, Santo Anselmo e São Tomás de Aquino". *Notandum*, v. 12, n. 21: 23-29. Disponível em http://www.hottopos.com/notand21/NOTANDUM21.pdf (consultado em 2019-04-07).
Foucault, M. (2000): *Ditos e escritos.* Trad. Manuel Barros. v. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
Foucault, Michel (1979): *Microfísica do Poder* (23ª ed.). Rio de Janeiro: Graal.
Foucault, Michel (1999): *História da sexualidade: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
Foucault, Michel (2001): *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Foucault, Michel (2009): *Le courage de la vérité*. Le gouvernement de soi et des autres, v. 2. Paris: Gallimard/Seuil.Freedman, David N. e Campbell, Edward F. Jr. (1970): *The biblical archaeologist reader*. New York: Doubleday Publishing.

Francastel, Pierre (1993): *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva.

Freedman, David N., & Campbell, Edward F. Jr. (1970): *The biblical archaeologist reader*. New York: Doubleday Publishing.

Freedman, K. (1998): "The importance of modern art and art education in the creation of a national culture". In: Freedman, K. & Hernández, F. (Eds.), *Curriculum, culture and art education*. New York: State University of New York, 77-90.

Freeland, Cynthia (2007): *Art Theory: a very short introduction.*

Freire, M. et al. (1997): *Instrumentos metodológicos II*. Avaliação e planejamento: a prática educativa em questão. São Paulo: Espaço Pedagógico.

Freud, Sigmund (1925): *Um estudo autobiográfico*, v. XX. Nova Iorque: Norton.

Freud, Sigmund (1996): *Escritores criativos e devaneios*. Rio de Janeiro: Imago.

Freyre, Gilberto (1986): *Modos de homem e modas de mulher*. Rio de Janeiro: Record.

Friedan, Betty (1971): *Mística feminina*. Petrópolis: Vozes.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta.* Barcelona: Paidós, 1991.

Galeano (2006): *Mulheres*. São Paulo: Lpm Pocket.

Germaine Greer (2004): "Compreender Paula Rego". In: Rosengarten, Ruth, *25 Perspectivas,* Colecção de Arte Contemporânea Público/Serralves, Porto: Fundação de Serralves.

Giddens, Anthony (1990): *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP.

Giddens, Anthony (1993): *A transformação da identidade: Sexualidade amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP.

Godoy, Arilda Schmidt (1995): "Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades". São Paulo: *RAE – Revista de Administração de Empresas*, v. 35, n. 2, p. 57-63.

Goellner, Silvana (2010): *Corpo, gênero e sexualidade*: *um debate contemporâneo na educação* (3ª ed.). Petrópolis: Vozes

Goellner, Silvana V. (2008): "A produção cultural do corpo". In: Louro, Guacira, Felipe, Jane, & Goellner, Silvana. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. (3ª ed.). Petrópolis: Vozes.

Goldberg, Rose Lee (1996): *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes.

Goldenberg, M. (2015): *Coroas*. Rio de Janeiro: BestBolso.

Gombrich, Ernst Hans (1998): *A história da arte.* São Paulo: Martins Fontes.

Gondar, J. (2005): Quatro proposições sobre memória social. In: J. Gondar, & V. Dodebei (Orgs.), *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 11-26.

Gonzáles de Chaves, María (1999): "Las imagenes de la feminidad en los mitos y las religiones. De las grandes Diosas a la Virgem Maria". In: Monzón, M. E., & Perdomo, I. (Eds.), *Discurso de las mujeres, discursos sobre las mujeres*. Assuncion: Centro de Estudos de la Mujer, Universidad de La Laguna.

Gosden, Chris (2012): *Pré-história*. Porto Alegre: L&PM.

Greer, Germaine (2004): *Compreender Paula Rego*. Perspectivas, Porto, Fundação de Serralves/ Jornal Público.

Greiner, C. (2010): *O corpo em crise: Novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablumme.

Greiner, Christine (2005): *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume.

Guerra, Susana (2017): "As coisas nas margens: a escrita das mulheres na obra de Paula Rego". *Revista Experimentart, 5*, ano 3, jul./dez.

Gutierrez, G. (2016): *Corpo cativo.* Arte dor na obra de Nazareth Pacheco. São Paulo: Publicacion Studio. Disponível em https://issuu.com/pontoaurora/docs/ensaio5-gabgutierrez (consultado em 2019-08-09).

Halbwachs, M. (1990): *A memória coletiva*. São Paulo: Vertice.

Hall, S. (1987): A i*dentidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. DP&A.

Hall, S. (1997): *Representation: cultural representation and signifying practices.* Londres/Milton Keynes: Sage Books/ Open Univ., 1997.

Hall, S. (2006): *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. DP&A.

Hall, S. (2011): *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (Org.). Belo Horizonte: UFMG.
Hammer, Mart (2013): *Kenneth Clark e a morte da pintura.* Internet. *Tate Papers*, n. 20, Autumn. Internet. Disponível em http://www.tate.org.uk/research/publications/tatepaperspapers/kenneth-clark-and-the-death-of-painting (consultado em 2017-06-27).
Hauser, Arnold (1981): *Teorias del arte: Tendencias y metodos de la critica moderna*. Barcelona: Editorial Labor.
Hauser, Arnold (1995): *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
Heartney, Eleanor (2002): *Pós-Modernismo.* São Paulo: Cosac e Naif.
Hegel, G. W. (1996): *Curso de estética: O belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes.
Heidegger, M. (2012): "A origem das obras de arte". In: *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 7-94.
Heidegger, M. (2012): *Ser e Tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas, SP: Unicamp, Rio de Janeiro: Vozes.
Heskett, J. *Design*. São Paulo: Ática, 2008.
Hollanda, Heloísa. B. (1994): *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco.
Hooks, Bell (1981): *Ain't I a Woman: black women and feminism.* London: Routledge.
Huisman, Denis (1997): "Psicologia da Arte". In: *A Estética*.
Husserl, Edmund (2000): *A ideia da fenomenologia*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70.
Hutcheon, Linda (1989): "The politics of parody". In: *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge.
Huyssen, Andreas, & Herschel, Chipp (1999): *Teorias da arte moderna* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
Irigaray, Luce (1996): *I Love to You: Sketch of a Possible Felicity in History.* New York: Routledge.
Jameson, Frederic (1992): "Periodizando os anos 60". In: Hollanda, Heloísa Buarque de (Org.), *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1-126.
Janson, Horst W. *et al.* (2010): *A nova história da arte de Janson*: *a tradição ocidental* (9ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Jardim, Hiáscara Alves Pereira. A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco. In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 2017, Campinas. Anais do 26º Encontro da ANPAP. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, 1670-1684.
Jeudy, H.-P. (2002): *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade.
Jodelet, Denise (2002): "Representações sociais: um domínio em expansão". In: Jodelet, D. (Org.), *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 17-44.
Jolivet, R. (1995): *Curso de filosofia*. Rio de Janeiro: Agir.
Jones, Amelia (2008): "Cerrando el círculo? 1970-2008. El regreso del arte feminista". In: *Exit Book: Revista de Libros de Arte y Ccultura Visual, 9*: 8-15.
Jung, C. G. (1998): *O homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
Jung, C. G. (2003): *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes.
Kahn, A. (2003): "Morte do sexo?" In: Novaes, A. (Org.), *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das Letras.
Kant, I. (1993): *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
Kayser, W. (1986): *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva.
Klein, Yves (2003): *Le Dépassement de la problématique de l'art et Autres Écrits.* Paris: Marie-Anne Sichère and Didier Semin.
Kofman, S. (1996): *A infância da arte: Uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
Lagnado, Lissette (1998): *Uma lógica do adorno*. Disponível em https://galeriakoganamaro.com/fortuna-critica-nazareth-pacheco/uma-logica-do-adorno-de-lissette-lagnado-1998/ (consultado em 2018-02-12).
Lalande, A. (1999): *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
Lamas, Berenice. S. (1997): *As artistas: Recortes do feminismo no mundo das artes.* Porto Alegre: Artes e Ofícios.
Langer, S. K. (1971). "A importância cultural da arte". In: *Ensaios filosóficos.* Cultrix: São Paulo.
Langer, S. K. (1980). *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva.
Langer, S. K. (2004). *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva.
Langer, Susanne (1971): *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva.
Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1970): *Vocabulário da Psicanálise* (5ª ed.). Lisboa: Moraes.
Laqueur, Thomas (2001): *Inventando o sexo. Corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de janeiro: Relume Dumará.

Laraia, Roque de Barros (1976): "Concepções de vida e morte entre os povos primitivos". In: *Jornal de Pediatria*, 37 (5/6).
Laraia, Roque de Barros (1986): *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
Laraia, Roque de Barros (1997): "Jardim do Éden revisitado". In: *Revista de Antropologia*, v. 40, n. 1: 149-164. Internet. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ra/v40n1/3243.pdf (consultado em 2016-10-08).
Laraia, Roque de Barros, (1986): *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
Laurentiz, Paulo (1991): *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Unicamp.
Laznik-Pénot, Marie-Christinne (1992, primeiro semestre): "A construção do gozo em Lacan", *Revista Percurso, 8*, São Paulo.
Le Breton, David (2006): *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes.
Le Goff, Jacques (1994). *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa.
Le Goff, Jacques, & Troung, Nicolas (2006). *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
Leach, Edmund (1983): "A legitimidade de Salomão, Nascimento virgem e Gênesis enquanto um mito". In: Da Matta (ed.). São Paulo, Ática.
Lechte, J. (2011). *Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: Do estruturalismo à pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DIFEL.
Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausência*. *Contribucion a la teoria de las representaciones*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
Leiris, Michel (2001): *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify.
Leme, Carlos Câmara (2003): *Paula Rego, uma contadora de histórias.* 30 de outubro de 2003. Disponível em publico.pt/2003/10/30/jornal/paula-rego-uma-contadora-de-historias-207089 (consultado em 2019-10-08).
Levy, Pierre (1996): *O que é virtual?* Rio de Janeiro: Editora 34.
Lévy, Pierre (2000): *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34.
Lima, I. P. (2002): *Diálogos intertextuais: Camilo/Paula Rego: acerca de Maria Moisés*. Disponível em https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8628/2/4768.pdf (consultado em 2019-10-08).
Lima, Lana L. (1990): *A confissão pelo avesso. O crime de solicitação no Brasil colonial* (Tese de doutoramento). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, Brasil.
Linhares, C. (1997): *A escola e seus profissionais*. Rio de Janeiro: Agir.
Lipovetsky, G. (2000): *A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras.
Lisboa, M. M. (2002): An Interesting Condition: The Abortion Pastels of Paula Rego. *Luso-Brazilian Review*, XXXIX 1, Board of Regents of the University of Wisconsin System.
Livingstone, M. (2011): Internet. Disponível em http://www.pinacoteca.org. br/pinacotecapt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1101&mn=537&friendly=Exposicao-Paula-Rego (consultado em 2019-08-02).
Lopes, C. B. (2010): *Trabalho feminino em contexto angolano: Um possível caminho na construção de autonomia* (Dissertação de mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Disponível em https://tede2.pucsp.br/handle/handle/18031 (consultado em 2019-11-05).
Loponte, L. (2002): *Sexualidades, artes visuais e poder. Pedagogias visuais do feminino*. Florianópolis: Revista Estudos Feministas.
Louro, Guacira Lopes (1996): "Nas redes do conceito de gênero". *Gênero e Saúde*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
Louro, Guaracira Lopes (2010): *Gênero, sexualidade e educação, uma perspectiva pós estruturalista*. Petrópolis/RJ: Vozes.
Lousa, Teresa. "Em louvor da primitividade pela lente de Eros e Tanatos: Francis Bacon e Paula Rego". In: *Eros y Tanatos*. Reflexiones sobre el gusto III
Lucie-Smith, E. (1988). *Ars erotica*. Lisboa: Livros e Livros.
Lüdke, Menga, & André, Marli E. D. A. (1986): *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas.* São Paulo: EPU.

Lüdorf, Silvia Maria (2000): "Refletindo sobre o corpo design e a formação de professores de educação física". Por uma educação sociocorporal. In: Romero, Elaine e Pereira, Erick G. (Eds.), Universo do corpo: masculinidades e feminilidades. Rio de Janeiro: Shape, 113-126.

Lüdorf, Silvia Maria (2004): "Formação de professores de educação física: retratos de uma instituição". In: *Revista Brasileira de Docência, Ensino e Pesquisa em Educação Física*, *2*(1), Goiás: 126-136.

Luso-Brazilian Review, XXXIX 1 0024-74131021125 by the Board of Regents of the University of Wisconsin System

Lyotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Editions de Minuits.

Macedo, A. G. (2001): Da 'Mulher-Cão' à 'Mulher-Anjo': Paula Rego, Identidade, Desejo e Mito. *Cadernos de Literatura Comparada*.

Macedo, Ana G. (2001): Da mulher-cão à mulher anjo: Paula Rego, Identidade, desejo e mito. Disponível em https://www.ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/download/50/37 (consultado em 2020-01-06).

Macedo, Ana G. (2003): "A arte de Paula Rego – uma 'máfia de mulheres'?" In: Serôdio, Maria Helena (Org.), *Teatro em Debate(s)*, CET, Lisboa: Livros Horizonte.

Macedo, Ana G. (2011): *Paula Rego e o poder da visão*. Lisboa: Cotovia.

Macedo, Ana G. (2018): "Paula Rego e o Poder da Visão: O que é isso de uma arte sem género? Uma arte neutra?" In: Senna, Nádia da Cruz, & Silva, Ursula Rosa da (Orgs.). *Trangressões de Pandora. Subjetividades e Polifonias*. Internet. Disponível em: http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/4190/3/Transgressoes_de_Pandora_ebook.pdf (acessado em 2019-12-05).

Machado, Marina M. (2003): *O brinquedo-sucata e a criança: a importância brincar, atividades e materiais* (5ª ed.). São Paulo: Loyola

Mafesoli, M. (1995): *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.

Manzano, Maria del Mar Vázquez (2008): *O poder do universo artístico de Paula Rego.* (Tese de Doutoramento). Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte.

Marcuse (2007): *A Dimensão Estética*. Munique: Edições 70.

Marques, Antonio S. (1993): *A mulher nos sermões do Pe. António Vieira*. Máthesis, 2, 121-141. Internet. Disponível em https://digitalis-dsp.uc. pt/bitstream/10316.2/24026/1/mathesis2_artigo9.pdf?ln=pt-pt (consultado em 2017-10-21).

Marra, H. (2016): Disponível em http://heloisamarra.com/blitz/38379-a-arte-cortante-de-nazareth-pacheco

Martínez-Collado, Ana (2008): *Perspectivas femininas em el arte actual*. Madrid: Cendeac.

Martínez-Collado, Ana (2010): "Prácticas artísticas y activistas feministas em el escenario electrónico. Transformaciones de género em el futuro digital". In: *Asparkia: Investigación Feminista*, n. 11: 99-114. Internet. Disponível em https://visualcultureidentities.net/ (consultado em 2019-04-12).

Martins, Moisés L. (2011): *Crise no castelo da cultura*. Coimbra: Grácio Editor/CECS-UMinho.

Marton, Scarlett (2000): *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial/Unijuí.

Marwick, Arthur (2009): *Uma história da beleza humana.* São Paulo: Senac.

Matos, Maria Amélia (1990): "Controle experimental e controle estatístico: a filosofia do caso único na pesquisa comportamental". In: *Ciência e Cultura*, 42(8), 585-592.

Mauss, M. (1974): "As técnicas corporais". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/Edusp, 211-233.

Mayayo, Patricia (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

McEwen, John (1992): *Paula Rego*. London: Phaidon.

Meagher, M. (2011): "Telling stories about feminist art". *Feminist Theory 3*(12), 297-316.

Mello, Janaina C., & Leite, Edgard (2000): "Discursos velados: Memória e cotidianidade feminina". In: Lemos, M. T., & Moraes, N. A. (Orgs.), *Memória, identidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 38-42.

Merleau-Ponty, M. (1992): *O visível e o invisível.* Tradução de A. Gianotti e A. Mora. São Paulo: Perspectiva. (Texto original publicado em 1964).

Merleau-Ponty, M. (1994): *Fenomenologia da percepção*. Tradução de C. Moura. São Paulo: Martins Fontes.

Merleau-Ponty, M. M. (2004): *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify.

Montefusco, E., Rêgo, M., & Severiano, M. (2010): "O corpo idealizado de consumo: Paradoxos da hipermodernidade". *Revista Mal-Estar e Subjetividade, 10*(1), Internet. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/pdf/malestar/v10n1/v10n1a07.pdf (consultado em 2019-07-04), 137-165.

Montero, P. (1986): *Magia e pensamento mágico*. São Paulo: Ática.

Moorey, Teresa (2002): *A Deusa.* São Paulo: Pensamento.

Moraes, Angélica de (1993): Registros de coragem. São Paulo: *Jornal da Tarde*.

Moraes, Angélica de (1994, setembro 27). Entrevista concedida a Angélica de Moraes. MAM exibe "Arte Mórbida", Caderno 2. Jornal, *O Estado de São Paulo.* São Paulo, p. 14.

Moraes, Eliane Robert (2002): *O corpo impossível.* São Paulo: FAPESP; Iluminuras.

Moraes, Nilson A. (2000): "Memória e mundialização: Algumas considerações". In: Lemos, M. T., & Moraes, N. A. (Orgs.), *Memória, identidade e representação*. Rio de Janeiro: Letras, 92-107.

Moreira, Daniel Augusto (2002): *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thompson, 2002.

Moscovici, S. (2003)*: Representações sociais: Investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes.

Mota, K. M. (2003): Brasil África: Afinidades identitárias, novos rumos de políticas interculturais. In: *Relações no Atlântico Sul: História e contemporaneidade*. Salvador: UNEB.

Moura, Regina (2010): "Iconografias do feminino: Mitos, arte e outras representações". In: *História, Imagem e Narrativas,* n. 10, 2-12. Internet. Disponível em https://docplayer.com.br/6784939-Iconografias-do-feminino-mitos-arte-e-outras-representacoes.html (consultado em 2019-02-09)

Muraro, R. M. (1991): "Introdução". In: Heinrich, K. & Sprenger, J. *O martelo das feiticeiras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 5-17.

Muraro, R. M. (1992): *A mulher no terceiro milênio*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Nead, Lynda (1998): *El desnudo feminino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos.

Nochlin, Linda. (1989). *Women, art and power: And others essays.* London: Thames and Hudson.

Nolasco, A. (2004) "A ironia e o grotesco na obra de Paula Rego". In: Rosengarten, R. (Ed.) *Compreender Paula Rego* – 25 perspectivas, Porto: Fundação de Serralves/Jornal "Público", 144-148.

Nolasco, A. (2005): "O grotesco como figura do novo existencialismo em Paula Rego". In: *Idearte, Revista de Teorias e Ciências da Arte*, ano 1, vol. 2, Abr/Jun, 3-11. Internet. Disponível em http://tinyurl.com/7oog7uo (consultado em 2019-02-09).

Oliveira, Ana Sofia Soares de (2014): Dissertação de Mestrado em História da Arte – Décadas de 60, 70 e 80. Universidade Nova de Lisboa.

Olivença, S. (2008): *Processos transformacionais e transformadores no encontro estético: Dialogo entre o espetador e a obra*. (Tese de Mestrado). Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa.

Ortiz, R. (2000): *O próximo e o distante. Japão e modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense.

Ortiz, R. (2001): *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

Ortiz, R. (2003): *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.

Pacheco e Silva, Nazareth (2002): *Objetos Sedutores.* (Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo).

Parker, R., & Pollock, G. (1981): *Old mistresses: Women, art and ideology*. New York: Pantheon Books.

Paula Rego em entrevista com Alberto de Lacerda. Lisboa. In: *Diário de Notícias*, 25/12/1965, 3-4.

Paula Rego em entrevista com Ana Gabriela Macedo. "Paula Rego: A propósito de Santas, Aranhas e Avestruzes". In: *Jornal de Letras*, 19/05/1999, p. 12.

Paula Rego em entrevista com Kate Kellaway, "The seven ages of an artist", Guardian, 15/11/2015.

Paula Rego em entrevista com Melanie Roberts. Brighton, 1997. "Eight British Artists. Cross Generational Talk", in Fran Lloyded. From the Interior. Female Perspectives on Figuration, Kingston: Kingston University Press, 1997, p. 85.

Peirce, Charles Sanders (1999): *Semiótica.* São Paulo: Perspectiva.

Peixoto, Inês H. (2003): *Arte e grande público. A distância a ser extinta*. Campinas: Autores Associados.

Pelegrini, Thiago (2006): "Imagens do corpo". Reflexões sobre as acepções corporais construídas pelas sociedades ocidentais. *Revista Urutágua, 8,* 1-6. Disponível em http://www.urutagua.uem.br/008/08edu_pelegrini.pdf (acessado em 2019-05-04).

Pellegrino, Hélio (1987): "Édipo e a paixão". In: Novaes, A. (Org.), *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras. Internet. Disponível em https://www.companhiadasletras. com.br/trechos/80136.pdf (consultado em 2017-08-28), 351-375.

Pereira, Ana Isabel Correia (2008). *Paula Rego: um colorido para o "continente negro".* (Tese de Mestrado Instituto Superior de Psicologia Aplicada). Disponível em: http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/3791/1/15276.pdf (consultado em 2019-02-09).

Pereira, Hiáscara Alves (2012). Memórias de Nazareth Pacheco: do corpo à obra. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição. Disponível em https://editora.pucrs.br/anais/apcg/edicao10/Hiascara.Alves.pdf (consultado em 2017-08-28).

Pereira, Hiáscara Alves (2014): Pós-Minimalismo e Corpo: Diálogos Entre Nazareth Pacheco e Eva Hesse. *III Colóquio de Artes e Pesquisa da UFES.*

Pernoud, Régine (1997): *Luz sobre a Idade média*. Trad. Antônio Manuel de Almeida Gonçalves. Portugal: Europa – América.

Perrot, Michele (1995): "Escrever uma história de mulheres". *Cadernos Pagu*. Conferência proferida no Núcleo de Estudos de Gênero Pagu em 6 de maio de 1994 (Unicamp). Tradução de Ricardo Augusto Vieira – Mestrando em Filosofia, UNICAMP, 9-28.

Perrot, Michele (2007): *As mulheres ou os silêncios da história.* São Paulo: EDUSC.

Pesavento, Sandra J. (1995): "Representações". *Revista Brasileira de História, 15*(2), 9-20.

Pessoa, Fernando (1982): *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares, v. I e II. Recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.

Peters, M. (2000). *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica.

Plaza, Julio, & Tavares, Monica (1998): *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec.

Pollak, Michael (1992): *Memória e identidade social*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos.

Pollock, Griselda (2007): "Visión, voz y poder". Historias feministas del arte y marxismo. In: Reiman, K. C. & e Sáenz, I. (Orgs.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.

Pomar, Alexandre (1996): "Se a Palavra fosse visual". Pintura de histórias. In: *Tabacaria*, n. 2, Lisboa, Inverno de 1996, 19-239.

Porqueres Giménez, B. (1994): *Reconstruir una tradición: Las artistas em el mundo ocidental*. Madrid: Horas y Horas.

Pranchère, Jean-Yves (1998): "L'invention de l'esthétique". In: Baumgarten, A. G. *Esthétique, précédée des méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l´essence du poème et de la métaphysique*. Paris: L'Herne, 501-623.

Pratas, Glória Maria (2000): "O feminino na arte medieval". Revista Mandragora. Disponível em https://doi.org/10.15603/2176-0985/mandragora.v15n15p117-124 (consultado em 2019-09-28).

Pratt, Mary. L. (1999): *Os olhos do império: Relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: EDUSC.

Preciado, Beatriz (2013): *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições.

Proust, Marcel (2003): *No caminho de Swann*. São Paulo: Biblioteca Folha.

Queiróz, Teresa A. (1995): *O renascimento*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Rago, L. M. (2004): "O efeito Foucault na historiografia brasileira". In: *Foucault, História e anarquismo.* Rio de Janeiro: Achiamé.

Rago, Margareth (1998): "Epistemologia feminista, gênero e história". In: Pedro, Joana M., & Grossi, Miriam P. (Orgs.), *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Mulheres.

Ranke-Heinemann, U. (1990): *A cidade de Deus*. Petrópolis: Vozes.

Ranum, Orest (1991): "Os refúgios da intimidade". In: Chartier, Roger (Org.), *História da vida privada. Vol. III: da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras.

Reale, Miguel (1996): *Paradigmas da cultura contemporânea*. São Paulo: Saraiva.

Rey, Fernando G. (2005): "O valor heurístico da subjetividade na investigação psicológica". In: Rey, Fernando G. (Org.), *Subjetividade, complexidade e pesquisa em psicologia.* São Paulo: Thompson Learning.

Ribeiro, A. M. (2009): Nazareth Pacheco e o corpo. *Revista Concinnitas*, ano 10, v. 1, n. 14, Junho.

Ribeiro, Agostinho. (2003): *O corpo que somos: Aparência, sensualidade, comunicação*. Lisboa: Editorial Notícias.

Richard, André (1989): A crítica formal. In: *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Ripa, C. (2009): *Iconologia de di Cesare Ripa Pervgino Cav.re de'S.ti Mavritio e Lazzaro*. Siena: Florimi. Disponível em http://ia902605.us.archive.org/30/items/iconologiadicesa00ripa/iconologiadicesa00ripa_bw.pdf (consultado em 2019-10-28).

Rossi, E. A. (2016): *O retrato alegórico no período barroco: Um estudo de caso*. In: *Hacer – História da Arte e da Cultura: Estudos e Reflexões*. Porto Alegre. Disponível em http://www.hacer.com.br/#!autorretrato-barroco/l0otq (consultado em 2019-07-22).

Ruivo, A. (2011): "O corpo tem mais cotovelos". Lisboa: Casa das Histórias. Internet. Disponível em http://www.casadashistoriaspaularego.com/media/68269/cotovelos_pt.pdf (consultado em 2019-11-30).

Ruth Rosengarten (1997): "Verdades Domésticas: O Trabalho de Paula Rego". In: John McEwen (Ed.). *Paula Rego*, London: Phaidon Press.

Saffioti, H. I. (1992): *Rearticulando gênero e classe social*. In: Costa, A. O. & Bruschini, C. (Orgs.), *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Sales, Alessandro C. (2004): *O problema do simulacro: A leitura de Gilles Deleuze*. São Paulo: Anais XXVII Intercom.

Salles, Cecília Almeida (2004): *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Anablume, 2004.

Sandars, Nancy K. (1968): *Prehistoric Art in Europe*. Penguin: Pelican, Now Yale, History of Art. (nb 1st ed.)

Santaella, Lucia (2003): *Cultura e artes do pós-humano*. Da cultura das mídias a cibercultura. São Paulo: Paulus.

Santaella, Lucia, & Nöth, Winfried (1999): *Imagem-cognição, semiótica, mídia*. Rio de Janeiro: Iluminuras.

Santos, Dulce O. (1997): *O corpo dos pecados: Representações e práticas socioculturais femininas nos reinos ibéricos de Leão, Castela e Portugal (1250-1350)* (Tese de doutoramento). Universidade de São Paulo, Brasil.

Santos, Dulce. O. (2001): O corpo dos pecados: As representações femininas nos reinos ibéricos. *Textos de História, 9*(1/2), 13-30.

Santos, Vanessa Masiero dos (2011): *O universo feminino como dispositivo da arte contemporânea: a (re)programação dos objetos em diálogo com o conceito de instalação*. Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Sarmento, Manuel Jacinto (2002): "Infância, exclusão social e educação como utopia realizável". Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho. *Educação & Sociedade, 78*(23). Disponível em https://www.scielo.br/pdf/es/v23n78/a15v2378 (consultado em 2019-11-30).

Schmitt, Jean-Claude (2007): *O corpo das imagens: Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP: Edusc.

Scott, J. W. (1995): *Gênero: Uma categoria útil de análise histórica*. Porto Alegre: Educação & Realidade.

Semprini, Andrea (1999): *Multiculturalismo*. Bauru: Universidade do Sagrado Coração.

Sêneca, Lúcio A. (2012): *Sobre a brevidade da vida*. Porto Alegre: L&PM.

Senna, N. C. (2009): *Corporalidade e sensualidade feminina pelas artistas plásticas do século XX*. Paraná: I Seminário Nacional Sociologia & Política/UFPR.

Sennett, R. (2008): *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Bestbolso.

Severiano, Maria F., Rêgo, Mariana O., & Montefusco, Érica (2010): "O corpo idealizado de consumo: paradoxos da hipermodernidade". In: *Revista Mal-Estar e Subjetividade*, v. 10, nº 1: 137-165. Internet. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/pdf/malestar/v10n1/v10n1a07.pdf (consultado em 2019-07-03).

Sibilia, Paula (2003): *O homem pós-orgânico*. Corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Sicuteri, R. (1985). *Lilith, a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Silva, A. S. S. R. (2018). *As representações na pintura "O Crime do Padre Amaro" de Paula Rego: processo criativo e apreciação estética*. (Tese de Doutoramento). Universidade de Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa.

Silva, André Candido, & Medeiros, Marcia Maria (2013): Sexualidade e a História da Mulher na Idade Média: a representação do corpo feminino no período medieval nos séculos X a XII. *Revista Eletrônica História em Reflexão (UFGD)*, v. 7, 1-16.

Silva, Antonio M. (1980): *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa* (v. 1, 3, 5). Lisboa: Confluência/Livros Horizonte.

Silva, Luiza Zambrana Pinto da (2012): Os caminhos da criação na obra de Nazareth Pacheco. *XII Jornada de Iniciação Científica e VI Mostra de Iniciação Tecnológica.* Universidade Presbiteriana Mackenzie. Disponível em http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/jornada/paper/viewFile/231/322 (consultado em 2018-11-06).

Silva, Nazareth Pacheco (2001): Entrevista concedida a Tadeu Chiarelli, mar. 2001. Disponível em http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco.htm (consultado em 2017-04-10).

Silva, Vagner Gonçalves da (2000): "Observação participante e escrita etnográfica". In: Fonseca, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 285-306.

Simione, Ana Paula (2002): "Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, nº 50: 143-159. Internet. Disponível em http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092002000300009 (consultado em 2018-11-06).

Simioni, A. P., & Miceli, S. (2004): *Profissão artista: Pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Soares, M. L. (2013): *Do renascimento à sua questionação. Camões Lírico e Frei Agostinho da Cruz* (Vol. 2). Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Soares, Maria Luísa de Castro (2007): "Da Antiguidade ao Renascimento. A antinomia Mulher-Homem na obra de Camões". In: Nogueira, Adriana (Coord.), *Otium et negotium. As Antíteses na Antiguidade*. Lisboa: Vega, 451-471.

Sodré, Muniz, & Paiva, Raquel (2002): *O império do grotesco.* Rio de Janeiro: Mauad.

Sohiet, Rachel (2002): "O corpo feminino como local de violência". In: *Projeto História*, n. 25: 269-289. Internet. Disponível em https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/10592/7882 (consultado em 2017-08-11).

Souriau, Étiennne (1990): *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF.

Souza, Vítor de (2013): A ternura do grotesco no encontro de Paula Rego com Adília Lopes. *Revista Comunicando*, v. 2, Tecnologias de informação, novos media e literacia digital Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/41144/1/VS_2013_revista_comunicando.pdf (consultado em 2020-11-10).

Susigan, C. (2017): *O olhar feminino de Artemisia Gentileschi: A representação como vingança.* São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Swain, Tânia (1994): *História no plural.* Brasília: Universidade Brasília.

Swain, Tânia (2000): *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense.

Talon-Hugon, C. (2008): *L'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Tedeschi, L. A. (2012): *As mulheres e a história: Uma introdução teórico-metodológica*. Dourados: UFGD.

Tejo, (2007): *The life and art of Artemisia Gentileschi*. Internet. Disponível em http://www.artemisia-gentileschi.com/index.shtml (consultado em 2018-05-02).

Thompson, John (1995): *A mídia e a modernidade*. Uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes.

Tiburi, Marcia (2008): *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero*. Santa Cruz do Sul: Edunisc.

Tognetti, Marilza (2006): *Metodologia da pesquisa científica*. São Carlos: Serviço de Biblioteca e Informação, Instituto de Física de São Carlos – USP.

Tomaz, J. (2001): *Trilhamentos do feminino*. Rio de Janeiro Companhia de Freud.

Triviños, A. N. S. (2007): *Introdução à pesquisa em ciências sociais*. A pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 2007.

Tucherman, Ieda (1999): *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Veja.

Tvardovskas, Luana S. (2008): *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó* (Dissertação de mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Brasil.

Unterman, A. (1992): *Dicionário Judaico de Lendas e Tradições*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Vasconcelos, Vânia Nara P. (2005): "Visões sobre as mulheres na sociedade ocidental". In: *Revista Ártemis*, n. 3: 20. Internet. Disponível em https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/2209 (consultado em 2018-05-04).

Vázquez, A. S. (1999): *Um convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Ventorim, Eliane (2005): "Misoginia e Santidade na Baixa Idade Média: os três modelos femininos no Livro das Maravilhas (1289) de Ramon Llull". In: Mirabilia. *Electronic Journal of Antiquity and Middle Ages*, nº 5, 193-211. Internet. Disponível em https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283512 (consultado em 2020-07-03).

Vergueiro, V. (2012): "Pela descolonização das identidades trans*". In: *VI Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH*, Salvador, BA.

Vieira, M. M., & Caldas, M. P. (2007): "Teoria crítica e pós-modernismo". Principais alternativas à hegemonia funcionalista. In: Caldas, M. P. & Bertero, C. O. (Coords.), *Teoria das organizações*. São Paulo: Atlas.

Vilém, Flusser (2012): *O Universo das Imagens Técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e AnnaBlume.

Villaça, N. (1996): Apelos e apelações do contemporâneo: Novas subjetividades. In: *Paradoxos do pós-moderno: Sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Walker, John; Chaplin, Sarah (1997): *Visual culture: an introduction*. Manchester University Press: Manchester e New York, 7-30.

Wanzinack, C., & Scremin, S. F. (2014). Sexting: Comportamento e imagem do corpo. *Divers@! Revista Eletrônica Interdisciplinar, 7*(2), 22-29.

Weitz, M. (1995): The role of theory in Aesthetics. In: Neil, A. & Ridley, A. (Eds.), *The philosophy of art: Readings ancient and modern*. New York: McGraw Hill.

Wolff, Francis (2005): 'Tudo é corpo ou vazio' in: Poetas que pensaram o mundo (Org. Adauto Novaes). São Paulo: Companhia das Letras.

Wölfflin, Heinrich (1952): Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Paris: Plon. Chalumeau, Jean-Luc (1997): As Teorias da Arte, filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Lisboa: Instituto Piaget ("On Art", in D. E. Cooper (ed.): Aesthetics (Oxford: Blackwell, 1997), 164-76.

Wölfflin, Heinrich (2000): *Conceitos fundamentais da história da arte.* São Paulo: Martins Fontes.

Yalom, Marilyn (2002): *A história da esposa, da Virgem Maria à Madonna: o papel da mulher casada dos tempos bíblicos até hoje*. Trad. Priscilla Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro.

ANEXOS

ANEXO 1

Paula Rego – Catálogos

- Alberto Carneiro. Lisboa: Galeria Quadrum, 1975.
- Alberto Carneiro: percursos na paisagem, catorze desenhos e uma escultura. Lisboa: Galeria Quadrum, 1983.
- Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.
- Anos 70 atravessar fronteiras. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- António Dacosta. Lisboa: Galeria 111, 1983.
- António Sena: pinturas 1972-1975. Lisboa: Galeria Quadrum, 1975.
- A propósito da retrospectiva de Vieira da Silva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- Artistas portuguesas. Lisboa: SNBA, 1977.
- Conceptual art and conceptual aspects. NY: New York Cultural Center, 1970.
- Conceptual art, arte povera, land art. Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.
- Escultura e vida. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- Expo AICA SNBA 74. Lisboa: SNBA, 1974.
- Exposição de artistas portugueses comemorativa do centenário de Picasso: 1881-1981. Lisboa: SNBA, 1981.
- Gravura antiga. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- Helena Almeida. Lisboa: FCG, 1983.
- Joana Rosa, Premiados da Lis 79. Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna, 1979.
- Júlio Resende: exposição retrospectiva. Porto: Centro de Arte Contemporânea do Museu Nacional Soares dos Reis, 1979.
- Lagos 82: 1a mostra de artes plásticas. Lagos: Câmara Municipal de Lagos, 1982.
- Live in your head: conceito e experimentação na Grã-Bretenha. Lisboa: Museu do Chiado, 2001.
- Minimal art. Hague: Tentoonstelling Haags Gemeente museum, 1968. Modernismo e arte negro-africana. Lisboa: Museu de Etnografia, 1976.

- Noronha da Costa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1983. Novas Iconologias. Lisboa: Galeria Buchholz, 1967.
- Onze Jovens Pintores Portugueses. Lisboa: Instituto Alemão, 1984.
- O Puzzle vai a Lisboa. Lisboa: SNBA, 1976.
- Os novos primitivos: os grandes plásticos. Porto: Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, 1984.
- Os pioneiros da arte moderna portuguesa: exposição evocativa dedicada ao congresso internacional AICA na SNBA. Lisboa: SNBA, 1976.
- Paula Rego: As Óperas e a colecção Casa das Histórias. Cascais: Fundação Paula Rego, 2013.
- Paula Rego: Dog Women. London: Marlborough Fine Art, 1994.
- Paula Rego expõe. Lisboa: Galeria de S. Mamede, 1971.
- Paula Rego. Lisboa: SNBA, 1965.
- Paula Rego. London: Tate Gallery Publishing, 1997.
- Paula Rego. Madrid: Museo Nacional Reina Sofia, 2007.
- Paula Rego: Mood/Humor. Cascais: Fundação Paula Rego, 2012.
- Paula Rego na colecção Manuel de Brito. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2010.
- Paula Rego no CAMB. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, s.d. Paulo Rego nos anos 70 – Contos populares e outras histórias. Cascais: Fundação Paula Rego, 2010.
- Paula Rego: paintings 1982-83. London: Edward Totah Gallery, 1984.
- Paula Rego. Porto: Museu da Fundação de Serralves, 2004.
- Paula Rego: Tales from the National Gallery. London: National Gallery Company Ltd, 1991.
- Perspectiva 74. Lisboa: SNBA, 1974.
- Perspectivas actuais da arte portuguesa. Lisboa: SNBA, 1983.
- Photo-realism: paintings, sculpture and prints from the Ludwig Collection and others. London: Serpentine Gallery, 1973.
- PO.EX.80: exposição de poesia experimental portuguesa. Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna, 1980.
- Pop art: exhibition Hayward Gallery. London: Hayward Gallery, 1969.
- Realism now. Poughkeepsie, NY: Vassar College Art Gallery, 1968.

- The Andy Warhol catalogue raisonné: paintings, sculptures, and drawings. EUA: Andy Warhol Fondation for the Visual Arts, 2003.
- The new generation. London: Whitechapel Art Gallery, 1965.
- Towards a new abstraction. NY: Jewish Museum, 1963.
- When attitude become form: live in your head. London: Institute of Contemporary Arts, 1969.
- II Exposição de artes plásticas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.
- 8 in the 80's: Paula Rego, Gary Curson, Sonia Lawson, Mervyn Charlton, Andrzej Jackowski, Steve Matteson, Karl Weschke, Ken Oliver. London: Edward Lucie-Smith / Moira Kelly Fine Art, 1983.
- 18ª Bienal de São Paulo: Stuart Brisley, Patrick Caulfield, John Davies, Paula Rego. London: British Council Collection, 1985.

ANEXO 2

Nazareth Pacheco – Exposições Individuais e Coletivas

Exposições Individuais

- 1985 – São Paulo SP – Individual, no Espaço Cultural Júlio Bogoricin
- 1988 – São Paulo SP – Individual, na AB. OHM Galeria de Arte
- 1989 – Belo Horizonte MG – Individual, na Itaugaleria
- 1989 – Ribeirão Preto SP – Individual, na Itaugaleria
- 1989 – São Paulo SP – Individual, na Itaugaleria
- 1990 – Brasília DF – Individual, na Itaugaleria
- 1990 – Goiânia GO – Individual, na Itaugaleria
- 1990 – São Paulo SP – Individual, no CCSP
- 1990 – Vitória ES – Individual, na Itaugaleria
- 1991 – Rio de Janeiro RJ – Individual, no Ibac
- 1993 – São Paulo SP – Individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud
- 1997 – São Paulo SP – Individual, na Valu Oria Galeria de Arte
- 1999 – Berlim (Alemanha) – Individual, no ICBRA
- 1999 – Bruxelas (Bélgica) – Individual, na Maison du Brésil
- 2000 – Porto (Portugal) – Individual, na Galeria Canvas
- 2000 – Uberlândia MG – Individual, no MUnA
- 2002 – São Paulo SP – Individual, no Ceuma
- 2003 – Rio de Janeiro RJ – Individual, no Mercedes Veigas Escritório de Arte
- 2003 – São Paulo SP – Individual, no Espaço de Artes Unicid
- 2003 – São Paulo SP – Individual, na Galeria Brito Cimino
- 2004 – São Carlos SP – Entre o Tato e a Visão, no Sesc/São Carlos
- 2005 – Belo Horizonte MG – Individual, na Galeria Murilo de Castro

Exposições Coletivas

- 1988 – Ribeirão Preto SP – Salão de Arte de Ribeirão Preto, na Casa da Cultura de Ribeirão Preto
- 1988 – São Paulo SP – 19º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
- 1988 – São Paulo SP – 6º Salão Paulista de Arte Contemporânea
- 1989 – Rio de Janeiro RJ – Salão Nacional – Funarte – prêmio aquisição
- 1989 – São Paulo SP – 20ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1990 – Ribeirão Preto SP – Salão de Arte de Ribeirão Preto – prêmio aquisição
- 1990 – São Paulo SP – Programa Anual de Exposições de Artes Plásticas, no CCSP
- 1991 – Curitiba PR – Salão Paranaense, no MAC/PR
- 1991 – São Paulo SP – 22º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
- 1994 – São Paulo SP – A Foto Contaminada, no CCSP
- 1994 – São Paulo SP – Espelhos e Sombras, no MAM/SP

- 1995 – Curitiba PR – O Objeto Gravado, no Museu da Gravura
- 1995 – Rio de Janeiro RJ – Espelhos e Sombras, no CCBB
- 1996 – Belo Horizonte MG – Coletiva, na Cemig Espaço Cultural Galeria de Arte
- 1996 – São Paulo SP – O Único, o Mesmo, o A-Fundamento, na Valu Oria Galeria de Arte
- 1997 – Madri (Espanha) – Arco 97
- 1997 – Ouro Preto MG – Experiências e Perspectivas: 12 visões contemporâneas, no Museu Casa dos Contos
- 1997 – Rio de Janeiro RJ – Novas Aquisições, no MAM/RJ
- 1997 – Salvador BA – 4º Salão MAM-Bahia, no MAM/BA
- 1997 – São Paulo SP – 25º Panorama de Arte Brasileira, no MAM/SP – Grande Prêmio Embratel
- 1997 – São Paulo SP – Intervalos, no Paço das Artes
- 1998 – Buenos Aires (Argentina) – Feminino/Plural, no Museo Nacional de Belas Artes
- 1998 – Campinas SP – A Gravura como Escultura, no Itaú Cultural
- 1998 – Campinas SP – Medidas de Si, no Itaú Cultural
- 1998 – Madri (Espanha) – Arco 98
- 1998 – Maracaibo (Venezuela) – 3ª Bienal Barro de América, no Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez
- 1998 – São Paulo SP – 3ª Bienal Barro de América, no MuBE
- 1998 – Niterói RJ – Espelho da Bienal, no MAC/Niterói
- 1998 – Niterói RJ – 25º Panorama de Arte Brasileira, no MAC/Niterói
- 1998 – Penápolis SP – A Gravura como Escultura, na Galeria Itaú Cultural
- 1998 – Recife PE – 25º Panorama de Arte Brasileira, no Mamam
- 1998 – Rio de Janeiro RJ – Anos 90, no MAM/SP
- 1998 – Rio de Janeiro RJ – Arte Brasileira no Acervo do MAM/SP: doações recentes
- 1996/1998, no CCBB
- 1998 – Salvador BA – 25ª Panorama de Arte Brasileira, no MAM/BA
- 1998 – São Paulo SP – 24ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1998 – São Paulo SP – A Gravura como Escultura, no MAM/SP
- 1998 – São Paulo SP – Arte de Expor Arte, no MAM/SP
- 1998 – São Paulo SP – Faltas, na Valu Oria Galeria de Arte
- 1998 – São Paulo SP – Medidas de Si, no MAM/SP
- 1998 – São Paulo SP – Múltiplos, na Valu Oria Galeria de Arte 1999 – Curitiba PR – Inventário do Presente, na Galeria Casa da Imagem
- 1999 – Genebra (Suíça) – Sweet and Sour, no Art & Public
- 1999 – Madri (Espanha) – A Vueltas con los Sentidos, na Casa da América
- 1999 – Paris (França) – Feira Internacional de Arte Contemporânea
- 1999 – Rio de Janeiro RJ – Cotidiano/Arte: Objeto Anos 60/90, no MAM/RJ
- 1999 – São Paulo SP – Acima do Bem e do Mal, no Paço das Artes
- 1999 – São Paulo SP – Cotidiano/Arte. Objeto Anos 60/90, no Itaú Cultural
- 1999 – São Paulo SP – Noturnos, no MAM/SP
- 1999 – São Paulo SP – 26º Panorama da Arte Brasileira, no MAM/SP
- 1999 – São Paulo SP – Parallèle, na Galeria Brito Cimino
- 1999 – São Paulo SP – Transcendência, na Casa das Rosas
- 2000 – Curitiba PR – 12ª Mostra da Gravura de Curitiba

- 2000 – Fortaleza CE – 26º Panorama de Arte Brasileira, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
- 2000 – Madri (Espanha) – Arco 00
- 2000 – Niterói RJ – 26º Panorama de Arte Brasileira, no MAC/Niterói
- 2000 – Rouillé (França) – Messagers de la Terra, no Rur'Art Cript Poitou-Charentes
- 2000 – São Paulo SP – Ars Erótica: sexo e erotismo na arte brasileira, no MAM/SP
- 2000 – São Paulo SP – Entre a Arte e o Design: Acervo do MAM, no MAM/SP
- 2000 – São Paulo SP – III, na Galeria Brito Cimino
- 2000 – Valência (Espanha) – Mujeres de las Orillas São Paulo/Valência, no Centre
- Valencia de Cultura Mediterránia
- 2001 – Campinas SP – Deslocamentos do Eu: o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira 1976-2001, no Itaú Cultural
- 2001 – Nova York (Estados Unidos) – The Thread Unraveled: contemporary brazilian art, no El Museo del Barrio
- 2001 – Rio de Janeiro RJ – Espelho Cego: seleções de uma coleção contemporânea, no Paço Imperial
- 2001 – Rio de Janeiro RJ – O Espírito de Nossa Época, no MAM/RJ
- 2001 – São Paulo SP – Espelho Cego: seleções de uma coleção contemporânea, no MAM/SP
- 2001 – São Paulo SP – O Espírito de Nossa Época, no MAM/SP
- 2001 – São Paulo SP – Trajetória da Luz na Arte Brasileira, no Itaú Cultural 2001 – Washington (Estados Unidos) – Virgin Territory: women, gender, and history in contemporary brazilian art, no National Museum of Women in the Arts
- 2002 – Buenos Aires (Argentina) – The Thread Unraveled: contemporary brazilian art, no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
- 2002 – Niterói RJ – Diálogo, Antagonismo e Replicação na Coleção Sattamini, no MAC/Niterói
- 2002 – São Paulo SP – Mapa do Agora: arte brasileira recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Instituto Tomie Ohtake
- 2002 – São Paulo SP – Paralela, no Galpão localizado na Avenida Matarazzo, 530
- 2003 – Niterói RJ – Apropriações: Curto-Circuito de Experiências Participativas, no MAC/Niterói
- 2003 – São Paulo SP – A Arte Atrás da Arte: onde ficam e como viajam as obras de arte, no MAM/SP
- 2003 – São Paulo SP – Meus Amigos, no MAM/SP
- 2004 – Rio de Janeiro RJ – 30 Artistas, no Mercedes Viegas Escritório de Arte
- 2004 – São Paulo SP – Arte Contemporânea no Acervo Municipal, no CCSP
- 2004 – São Paulo SP – O Preço da Sedução: do espartilho ao silicone, no Itaú Cultural
- 2004 – São Paulo SP – Plataforma São Paulo. 450 anos, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP
- 2004 – São Paulo SP – Coletiva, na Casa Triangulo
- 2004 – São Paulo SP – Paralela 2004
- 2005 – São Paulo SP – O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, no Itaú Cultural
- 2005 – Belo Horizonte MG – Coletiva de Acervo 2005, na Galeria Murilo Castro
- 2005 – São Paulo SP – Dor, Forma, Beleza, na Estação Pinacoteca
- 2006 – São Paulo SP – Brazilian Art Show, no Pavilhão Ciccilo Matarazzo Sobrinho

- 2006 – São Paulo SP – Manobras Radicais, no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB
- 2006 – Berlin (Alemanha) – Copa da Cultura, St. Elisabeth Kirche, na Casa da Cultura do Mundo

Fonte: Itaú Cultural