

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES**

JEANNE RAMOS

METE A COLHER: FEMINISMO E VIOLÊNCIA NA OBRA DE BERNA REALE

**RIO DE JANEIRO
2020**

JEANNE RAMOS

METE A COLHER: FEMINISMO E VIOLÊNCIA NA OBRA DE BERNA REALE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tatiana da Costa Martins

RIO DE JANEIRO

2020

JEANNE RAMOS

METE A COLHER: FEMINISMO E VIOLÊNCIA NA OBRA DE BERNA REALE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Aprovada em ____/____/____.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Tatiana da Costa Martins
Escola de Belas Artes (UFRJ)
(Presidente/Orientador)

Prof.^a Dr.^a Ana de Gusmão Mannarino
Escola de Belas Artes (UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Patrícia Leal Azevedo Corrêa
Escola de Belas Artes (UFRJ)

A todas as mulheres do passado, presente e futuro.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que me acolhe em sua redoma de fé, amor e apoio desde as minhas primeiras e incertas horas de vida.

Ao meu padrasto (*in memoriam*), pelo carinho e cuidado.

Aos amigos que estiveram sempre comigo, me incentivando e estimulando.

À minha psicóloga que contribuiu para que eu acreditasse em mim e nas minhas potencialidades.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Tatiana Martins, pela confiança, compreensão e riquíssima colaboração.

À Prof.^a Dr.^a Ana Mannarino, pela imensa ajuda com meus processos acadêmicos.

À Prof.^a Dr.^a Helenise Guimarães, por sempre estar ao meu lado.

Ao corpo docente e administrativo da Escola de Belas Artes, pela dedicação e resistência.

Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante durante toda a sua vida.

(Simone de Beauvoir)

RESUMO

“Mete a colher: Feminismo e violência na obra de Berna Reale” é um estudo sobre arte, feminismo e violência contra a mulher que busca analisar a obra da artista paraense Berna Reale, cujo trabalho aborda as diversas formas de violência que assolam a humanidade. A artista, objeto desta pesquisa, além de exercer esse ofício, também trabalha como perita criminal do Estado do Pará. As duas profissões de Reale estão bastante presentes em suas obras, nas quais ela utiliza seu próprio corpo para realizar as performances com grande apelo estético, trabalhando com o surpreendente e o perturbador. A partir de teorias multidisciplinares e trabalhos artísticos de mulheres, entende-se como a arte foi aliada do feminismo na reflexão dos estereótipos de gênero e na denúncia das diversas formas de violência sofrida pelas mulheres. Para explorar como as pautas do feminismo, incluindo a violência contra a mulher, aparecem nas obras de Berna Reale, são analisadas as performances “Rosa Púrpura” (2014) e “Frio” (2017). Berna utiliza seu próprio corpo como instrumento para questionar e propor a reflexão acerca das variáveis formas de violência em uma poética construída sob o olhar crítico da artista e da perita. Apesar de Berna não se declarar abertamente feminista, ao questionar a condição violenta a qual as mulheres estão sujeitas tanto no espaço público quanto no doméstico, como apresentado nessa pesquisa, fica evidente que “Rosa Púrpura” e “Frio” corroboram com o discurso desse movimento.

Palavras-chave: Berna Reale. Feminismo. Performance. Violência.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ginástica da pele.....	10
Figura 2 - Tarefa I.....	11
Figura 3 - Cerne.....	16
Figura 4 - Quando todos calam.....	17
Figura 5 - Limite zero.....	22
Figura 6 - Ritmo 0.....	25
Figura 7 - Ordinário.....	26
Figura 8 - Autorretratos no necrotério.....	27
Figura 9 - Forma livre.....	28
Figura 10 - – Cantando na chuva.....	30
Figura 11 - Sessão do conselho de Estado.....	35
Figura 12 - The dinner party.....	41
Figura 13 - Do woman have to be naked to get into the Met. Museum (As mulheres têm que ficar nuas para entrar no Museu Metropolitano de Arte? - Tradução livre).	43
Figura 14 - Gorda 09.....	47
Figura 15 - Sabonete corporal (Tradução livre).....	50
Figura 16 - Devastação.....	52
Figura 17 - Possibilidades.....	53
Figura 18 - Untitled (Sem título - Tradução livre).....	54
Figura 19 - Vã.....	59
Figura 20 - Performance 180.....	64
Figura 21 - Autofobia.....	65
Figura 22 - Por la mañana (Pela manhã - Tradução livre).	66
Figura 23 - Rosa Púrpura.....	70
Figura 24 - Make over (Maquiagem excessiva - Tradução livre).	72
Figura 25 - Pancake (Base corretiva - Tradução livre).....	73
Figura 26 - Frio.....	80
Figura 27 - Unos cuantos piquetitos (Umas facadinhas de nada - Tradução livre)...	83
Figura 28 - (Dentro - Tradução livre).....	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A ARTISTA DO PRESENTE	15
3 O PROVOCADOR LAÇO ENTRE ARTE E FEMINISMO	33
3.1 MULHERES NA ARTE	33
3.2 FEMINISMO NA ARTE / ARTE NO FEMINISMO	38
4 BERNA REALE: FEMINISMO E VIOLÊNCIA	57
4.1 POSSIBILIDADES FEMINISTAS NA ARTE	57
4.2 VIOLENTA ARTE.....	62
4.3 BERNA REALE É FEMINISTA?.....	68
4.4 ROSA-VIOLÊNCIA.....	70
4.5 A GÉLIDA CONDIÇÃO DA MULHER	79
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	89

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa possui como tema o entrelaçamento entre a produção artística de mulheres e o feminismo, tendo como objeto principal discutir sobre violência de gênero a partir das performances “Rosa Púrpura” e “Frio”, da artista Berna Reale. O título “Mete a colher” remete à imprescindibilidade de desfazer o ideal difundido pelo ditado popular “Em briga de marido e mulher, não se mete a colher”, no qual é transmitida a ideia de que as pessoas devem se isentar e ausentar-se mediante uma violência contra a mulher.

Ao longo da História, a figura da mulher foi construída e confinada à domesticidade, em um esforço violento baseado no patriarcado, para afastá-la de quaisquer vertentes da produção intelectual, incluindo as Artes.

Ao contrário do que ficou imortalizado nos célebres escritos, durante o percurso da História da Arte, houve persistência e resistência por parte das mulheres para ocupação de espaços que não fossem os da feminilidade, da maternidade e da domesticidade. A presença das reflexões acerca da condição social da mulher foi mais latente na produção contemporânea, embora não ausente em outros períodos da História da Arte. Da década de 60 até os dias atuais, ocorre uma crescente aproximação entre a produção artística de mulheres e as pautas identitárias sobre gênero.

Apesar disso, como apontado no trecho a seguir, as Artes ainda não são consideradas um viés de estudo para o feminismo: “pode-se conhecer o movimento feminista a partir de duas vertentes: da história do feminismo, ou seja, da ação do movimento feminista; e da produção teórica feminista nas áreas da História, Ciências Sociais, Crítica Literária e Psicanálise” (PINTO, 2009, p. 15).

A partir dessa ausência, esta pesquisa se faz justificada. É preciso que mais espaços de produção intelectual discutam esse tema, que apesar de crescente intensificação, ainda não foi suficientemente capaz de impedir que as mulheres sejam inferiorizadas, diminuídas, menosprezadas e vítimas de uma estrutura que privilegia os homens em detrimento delas.

Para trazer o assunto para esse importante polo de produção artística e intelectual que é a Escola de Belas Artes, são abordadas as obras de diversas artistas mulheres, sendo o objeto principal as de Berna Reale. Essa artista é uma mulher de Belém do Pará, cidade cujas estatísticas para quem pertence a esse gênero são

totalmente desfavoráveis, e que convive diariamente com o horror e a perversidade em seu trabalho como perita. Uma artista cujo trabalho interage com o real, com o tempo presente, com o que não é visto, apesar de acontecer sob nossos olhos.

O repertório criativo de Berna é moldado por performances nas quais seu próprio corpo é protagonista de enredos nutridos de incômodos sociais e críticas às práticas violentas cometidas no Pará e no Brasil como um todo.

E tratando-se de incômodos sociais brasileiros, em novembro de 2019, Berna realizou uma performance intitulada “Ginástica da pele” (fig. 1), na qual a artista reuniu mais de cem jovens com idade entre 18 e 29 anos – média de idade da população carcerária no Brasil - que já foram em algum momento da vida abordados pela polícia. No trabalho, os jovens estão enfileirados em um *degradê* de tom de pele e a artista encena uma policial que apita e dá ordens de forma ríspida aos meninos.

Figura 1 - Ginástica da pele



Fonte: Berna Reale (2019).

O objetivo de Berna com essa performance era denunciar o tratamento preconceituoso e abusivo das autoridades policiais para com os jovens brasileiros, sobretudo os jovens negros. No entanto, quando o trabalho se tornou público nas redes sociais, gerou uma polêmica acerca da performance não ter cumprido seu objetivo como denúncia, mas sim interpretada como reforço e retroalimentação ao racismo estrutural.

Outras críticas abordavam sobre privilégios sociais e financeiros para realização do projeto e a execução da performance, cuja realização contou com pagamentos de cachês, fechamento de ruas e utilização de equipamentos de ponta para filmagem e fotografia. Acredita-se que a artista não tenha considerado previamente as problemáticas sobre esse não ser seu lugar de fala de denúncia, mas que pessoas como ela – brancas e funcionárias da Segurança Pública – são justamente as que exercem o papel opressor. Em um país de profundas raízes escravocratas como o Brasil, o processo de desconstrução do racismo não é fácil.

Em 1982, a artista Leticia Parente – branca – realizou a performance “Tarefa I” (fig. 2), na qual, para denunciar a condição de domesticidade da mulher, vestiu-se com roupas brancas e deitou em uma tábua de passar para que outra mulher – negra – passasse a ferro as roupas as quais ela estava vestindo. Não pretendendo debruçar sobre as problemáticas também de gênero dessa performance, observa-se mais um exemplo de proposta de denúncia não sendo tão bem-sucedida como o planejado.

Figura 2 - Tarefa I



Fonte: Leticia Parente (1982).

Por mais que se tenha decorrido quase 40 anos entre a performance de Leticia e de Berna, ambas possuem pontos de discussão que abarcam as questões raciais. O processo escravocrata no Brasil durou cerca de 300 anos e ainda levará bastante tempo para que essa herança não esteja presente na sociedade. Compreende-se que Berna tenha sido bem-intencionada com a proposta de “Ginástica da pele” e que a performance foi construída sob esse ranço colonial que está presente em pessoas brancas. Artistas são seres humanos como quaisquer outros e como tal estão sujeitos a erros e inconsistências. Apesar dessa controvérsia no discurso de defesa das

causas sociais, acredita-se que, no todo, os trabalhos de Berna ainda sejam relevantes como objeto para esta pesquisa e congruentes com o feminismo.

Para melhor destrinchar como a violência contra a mulher, enquanto uma das principais urgências discutidas pelo feminismo, e que se faz presente na obra de Reale, analisam-se as performances “Rosa Púrpura” e “Frio”. Segundo a 13ª edição do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, realizada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e divulgada em 2019, no ano de 2018 foram registrados 1.206 casos de feminicídios, 66.041 de violência sexual e 263.067 de violência doméstica (FBSP, 2019). Não se pode encarar as performances “Rosa Púrpura” e “Frio” apenas como denúncias desse alarmante dado. É preciso dar novo sentido ao incômodo e a comoção e debater ainda mais, em mais locais e instituições acadêmicas, com mais pessoas, essa e outras pautas do feminismo, de modo que se possa avançar com a conscientização, a equiparação entre os gêneros e o fim da polarização.

Informa-se que, quando forem tratados teorias, dados e estatísticas sobre o feminismo, leva-se em conta o feminismo sem a tão importante especificidade de raça. Entende-se a importância de discutir o feminismo considerando suas interseccionalidades, como bem estudado por Carla Akotirene, mas não cabe falar pelas mulheres negras. Há a necessidade de abrir espaços nas Academias e ambientes intelectuais para que elas falem delas e por elas. Por esse motivo, dentre as muitas artistas citadas que corroboram com a pauta feminista, não serão abordadas as pautas identitárias raciais presentes, por exemplo, na obra de Rosana Paulino. Leia-se Ângela Davis, Djamila Ribeiro, Joice Berth, Carolina de Jesus, Sueli Carneiro e Conceição Evaristo.

A partir de tudo que foi dito anteriormente, os objetivos deste trabalho são: ampliar as pesquisas acadêmicas sobre artistas mulheres, mais especificamente sobre Berna Reale; descentralizar a pesquisa acadêmica sobre Arte Contemporânea, usando como objeto de estudo uma artista contextualizada no Norte do país; utilizar o campo da Arte e da História da Arte como mecanismo para alertar sobre a opressão de gênero presente na sociedade capitalista patriarcal brasileira; ampliar os locais institucionais de discussão do feminismo; e valorizar a produção intelectual de mulheres, consultando referências bibliográficas majoritariamente escritas por elas.

Visando alcançar os objetivos mencionados, no capítulo “*A artista do presente*” busca-se apontar dados relevantes sobre a vida da artista e a simbiose entre a carreira artística e a de perita criminal. Ao longo do capítulo, são analisados outros trabalhos

da artista, que não os selecionados como objeto de estudo desta pesquisa, a fim de maior aprofundamento sobre a poética da artista. Para auxiliar nessa investigação, comparam-se os trabalhos de Berna com os de outras artistas que também refletem sobre a violência em seus trabalhos. Além disso, são tratados conceitos dos autores clássicos sobre corpo e performance, tais como Jorge Glusberg (2013), Renato Cohen (2013) e Roselee Goldberg (2015).

Feita a contextualização da artista, no capítulo seguinte, “*O provocador laço entre arte e feminismo*”, realiza-se o cruzamento entre esses temas, a partir da divisão entre “*Mulheres na arte*” e “*Feminismo na arte / Arte no feminismo*”. Na primeira parte, a partir de um paralelo entre Berna e artistas homens, apresenta-se a provocação introduzida por Linda Nochlin, no artigo de 1971, “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” E contextualizam-se essa ausência e conseqüente resistência, sobretudo no Brasil.

Após a necessária exposição dos enfrentamentos vividos pelas mulheres que ousaram extrapolar as barreiras culturais expostas a elas, na segunda parte, discute-se como suas herdeiras tematizaram nos trabalhos artísticos os interesses do movimento feminista, tanto no Brasil quanto fora dele. Na América do Norte, são observados os trabalhos da Womanhouse, Judy Chicago, Guerrillas Girls e Cindy Sherman. Na América do Sul, os da Fernanda Magalhães, Nicola Constantino e Claudia Paim.

Por fim, no capítulo “*Berna Reale: feminismo e violência*”, aborda-se o objeto desta pesquisa. Antes de realizar o estudo das performances “Rosa Púrpura” e “Frio”, realizam-se algumas considerações relevantes para essa análise. Em “*Possibilidades feministas na arte*”, apresenta-se a concepção de “Artivismo” e “Estética feminista” e explora-se em qual deles Berna Reale se aproxima. Em “*Violenta arte*”, conceitua-se o termo “violência” a partir dos apontamentos de Hannah Arendt (2019) e de Amélia Telles (2017) e amplia-se o repertório de artistas mulheres que abordam esse tema, avaliando os trabalhos de Beth Moysés, Regina Jose Galindo e Patrícia Restrepo. Em “*Berna Reale é feminista?*”, apontam-se duas falas da artista sobre sua aproximação com o feminismo para introduzir a reflexão sobre as performances objeto deste trabalho, apresentando como os ideais desse movimento são utilizados por Berna Reale nas performances “Rosa Púrpura” e “Frio”.

Em “*Rosa-violência*”, reflete-se sobre a performance Rosa Púrpura, na qual Berna Reale, acompanhada de um grupo de 51 estudantes uniformizadas com saia

de pregas rosa e bocas semelhantes a bocas de bonecas infláveis, marcham pelas ruas de Belém do Pará. São explorados, pontualmente, os símbolos da performance, estabelecendo um vínculo entre eles e as pautas do movimento feminista que discutem a violência de gênero, assédio e feminilidade compulsória. Enriquecendo esse discurso, utilizam-se ideias de Simone Beauvoir (2016), Judith Butler (2016), Djamila Ribeiro (2017) e Marcia Tiburi (2018) – célebres teóricas do feminismo – e se compara “Rosa Púrpura” com trabalhos das artistas Marcia X e Daniela Mattos.

Em “*A gélida condição da mulher*”, examina-se a performance “Frio”, na qual Berna Reale enxuga exaustivamente uma montanha de gelo, vestindo capa transparente sobre o corpo nu, botas de plástico, luvas e fones de ouvido rosas. Novamente, usa-se o recurso do estudo dos símbolos presentes na performance. Nessa obra, realiza-se o contraponto com “Rosa Púrpura” – desenvolvida em espaço público – estabelecendo uma análise da domesticidade e submissão da mulher em ambientes internos. Além de comparar “Frio” com a outra performance objeto desta pesquisa, traça-se um paralelo entre a performance no gelo com obras de Frida Kahlo e Letícia Parente.

2 A ARTISTA DO PRESENTE

Berna Reale é mulher, paraense, artista e perita criminal. Formou-se em Licenciatura em Artes na Universidade Federal do Pará, no ano de 1996. Chegou a dar aulas, mas deixou de lado essa profissão e buscou aperfeiçoamento artístico com cursos práticos de cerâmica e fotografia. Sobre esse início de carreira, a artista durante fala – gravada e transcrita – na abertura da exposição dos finalistas do Prêmio PIPA 2019, realizada no dia 10 de agosto de 2019, na Vila Aymoré (RJ), colocou:

Não foi a Universidade que me encantou. A Universidade não me despertou fazer Arte. Quando eu estava no último ano da faculdade, eu não sabia o que queria fazer. Eu fui fazer uma oficina em uma Fundação em Belém, na periferia da cidade, que se chama Burro Velho. Foi nessa Fundação, fazendo essa oficina de Arte, que eu descobri que queria ser artista. Porque foi nessa Fundação que eu vi a alegria daqueles meninos da periferia que entravam naquela Fundação para fazer aqueles vários cursos que tinham. Ali todo mundo era igual. Ali não tinha menino pobre, não tinha eu que tinha um pouco mais de condições de ir lá, pegar meu ônibus, não tinha professora. Ali todo mundo era muito igual. E quando eu vi aquela alegria ali, como a Arte é capaz de juntar gente maravilhosa, como que a Arte é capaz de unir pessoas tão diferentes, eu falei: ‘é isso que eu quero fazer da vida’.

Berna iniciou sua carreira como artista, passando das esculturas em argila para a fotografia, instalação e performance, que são a base de seu trabalho mais recente. No ano de 2006, foi convidada por Paulo Herkenhoff para participar do Salão Arte Pará, onde apresentou “Cerne” (fig. 3), uma instalação no interior do Mercado de Carne do Ver-o-Peso, que:

[...] toma conta de um dos quichês de açougue com *backlights* em que se veem fotografias de vísceras. Finos tubos vermelhos saem das caixas para constituir uma trama pelo mercado, evidenciando o espaço como um grande organismo vivo e pulsante, em que fluxos essenciais se entremeiam, vida e morte perfazem rotas continuamente entrecruzadas (FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA, 2006 p. 62).

Figura 3 - Cerne



Fonte: Berna Reale (2006).

A partir de 2009, seus trabalhos começaram a chamar a atenção das instituições e dos críticos da arte contemporânea brasileira, como a performance “Quando todos calam” (fig. 4), vencedora do Prêmio do Salão Arte Pará. A consolidação da carreira de Berna como artista não parou por aí e a artista foi se tornando uma importante mulher da arte contemporânea brasileira, tendo seu currículo os seguintes feitos:

Prêmios:

- Programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2011, 2013/14);
- Vencedora do PIPA Online 2012;
- Finalista do PIPA 2013;
- Indicada ao PIPA 2014;
- 5ª edição do Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas (2015);
- Indicada ao PIPA 2019;
- Finalista do PIPA 2019.

Exposições individuais e coletivas no Brasil:

- “Amazônia – Ciclos da Modernidade” / CCBB [RJ] (2012);
- “Foto Bienal Masp” / MASP [SP] (2013);

- 34º Panorama da Arte Brasileira / MAM [SP] (2015);
- “Vazio de Nós” / MAR [RJ] (2013);
- “Vapor” / Galeria Millan [SP] (2014);
- “Vão” / CCBB [SP] (2017);
- “GULA” / Galeria Nara Roesler [RJ] (2018);
- “Festa” / Viaduto das Artes [MG] (2019)
- 14ª Bienal de Curitiba: Fronteiras em Aberto” [PR] (2019).

Exposições individuais e coletivas no exterior:

- “Bienal de Cerveira” [Portugal] (2005);
- “Bienal de Fotografia de Liège” [Bélgica] (2006);
- “*From the margin to the edge*” [Inglaterra] (2012);
- “*Artists Engaged? Maybe, Gulbenkian*” [Portugal] (2014);
- “56ª Bienal de Veneza” [Itália] (2015);
- “*Eccoci!*” [Itália] (2015);
- “*Please Come Back*” [Itália] (2017);
- “*Third Beijing Photo Biennial CAFA art Museum*” [China] (2018);
- “Precisa-se do Presente” [Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul] (2015);
- “*Uber uns*” e “*Deformation*” [Alemanha] (2017);
- “*While You Laugh/Enquanto você ri*” - [EUA] (2019).

Figura 4 - Quando todos calam



Fonte: Berna Reale (2009)

Conforme visto anteriormente, Berna Reale adquiriu uma constância nas pautas curatoriais dos espaços expositivos. Ricardo Basbaum, em seu texto “Perspectivas para o museu no século XXI”, publicado em 2012, no Fórum Permanente, aponta que “[...] as mudanças de concepção museológica basicamente acompanham as transformações artísticas”, que nos leva a projetar que as poéticas de cunho social presentes em nosso contemporâneo estarão cada vez mais presentes nas salas de exposição.

Há de se convir que essa abertura museológica para as denúncias e reivindicações sociais, mesmo que bem-intencionada, ainda é baseada em critérios que elegem e enaltecem um indivíduo ou um grupo em detrimento dos demais. Com repertório artístico contendo trabalhos desafiadores e provocadores, a artista questiona e ao mesmo tempo corrobora com o sistema. Ao entender “sistema” como um conjunto de instituições econômicas, culturais, sociais, morais e políticas as quais os indivíduos se subordinam, os museus/espaços expositivos e a segurança pública, por exemplo, podem ser considerados como parte de um mesmo grupo.

Dito isso, Berna adentra no espaço museológico para, dentre outros assuntos, apontar o descaso político com a violência e a fome que atacam de forma desumanamente constante nossos compatriotas. No entanto, a instituição museal, as galerias, o mercado de arte e os problemas estruturais que atravessam o sistema artístico não são alvos de crítica por parte da artista.

Além dessa seleção de quais instituições opressoras entrarão na sua poética, Berna possui fácil aceitação por parte das instituições de arte, por ser uma artista “padrão”, ou seja, extremamente técnica, burocrática, com discurso artístico legitimado pela Academia e, muito pertinente aos temas abordados, pela Segurança Pública. Além disso, Basbaum (2012, n.p.), no já citado artigo, aponta que o “tecido institucional” modela a:

[...] imagem de artista que integre interferência, diferença e transgressão, ainda que (claro) nos limites de seu próprio gerenciamento. Ou seja, o lugar do artista contemporâneo está claramente construído, hoje, em direta relação com o tecido institucional do circuito – talvez nunca a relação artista/instituição tenha se dado de maneira tão direta e cúmplice: claramente, conceitos e ferramentas operacionais (ou seja, as características de uma 'tecnologia do fazer artístico') não se constituem como de 'propriedade exclusiva' do artista, se prestando mais a um manejo amplo por parte de um circuito fortemente estruturado.

Apesar dos trabalhos de Reale abordarem temáticas que estão presentes de forma mais acentuada no cotidiano das pessoas das camadas socioeconômicas inferiores, a própria trajetória profissional da artista indica que Berna encontra-se em uma posição a cima dessa parte da população.

A formação acadêmica da artista, que lhe confere legitimação, prestígio e “direito” de acessar o sistema de arte, desde a base indica privilégios e elitismo. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, em 2017, apenas 14,8% da população do Pará possuía superior completo, percentual abaixo da média nacional de 23,2% (IBGE, 2017).

A carreira de Berna foi construída com base no acúmulo de oportunidades e vantagens. De forma alguma, fala-se que a vida da artista foi fácil e que a mesma não realizou nenhum esforço para alcançar a importância que tem nos dias atuais. Mas é preciso considerar que Berna está institucionalmente amparada pela Academia, pelo sistema de arte e pelo Estado.

Trabalhar em um dos setores da Segurança Pública confere à artista legitimidade para tratar sobre as diversas formas de violência que atormentam o Brasil. Todavia, essa particularidade imprime ambiguidade aos trabalhos artísticos de Berna Reale. Apesar de tecer críticas e apontamentos extremamente válidos, ser perita criminal é também ocupar e compactuar com um espaço gerador de violência. Há de se reconhecer que os órgãos e institutos da segurança são um dos principais atores quando se fala de violência no Brasil.

A vida artística de Berna Reale foi complementada pela atividade na perícia criminal do Pará. Para realização da instalação “Cerne”, ela passou 8 meses no Departamento de Necrópsia da Polícia Civil de Belém do Pará para fotografar vísceras humanas e cadáveres a serem usados nesse trabalho. A partir da proposta de Herkenhoff de ocupar o Mercado Ver o Peso, Berna diz (PIPA, 2019, p. 1):

[...] eu fiquei pensando: ‘po, mercado de carne, o que eu vou colocar lá dentro?’ Aí eu pensei: ‘mercado de carne é um local de fartura e de miséria. Lá tem prostituta, lá tem criança catando resto de lixo, lá tem gente vendendo víscera. Eu vou colocar vísceras dentro dos *backlights*, junto com as vísceras de carne. Eu vou fotografar as vísceras humanas e colocar junto com as vísceras de boi e ninguém vai saber quem come quem ali.’

A artista acrescenta, em uma demonstração de não se sentir desconfortável naquele espaço, falando: “Eu gostei tanto porque cada cadáver que chegava era uma história. Morreu não sei aonde, essa aqui foi o amante, essa aqui foi um assalto. E

aquilo foi me encantando saber de como era que a violência se articulava” (PIPA, 2019, p. 1). A partir dessa vivência e da proximidade com os funcionários do Departamento, Berna decidiu fazer o concurso público e se tornar, além de artista, perita criminal do Centro de Perícias Científicas Renato Chaves, na capital do Pará.

As duas profissões de Reale aparecem com muita potência nas performances. Seu trabalho é construído sob o olhar crítico da artista e da perita e, por meio da ironia e do choque, visa questionar os conflitos existentes na sociedade brasileira. Quando se reflete sobre os problemas que atingem atualmente o corpo social, a violência é um dos primeiros itens que aparecem na lista, sendo definida:

[...] como uma ação que transforma diferença em desigualdades hierárquicas com o fim de dominar, explorar e oprimir. A ação violência trata o ser dominado como ‘objeto’ e não como ‘sujeito’, o qual é silenciado e se torna dependente e passivo. Nesse sentido, o ser dominado perde sua autonomia, ou seja, sua liberdade, entendida como ‘capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir’ (CHAUI, 1985, *apud* SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 3)

Berna é íntima desse tópico, mesmo assim não deixa de sentir-se perturbada, não só pelo seu trabalho como perita, “[...] mas como cidadã mesmo me incomoda muito a questão do ser humano não se ver no outro, se desconhecer no outro. E o que me assusta é fazer com que a violência se torne íntima. A violência não pode nos ser íntima” (PIPA, 2013, p. 1).

Fiel aos seus ideais de uma produção artística, que possibilitem a reflexão sobre assuntos sociais na sua mais larga escala, Berna considera que a rua seja o mais espaço mais acessível para realização das suas performances, dizendo:

Eu gosto da rua. Claro que eu gosto de expor em um espaço maravilhoso. Claro que eu gosto de expor em um museu. Eu amei expor no MAR, eu amei estar em Veneza. Amei tudo isso. Mas o que me move mesmo, o que eu gosto é da rua, porque quando eu faço uma performance na rua, eu atinjo aquela pessoa, aquele empregado, aquela empregada, aquele faxineiro, aquele varredor de rua que tá ali e que não espera que eu vou passar naquele momento (PIPA, 2019, p. 1).

A respeito dessa interação entre artista de performance e público, Glusberg (2013, p. 84) expõe que:

O elemento reflexivo na arte da *performance* deve ser considerado também sob outro aspecto: se o público se identifica psicologicamente com a ação, a consciência do *performer* vai ser transmitida através de uma total empatia, provocando uma visão precisa do ato artístico que se presencia. Por tudo isto, a arte da *performance* é um fenômeno global de participação em dois níveis: a) do *performer* consigo mesmo, no caso de uma *performance* solo, ou em relação aos membros do grupo, no caso de uma *performance* grupal;

b) da *performance* com seus espectadores.

A tomada do espaço público para instigar a reflexão dos impasses sociais que sovam a sociedade brasileira fazem crer que “[...] fazer arte nas ruas, enquanto se pensa nos direitos de cada um, é assumir que a arte tem esse papel de refletir uma sociedade injusta e, ainda, o papel de auxiliar na superação dessas injustiças como forma de obter esperança em alterar esse cenário (MADRUGA; WEYMAR, 2018, n.p.).

Sendo o protesto social a marca registrada dos trabalhos de Reale, suas performances são “[...] uma arte de intervenção modificadora, que visa causar uma transformação no receptor”, (GLUSBERG, 2013, p. 46), dando “[...] ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu” (COHEN, 2013, p. 98).

Novamente, bebe-se da fonte do livro “A arte da performance”, no qual o Glusberg coloca que “[...] o corpo é uma unidade autossuficiente e na arte da *performance* essa unidade é empregada como um instrumento de comunicação”. (GLUSBERG, 2013, p. 83, *grifo do autor*). Nos trabalhos de Berna, seu corpo proporciona uma outra experiência de comunicação com a violência que nos rodeia. Como mesmo coloca a artista:

Eu lido com a violência sem filtro. A violência que a gente vê na televisão é uma violência editada. O cara quando mostra a manchete ele já escolhe ou o pior pedaço ou o melhor pedaço, dependendo do critério que ele queira sobre a violência. Quando você trabalha com Segurança Pública, você tem um conhecimento nu e cru da realidade. Você sabe como as coisas acontecem na real (PIPA, 2019, p. 2).

A autora Goldberg (2015, p. 88) coloca que a mídia, de um modo geral, manipula o real e o que é feito na performance artística é, “utilizando-se essas mesmas ‘armas’”, “manipular também o real para se efetuar uma leitura sob outro ponto de vista”. Berna intervém na massacrante realidade de crimes e perversidade e transforma essa máquina de vender meios de comunicação em manifestação político-social, que não nega a existência da violência, mas que faz muito mais do que estampá-la em uma capa: induz a reflexão do contexto como um todo e não somente o final sensacionalista da história.

A versatilidade com que a artista constrói seu corpo e insere símbolos que viabilizam a comunicação entre o ato performático e o espectador é emblemática em seu trabalho. Quanto a isso, Berna comenta:

Eu sou uma artista que gosto de trabalhar com estética, com simbologia. Eu gosto de trabalhar com imagens. Para mim a maior dificuldade. Para isso eu estudo muito, fazer com que meu trabalho seja resolvido pela imagem. Que é um desafio muito grande para o artista. Então, a palavra no meu trabalho vai só no título. Ela nunca está no trabalho, porque eu quero que as pessoas tenham mini-interpretações com ela (PIPA, 2019, p. 2).

No entanto,

[...] a *performance* não consiste meramente em *mostrar* ou *ensinar*; ela envolve mostrar ou ensinar com um significado. A carga semiótica da *performance* está enraizada nessa espécie de apresentação: ela não existe porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna um signo durante o curso do seu desenvolvimento (GLUSBERG, 2013, p. 73, *grifos do autor*).

Apesar de Reale trabalhar com o seu corpo, corpo de mulher e a violência, temas que podem ser relacionados desde a Antiguidade – nos mitos, nas histórias e na arte – Berna pontua que seu trabalho não fala sobre ela, necessariamente. Para a artista:

Todos nós temos problemas de família. Todos nós tivemos algum problema de infância ou na juventude ou na vida adulta que nos magoaram muito, que nos deixaram marcas muito grande e só cada um de nós sabe da nossa dor. Mas eu não me movo pela minha dor. Se essa dor não for coletiva, não me interessa. Não me interessa uma dor privada. Eu gosto do público. Eu gosto daquilo que está fazendo prejuízo para uma comunidade, para uma série de pessoas junto. É o coletivo que me atrai (PIPA, 2019, p. 2).

No trabalho “Limite zero” (2011) (fig. 5), Reale provoca o espectador ao sair nua e amarrada a uma barra de metal de um caminhão frigorífico, carregada por dois homens pelas ruas de Belém. As duas figuras do sexo masculino se vestem como açougueiros e o veículo da performance é usualmente utilizado no transporte de carne animal para abastecimento de açougues, mercados e outros estabelecimentos comerciais.

Figura 5 - Limite zero



Fonte: Berna Reale (2011).

Como sugerido pelo título, a artista explora o limite do seu corpo, corpo de mulher, tão estigmatizado como desprovido de força, delicado e quebradiço. Permanecer naquela posição durante muito tempo exige que seu corpo seja o oposto das características socialmente atribuídas a ele. Para realizar “Limite zero”, Berna precisou condicionar sua estrutura física e, conforme relatado na abertura da exposição dos finalistas do Prêmio PIPA 2019, se preparar com os bombeiros, uma vez que teria que ficar pendurada e não poderia ter a sua circulação sanguínea enfraquecida.

Ao ser levada dessa forma, Berna tem a sua humanidade subtraída, podendo ser ressignificada como uma peça de carne prestes a ter seus cortes definidos. Nesse sentido, “limite” também pode ser percebido como a fronteira estabelecida entre o animal humano e o não humano. Desde muito cedo, na escola aprende-se que o ser humano é o único animal racional. Estabelece-se, então, uma hierarquia na qual o homem se sente mais importante e qualificado para subjugar outras espécies.

Considera-se aqui a mulher, assim como os animais, como outra espécie do homem. Essa ideia é apontada Simone de Beauvoir (2016), em “O segundo sexo”, durante a apresentação da tese de que o homem é definido como ser humano e a mulher é definida como fêmea. Ao discorrer sobre os dados biológicos que diferem os dois sexos e são empregados para justificar a desigualdade entre eles, a autora coloca que “[...] na boca do homem o epíteto ‘fêmea’ soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade; sente-se, ao contrário, orgulhoso se deles dizem: ‘É um macho!’” (BEAUVOIR, 2016, p. 31).

Quando as mulheres agem de maneira contrária aos preceitos culturais, comumente são qualificadas com adjetivos que as aproximam de fêmeas: vaca, cadela, cachorra e por aí vai. Isso ilustra como a vida animal e a feminina estão próximas na parte de baixo da pirâmide da estrutura social, edificada a partir da superioridade do homem sobre as demais formas de vida. De acordo com a matéria publicada no *site* Info Veggie, no dia 08 de março de 2019, dos adeptos ao veganismo, 79% são mulheres e 21% homens (BANDEIRA, 2019). As autoras Íris Nery do Carmo e Alinne Bonetti, do artigo “Políticas sexuais da carne” (2013) – resenha do livro “A política sexual da carne: a relação entre carnivorismo e a dominância masculina” (2012), escrito por Carol Adams – apontam que “a masculinidade, entre outros aspectos, é constituída, portanto, pelo acesso ao consumo de carne e pelo controle

de corpos construídos, por sua vez, como ‘comestíveis’” (CARMO; BONETTI, 2013, p. 404).

O verbo “comer” possui várias conotações, entre elas “alimentar-se” e “ter relação sexual”. O retalhamento do animal para alimento – a exemplo o frango que é desmembrado como peito, asa, coxa, sobrecoxa e o boi, que é cortado como picanha, filé mignon, alcatra – extrai dele a característica de ser vivo e o transforma em carne. Assim como relatado no período anterior, as mulheres também são esvaziadas de identidade por meio do fracionamento de sua carne, só que nesse caso em partes sexualizadas: bundas, seios e pernas. Ambas as carnes são transformadas em mercadoria e fonte de energia para a construção da virilidade. A carne animal, enquanto alimento, fornece nutrientes; e a carne da mulher, enquanto comida, fornece prazer na cama e alimento no fogão.

Retorna-se para o “limite” em “Limite zero”, interpretado como o máximo que o corpo de Berna Reale suportaria naquela situação. Essa exigência do corpo durante a execução de uma performance artística também pode ser percebida nos trabalhos de Marina Abramovic, cujas experiências exploram as delimitações físicas e mentais do ser humano. Diferente das performances de Berna que, mesmo que provoquem reações emocionais, não sofrem interferência direta do espectador, nas performances de Abramovic, o público é convidado a participar e passa a ser parte fundamental do processo artístico.

Na performance da Marina, intitulada “Ritmo 0” (fig 6) (1974) – curiosamente o 0 (zero) aparece novamente – a artista montou mesas com 72 objetos que poderiam ser utilizados pelos espectadores para causar-lhe prazer ou dor. Tinham a disposição do público batom, vinho, uvas, tesoura, garfo, faca, chicote e uma arma carregada. A performance, que durou 6 horas, começou com as pessoas agindo de forma tranquila, e, a partir da terceira hora, começaram a comportar-se de maneira agressiva e violenta. Abramovic teve suas vestes cortadas com gilete até que não sobrasse mais pano e a lâmina cortasse seu corpo. Sua garganta foi cortada para que alguém pudesse chupar o seu sangue. Vários abusos sexuais foram cometidos. A arma carregada foi apontada para sua cabeça. Nesse trabalho, a artista testou os limites da empatia e o livre arbítrio, percebendo que para ultrapassar a fronteira da maldade e da violência não é necessário muito esforço.

Figura 6 - Ritmo 0



Fonte: Marina Abramovic (1974).

Berna Reale e Marina Abramovic tiveram suas humanidades arrancadas de seus corpos. Colocando-se de maneira passiva diante do público, ambas vivenciam a tortura durante o desenrolar da execução de seus trabalhos artísticos, tendo Berna se preparado para possíveis perigos contra si e Marina se exposto ao imprevisível. Nas performances “Limite zero” e “Ritmo 0”, as artistas são meros pedaços de carne a disposição do consumo e da subjugação. Em ambos os trabalhos, podem ser analisados os tipos de violência a qual as mulheres estão submetidas cotidianamente na sociedade, mas esse tema será melhor abordado nas análises das performances objetos desta pesquisa.

A rotina na perícia criminal está repleta de enfrentamentos com aquilo que causa danos a uma comunidade. São anos lidando com imagens fortes – cadáveres, chacinas, homicídios, cenas de crimes – e suas obras também carregam vários desses elementos chocantes e mórbidos. Na performance “Ordinário” (fig. 7) (2013), Berna transporta pelas ruas de Belém um veículo semelhante ao carrinho de mão utilizados por catadores e profissionais da construção civil com cerca de 40 ossadas de cadáveres não identificados de vítimas de assassinato, frequentemente encontradas por profissionais da segurança pública em cemitérios clandestinos de cidades violentas como Belém, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro.

Figura 7 - Ordinário



Fonte: Berna Reale (2013).

Esse trabalho pode exemplificar a atuação de Berna Reale como artista e perita criminal, esta última responsável por “interpretar as evidências de um crime”, fazendo a “devida identificação, coleta, processamento e correta interpretação dos vestígios dentro dos limites estabelecidos pela ciência”, segundo a Associação Nacional dos Peritos Criminais (APCF, 2019).

Trajando preto, a cor do luto, da morte, do trevoso, do azar do gato, do básico do vestido, da sofisticação, da elegância, dos uniformes das forças policiais especiais, Berna encarna as suas duas personas: a artista cidadã consciente e a profissional criminalista. Para Barros (2016, p. 196), o trabalho performativo de Berna “[...] não apenas possibilita a encenação como facilita o jogo de alternâncias/o deslizamento entre duas ou mais personas em um mesmo trabalho”. A primeira persona se compadece com as vidas ceifadas presentes naqueles restos sem identificação, não reclamados pela família e com irrelevância da existência humana, tais como são consideradas as vidas dos profissionais que carregam o carrinho de mão pelos centros urbanos do Brasil. A segunda deve encarar esses resquícios como objetos de perícia a serem recolhidos e decifrados, sob uma postura isenta e imparcial digna de um exímio profissional dessa área. As duas coexistem na empatia dos temas abordados.

A artista mexicana Teresa Margolles tem uma biografia um pouco parecida com a da brasileira Berna Reale. Ambas produzem suas obras no continente americano, onde estão localizadas as cidades mais violentas do mundo. Margolles também experiência a violência em sua produção artística, tendo, assim como Berna, acesso ao âmago das impensáveis formas de crueldade humana, uma vez que a artista mexicana é formada em medicina forense e atuou na profissão. Na imagem da série “Autorretratos no necrotério” (fig. 8) (1998), Teresa posa com um cadáver vítima da

violência que domina o México, grande parte associada ao narcotráfico e cartéis de drogas.

Figura 8 - Autorretratos no necrotério



Fonte: Teresa Margolles (1998)

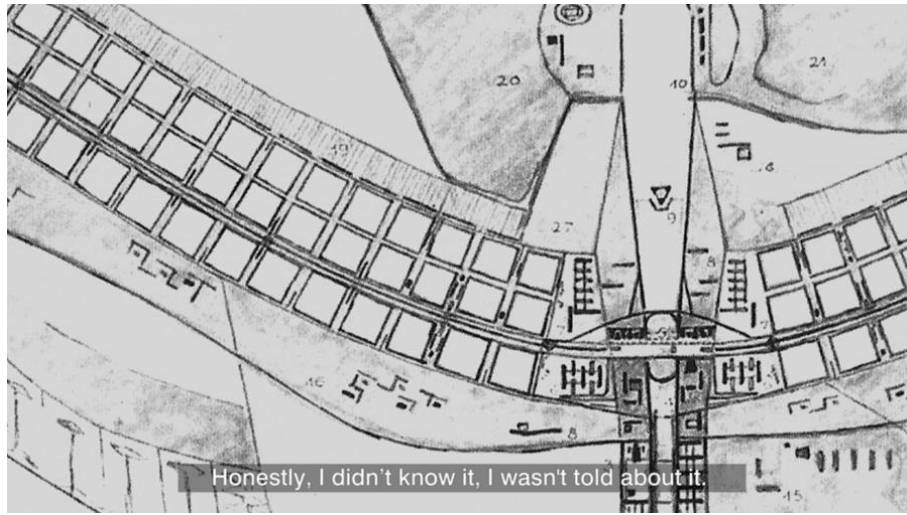
Assim como as ossadas utilizadas em “Ordinário”, na série de Margolles, os restos mortais também não possuem identificação, ora pela ausência de identificação civil, ora pela não reconhecimento de familiares, ora por se tornarem irreconhecíveis devido a tamanha brutalidade da causa da morte.

Sem vida, as pessoas que jazem nos cemitérios clandestinos e necrotérios são retiradas da invisibilidade pelas artistas e utilizadas como ferramentas para elucidar a hostilidade nas quais as sociedades mexicanas e brasileiras foram moldadas. Podendo ser consideradas repugnantes, ofensivas e/ou desconfortáveis, as obras de Reale e Margolles propõem uma reflexão a respeito dos efeitos da violência em quadros sociais.

O descaso com a vida humana visto em “Ordinário” e “Autorretratos no necrotério” é causa e efeito da violência no seu sentido mais estrito. Também no ano de 2013, a artista paulista Clara Ianni realizou o trabalho “Forma Livre” (fig. 9). Nessa obra, Clara exhibe os croquis da construção de Brasília em conjunto com áudios de entrevistas com Oscar Niemeyer, arquiteto do projeto, e Lucio Costa, urbanista, contendo declarações sobre o massacre dos operários que ocorreu em 1959 durante a construção da capital. Ambos se recusam a reconhecer a tragédia. O episódio ficou

conhecido como “Massacre da Pacheco Fernandes” – nome da construtora responsável pela obra – e segundo a matéria do Correio Brasiliense, a chacina foi a forma encontrada pela Guarda Especial de Brasília para conter a balbúrdia dos funcionários que reclamavam da qualidade da comida servida no refeitório do canteiro de obras (MACHADO, 2019).

Figura 9 - Forma livre



Fonte: Clara Iani (2013).

Os trabalhos artísticos “Ordinário”, “Autorretratos no necrotério” e “Forma Livre” abordam o desmazelo. Na performance de Berna e nas fotografias de Teresa, fica evidente a violência atroz e a morte como sua consequência. Em “Ordinário”, o cenário carregado, o chão de terra batida, a simplicidade das construções, das vestes das pessoas próximas a artista e o cachorrinho na rua sinalizam o pauperismo daquele bairro. Ao fundo, como em um horizonte ilusório de esperança e solução, nota-se emergir da terra (dessa vez não batida, mas feita de cimento e sinônimo de solo), em direção ao céu salvador, enormes edificações, moradias dignas, cujo sol ilumina e evidencia uma das principais causas de violência no Brasil: a desigualdade social.

Nas fotografias da série “Autorretratos no necrotério”, Teresa busca dar uma história para aquele indigente. Na imagem da série escolhida, a artista segura o corpo sem vida como uma Pietá. Só que diferente da Virgem Maria que deposita seu olhar sobre o morto, Margolles olha para o espectador. Encara o público de frente como se buscasse cúmplices para a empreitada de revelar que existe um enredo por baixo da violência do narcotráfico com vítimas, algozes e deficiências das políticas públicas.

No vídeo da Clara, também estão presentes os ossos, o esqueleto, mas não é o do ser humano e sim o de Brasília. O esqueleto visível, e por tanto o que tem valor, é o da cidade. Os ossos humanos dessa vez estão omitidos. Oscar Niemeyer não sabe, Lúcio Costa não viu e a Justiça até hoje acha o massacre um mistério. A geometria e a matemática estão a serviço do progresso que carrega consigo os contrastes sociais e a priorização dos interesses políticos, que acompanham o país desde o período colonial, mostrando que realmente o futuro repete o passado. As formas são abstratas e representam algo que é monumentalmente mais importante. O alguém não merece ser representado.

Na performance da Berna e nas fotografias de Teresa, o pós-morte, o que restou da barbárie, o fim. No vídeo da Clara, o que chamam de avanço sendo praticado a todo custo. O carrinho de mão que auxilia o operário de Brasília, Berna e Clara ilustram a vida sendo desprezada, desacreditada e insignificante.

Quando se pensa na palavra “violência”, logo vem em mente um cenário de horror, uma imagem muito sangrenta ou uma barbárie. Mas não é só essa violência brutal que a Berna coloca como pauta em seus trabalhos, nos quais ela também propõe a reflexão sobre as agressões cotidianas que subjagam o indivíduo de forma disfarçada e perversa, a exploração do trabalho, as relações de dominação econômica, racial, de gênero ou social, a perpetuação do poder e a manutenção da ordem.

Em “Cantando na chuva” (fig. 10), realizado em 2014, no Lixão do Aurá, em Belém, Reale reinterpreta o clássico cinematográfico homônimo, lançado no Brasil no início da década de 50. Vestida inteiramente de dourado, incluindo máscara de gás e guarda-chuva, Berna ironicamente sapateia sobre um tapete vermelho estendido por cima do que uma parcela da população brasileira considerada lixo. Reinterpretando e ressignificando a cena mais famosa do filme, Reale assinala que os setores do Poder Público tripudiam da miséria brasileira. Não se trata de uma violência sanguinária cometida de indivíduo para o outro ou de uma gangue para outra, mas uma violência estrutural cometida pelas autoridades governamentais, que negam a realidade da fome no Brasil e recusam que a carência seja precedente da bestialidade.

Figura 10 - – Cantando na chuva



Fonte: Berna Reale (2014).

Novamente, nota-se o contraste na obra de Berna Reale. A potência do ouro e do vermelho divergem com o turvo dos dejetos depositados no aterro. A vivacidade das cores do luxo e do poder prende a atenção, fazendo com o que não se tome consciência do que há ao redor. Em um instinto de investigação e desejo de mais, após muito contemplar os arranjos da figura de pé que ostenta riqueza da cabeça aos pés, o olhar descobre o que há por baixo do todo o requinte. Uma perfeita parábola da situação econômica brasileira, na qual a cegueira pelo governo impede que o ser humano veja além e na qual as classes dominantes exibem seus capitais acumulados, desfilando por cima da pobreza.

Por baixo do ouro, em contato com os restos, à margem do Brasil utópico, aquele que faz parte da parcela da população que cata nesses detritos o meio de subsistência. Em termos de composição de imagem e de estrutura social, é aquele situado em oposto a personagem de colarinho branco assumido pela artista. Aquele que é recomendado não andar por aí de guarda-chuva, estando sujeito a pena de morte do Estado.

A máscara de gás, utilizada pelos militantes para se protegerem das bombas lançadas pela polícia nas manifestações populares que eclodiram no país em 2013 e posteriormente proibida por Lei, sugere o privilégio dos eleitos (por Deus e pelo povo), impossibilitando que o indivíduo por baixo dela se contamine com os gases tóxicos emanados pelo lixo. Além de resguardar essa cútis hidratada nas águas dos paraísos

fiscais, estar mascarado possibilita que a identidade do usuário se mantenha anônima, por tanto, ficha limpa. Figurativamente, máscaras são vestidas para simular um personagem, tanto na vida real, quanto na ficção. Pensando pelo lado da fantasia, a estatueta dançante do Oscar seria uma espécie de Robin Hood ao contrário, o que rouba dos pobres e dá para os ricos.

Em entrevista à Revista Trip, Berna (2016) afirmou que a preocupação com a violência está presente na sua vida “em dois momentos: no meu cotidiano profissional, como perita criminal, e no pessoal, como mulher, mãe de duas filhas”. Ainda nessa entrevista, a artista diz que ser perita “ajuda a pensar na temática dos meus trabalhos artísticos sobre violência. Já o fato de ser artista me ajuda na cena de um crime porque observo os detalhes com mais facilidade, tenho uma sensibilidade mais apurada”.

No país onde, segundo a pesquisa “Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil” (2019), 21,8% das mulheres já sofreram ofensa verbal, 9,5% amedrontamento/perseguição e 9,1% batida, empurrão ou chute, Berna não esteve isenta de ser uma vítima. Dentro de seu próprio ambiente de trabalho, não contrariando as estatísticas indicadas na pesquisa citada anteriormente, que apontam que 76,4% dos agressores são conhecidos, a artista foi agredida pelo diretor do Instituto de Criminalística, que “[...] a empurrou contra a parede, dizendo que ia ensinar como respeitá-lo” (REALE, 2016).

Inúmeros são os desafios enfrentados pelas mulheres que decidiram seguir a vida por caminhos a margem do que é considerado “local/coisa/tarefa de mulher”. Berna Reale, mulher paraense, artista e perita, ocupa um local fora do eixo em alguns aspectos da sua vida. Enquanto mulher-artista, realiza boa parte de suas performances na sua cidade natal, fora do eixo do Sudeste brasileiro, em uma cidade totalmente apartada do mecanismo estrutural da Arte.

Enquanto mulher-perita, enfrenta provações e dúvidas sobre sua capacidade impostas pelo sistema que a todo tempo subjuga e desqualifica mulheres que ousam ocupar cargos considerados desapropriados para seu sexo. Quando em entrevista à Revista sobre a incidência de machismo em seu local de trabalho, Berna diz que “com certeza existe machismo. É o ‘deixa que eu faço isso’, como se a gente não desse conta, o que não é verdade. Eu passei em primeiro lugar no meu concurso para perita, na frente de muitos homens” (REALE, 2016).

Enquanto mulher-artista-perita, que em muitas de suas performances está nua, utilizando poucas peças de roupa ou peças erotizadas, é sujeitada a diversos

comentários maliciosos em seu local de trabalho – composto majoritariamente por homens – quando algumas de suas performances se espalham pela cidade.

Essa tríade também gera desconforto no que tange a aptidão da artista em executar o que está sendo proposto em seu trabalho como perita. O fato de ser mulher, dentro da polícia, agrava ainda mais a exigência. "Ser artista e mulher ao mesmo tempo, aí já são dois deméritos". Para Berna, seu lado artista e também seu lado mulher, abre precedentes para que questionem se ela não seguiria o estereótipo do artista cabeça avoadada e relapso, portanto incapaz para realizar o seu trabalho com a atenção, concentração e seriedade que lhe é exigido. Diante desse fato, Berna se cobra bastante e diz que "Você tem que ser sempre a melhor e dar o exemplo". "Porque qualquer falha não é porque você é uma perita, mas sim porque é uma artista" (REALE, 2017).

3 O PROVOCADOR LAÇO ENTRE ARTE E FEMINISMO

3.1 MULHERES NA ARTE

Considerando as mulheres o pilar do movimento feminista, inicia-se esse capítulo fazendo alguns apontamentos sobre o papel desempenhado por elas nos meios artísticos. No catálogo da 28ª edição do Arte Pará (2009), ao analisarem o trabalho de Berna “Quando todos calam”, já mencionado anteriormente, os curadores Marisa Mokarzel e Orlando Maneschky referenciaram essa obra com duas outras: “Lição de Anatomia do Dr. Van der Meer” (1617), realizada pelo pintor holandês Michiel Jansz Van Mierevelt; e “Vista de Delft” (1659-1660), de Johannes Vermeer (ARTE PARÁ, 2009, p. 22).

Por que não foi possível buscar referências do passado de artistas mulheres? Faz-se alusão à Linda Nochlin, “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”. Esse artigo de Nochlin, publicado na *ARTnews* em 1971, provocou a abertura de diversas lacunas sobre os escritos da história da arte. Mesmo sendo referência para os estudos de arte e gênero, até o ano de 2016, o documento não havia tradução para o português, o que demonstra o desinteresse por remodelar os cânones demasiadamente confortáveis dentro da disciplina. Para a autora, a justificativa para ausência de mulheres artistas memoráveis:

[...] não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais (NOCHLIN, 1971, p. 8).

Os responsáveis pela legitimação do conhecimento naturalizaram a ausência de mulheres no ambiente artístico. Se elas não circulavam por lá, se não líamos sobre elas e não as víamos expostas, certamente é porque não existiram ou não “mereciam”. A respeito da institucionalização da ausência de aptidão artística exclusiva do feminino, Evelyn Reed, já em 1954, coloca que “[...] a inferioridade da mulher é produto de um sistema social que causou e proporcionou inumeráveis desigualdades, inferioridades, discriminações e degradações. Mas esta realidade histórica foi dissimulada atrás de um mito da inferioridade feminina” (REED, 1954, on-line).

Respondendo à pergunta título do artigo, Nochlin propõe que se deve lançar “[...] um olhar impassível sobre as reais condições na qual a produção de arte existiu,

na extensão das estruturas sociais e institucionais ao longo da história” (NOCHLIN, 1971, p. 20). E conclui que:

[...] a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por ‘forças sociais’, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social (NOCHLIN, 1971, p. 23).

Trazendo a discussão para o âmbito brasileiro, o livro “Profissão artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras”, escrito por Ana Paula Simioni, traz a luz que a ausência de mulheres na história da arte ocorreu devido ao acesso desigual as instituições de arte, sendo a entrada legalmente na Escola Nacional de Belas Artes permitida apenas em 1893 (SIMIONI, 2008) O tratamento diferenciado ocorria tanto na admissão na Escola quanto na participação nas aulas, sendo as artistas “[...] impedidas de conhecer e dominar, ao longo dos séculos XVIII e XIX, as principais etapas de formação do ‘gênio’ artístico na medida em que o acesso ao nu lhes foi vetado por ser considerado imoral” (SIMIONI, 2008, p. 110).

Tamanha era a inferiorização das mulheres naquele período que “[...] as Constituições latino-americanas do século XIX sequer proibiam o voto feminino, pois o título de cidadão era somente dado aos homens” (TELLES, 2017, p. 47). Mesmo quando perpassavam por todos os empecilhos e chegavam, buscavam meios de se profissionalizarem, tanto na Escola, quanto em ateliês particulares, as mulheres não conquistavam o direito de serem consideradas artistas. Simioni (2008, p. 43) declara que a elas foi designado o rótulo de “amadoras”. O máximo que a genialidade feminina poderia conquistar naquele período era ser agraciada com o poder de dar à luz e criar novas vidas (para si e para a sociedade). (SIMIONI, 2008, p. 65) A desconsideração pelas mulheres enquanto produtoras artísticas era tão categórica que, conforme apontado por Griselda Pollock, “[...] nunca dizemos homem artista ou arte de homens; simplesmente dizemos arte e artista. [...] A arte feita por mulheres tem que ser mencionada e logo depreciada” (POLLOCK, 2007, p. 52 *apud* TVARDOVSKAS, 2011, p. 5).

Assim sendo, Saturnino (2011, p. 3) coloca que:

[...] a falta de um vocabulário específico para nominar as artistas mulheres nos mostra a relação profunda entre linguagem e poder. Como culturalmente o feminino constitui-se em oposição binária ao masculino, pode-se dizer que a subjetividade das mulheres se molda também como o negativo do artista e que, portanto, a mulher como gênio não existe.

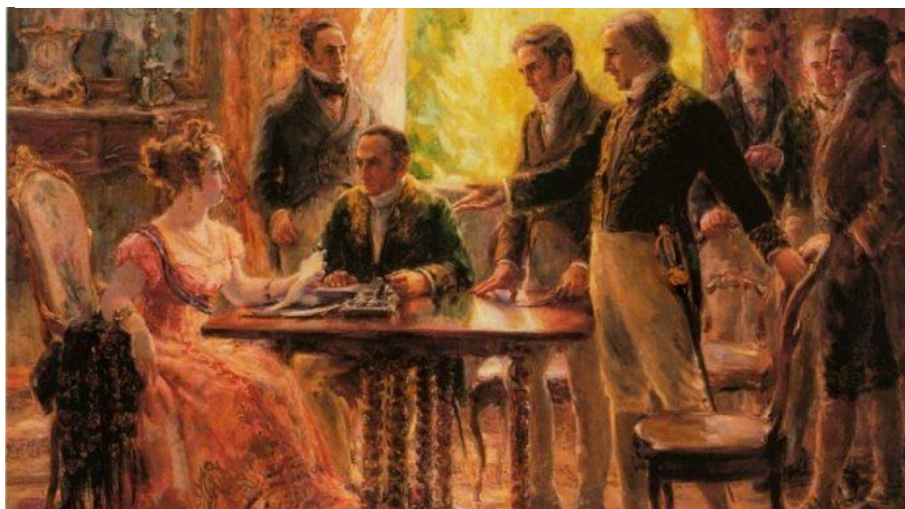
Considerando o comportamento social consequência da anatomia feminina, os médicos:

[...] acreditavam que, em virtude de estas possuírem órgãos reprodutivos distintos (ovários e úteros), os quais competiam com as atividades do cérebro, eram menos dotados para as atividades intelectuais e criativas, mas eram superiores no que tange às aptidões necessárias para a produção da espécie. (SATURNINO, 2011, p. 61)

Às mulheres que, a custo da sua feminilidade natural, arriscavam e conquistavam alguma realização no campo artístico e intelectual, eram atribuídos os rótulos de “mulher perdida, solitária, abandonada, competitiva e, finalmente, que perdera os atributos atrativos do próprio sexo” (SATURNINO, 2011, p. 63).

Dentre as mulheres artistas destacadas por Simioni, em “Profissão artista”, podem ser mencionadas a pintora Georgina de Albuquerque (1885-1962) e a escultora Nicolina Vaz de Assis (1874-1941). Georgina foi premiada com “menção de primeiro grau em 1907, pequena medalha de prata em 1912, medalha de prata em 1916 e pequena medalha de ouro em 1919” (SIMIONI, 2008, p. 334). Sua tela “Sessão do conselho de Estado” (fig. 11) (1922), aponta uma visão disruptiva da Independência do Brasil, ao adotar “uma imagem de herói diversa, centrada em um personagem feminino real e não alegórico” (SIMIONI, 2008, p. 275). Essa obra trata-se de uma pintura histórica, gênero do mais alto patamar das artes produzidas no período, portanto, retratado apenas por artistas homens. Nesse caso, é uma pintura histórica, realizada por uma mulher que recupera a participação ativa de outra mulher, princesa Maria Leopoldina, no processo político da ruptura colonial de 1822.

Figura 11 - Sessão do conselho de Estado



Fonte: Georgina de Albuquerque (1922).

Nicolina foi extremamente assídua como expositora nos salões, sendo premiada, em 1901, com menção honrosa de segundo grau e conquistando, entre 1904 e 1907, uma bolsa de estudos em Paris (SIMIONI, 2008). A artista, que ingressou na Escola em 1897, cursou o ciclo básico e logo se enveredou para a escultura, considerada a mais “masculina” das artes em virtude do peso dos materiais e da força necessária para realização das técnicas. Suas obras, muitas realizadas sob encomenda, sempre arrancavam críticas, comentários e textos oficiais que destacam o caráter feminino, a feminilidade e a técnica “masculinizada” (SIMIONI, 2008). Os escritos “[...] realizam verdadeiros malabarismos a fim de sintetizar qualidades aparentemente incomuns ao gênero feminino [...] com os dotes específicos da artista, que não poderia, jamais, deixar de ser julgada como mulher” (SIMIONI, 2008, p. 271).

Muito diferente do entrave vivido pelas mulheres no fazer artístico é a sua participação massiva como objeto de representação e contemplação em obras de arte. Segundo Simioni (2008, p. 63), “[...] as produções intelectuais da humanidade provêm do concurso de dois sexos: o feminino que inspira e o masculino que executa” e “[...] à mulher cabia apenas como inspiração e como objeto de culto para criação do artista, do gênio, atributo masculino” (SIMIONI, 2008, p. 57).

Para complementar as ideias apresentadas por Simioni, menciona-se Luciana Loponte, que apresenta o conceito de “pedagogia visual do feminino” (LOPONTE, 2002 *apud* LOPONTE, 2008, p. 152), no qual é naturalizado e legitimado o corpo feminino como objeto de contemplação. Essa pedagogia é criada a partir de uma verdade universal elaborada por um olhar muito particular, que age nas nossas práticas e em nossos modos de ver, impedindo de perceber a “[...] multiplicidade de femininos possíveis, distantes das representações mais comuns de passividade, submissão e delicadeza” (LOPONTE, 2008, p. 155).

Estabelece-se um jogo que alia gênero, arte e poder sem espaço para mulheres como criadoras, apenas como criadas. Pode-se considerar, então, que as produções artísticas “colaboram para fixar e produzir identidades”. (LOPONTE, 2008, p. 155), sendo “[...] um conjunto de práticas significantes que produzem significados e que intervêm ativamente para as definições da categoria ‘mulher’” (TVARDOVSKAS, 2011, p. 6).

Não sendo possível falar em uma “arte das mulheres” enquanto uma categoria unitária, que ressuscita todas as mulheres artistas omitidas pela história e as coloca

sob a aura da “arte feminina”, entende-se que é preciso reformular a história das mulheres na arte por meio da crítica dos próprios modelos de escrita da história. É “[...] imprescindível o exercício historiográfico para a compreensão do lugar ocupado pelas mulheres artistas no processo histórico”, (TVARDOVSKAS, 2011, p. 6) aproximando-as com os seus equivalentes masculinos dentro do mesmo período e não buscando possíveis elos que agrupem toda a produção artística de mulheres em uma só esfera.

3.2 FEMINISMO NA ARTE/ARTE NO FEMINISMO

Entende-se o feminismo como uma articulação crítica, cujo a ideia básica é a desnaturalização do ser mulher (SARTI, 2004), por meio de questionamentos sobre a visão do mundo construída por meio de formas e práticas masculinas que oprimem as mulheres. Dito isso, considerando-se que “[...] a arte é um saber, uma forma de conhecimento e ao mesmo tempo um manifesto e um modo de resistência, possuindo o potencial de captar a historicidade das relações sociais e elementos do inconsciente coletivo e da linguagem” (TVARDOVSKAS, 2008, p. 12-15, *apud* TVARDOVSKAS, 2015, p. 37), procura-se, nesse capítulo, articular esses dois conceitos e apontar como o feminismo está presente na arte e como a Arte está presente no feminismo.

Apesar dos esforços realizados pelas mulheres artistas para romper a hegemonia masculina da produção artística ocidental, as primeiras interseções entre arte e feminismo se deram na segunda metade da década de 60, nos EUA. Tvardovskas (2008, p. 22) coloca que desde esse período “[...] a arte feminista tem sido marcada por uma maneira específica de interagir com o mundo e com a produção artística, um modo de vida e de crítica cultural”.

O enunciado “o pessoal é político” foi inaugurado em 1969 pela ativista feminista Carol Hanisch. No artigo homônimo, a autora buscou esclarecer que discutir em reuniões com outras mulheres assuntos do cotidiano tais como “o que você prefere/ria: um bebê menina ou menino, ou nenhuma criança, e por quê? O que acontece com o seu relacionamento se o seu companheiro ganha mais dinheiro do que você? E se ele ganha menos?” (HANISH, 1969, n.p., *Tradução livre*) não era falar de problemas pessoais ou fazer terapia em grupo. Nesses encontros, as mulheres diziam o que realmente acreditavam sobre assuntos culturalmente relacionados a elas, ao invés opinarem com o que sempre lhes foi imposto a dizer. A partir das respostas cunhadas em experiências pessoais de cada mulher presente ali, estabelecia-se conexões, de modo que, no final, percebia-se que o pessoal de cada uma ali presente anunciava uma conclusão coletiva, portanto, política: o quão horrível é a condição da mulher.

A partir da década de 70, nos EUA e em países da Europa, os ideais feministas foram ganhando mais espaço e as mulheres artistas cada vez mais questionavam as políticas de criação artística, seus mecanismos de exclusão pautados no conceito de “gênio artístico” e “grande arte” associados quase que totalmente ao masculino, as

políticas do olhar – a mulher como somente objeto de contemplação –, a arbitrariedade das instituições artísticas e o significado de ser mulher num sistema patriarcal.

Por meio da *body art*, da performance, dos filmes, dos vídeos e das fotografias, as artistas feministas das décadas de 70 e 80, em concordância com a declaração de Hanisch, expuseram seus desejos, confrontaram a repressão ou violência sobre sua história e sexualidade, tornaram o corpo, as vivências cotidianas e os objetos “femininos” temas das produções artísticas das mulheres. Barros (2017) afirma que a reivindicação do uso do corpo, objeto artístico, até então de uso masculino na cultura ocidental, expondo e erotizando elas mesmas, seus próprios corpos, desloca a figura da mulher “[...] do lugar santificado daquela que se preocupa apenas em saciar os desejos do outro, para buscar narrativas alternativas ao ‘império do útero’, à construção cultural da vontade inescapável de ser mãe, e para elaborar seus desejos próprios” (BARROS, 2017, p. 5)

Sobre o corpo ser objeto-chave para práticas feministas na arte nas décadas de 70/80 e sua reverberação até as práticas artísticas e ativistas dos dias atuais, Luana Tvardovskas (2015), no livro “Dramatização dos corpos: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina” coloca que:

O corpo aí tem papel central, principalmente compreendido como uma fonte de conhecimento, como local de resistência e de constituição da subjetividade. O feminismo tomou como prioritária a tarefa de dissociar o dualismo entre mente e corpo e a conseqüente ligação das mulheres com o corpo, a natureza e as emoções e dos homens com a mente, a cultura e a razão. Além de rejeitarem os binarismos, as feministas politizaram o corpo, denunciando como o poder patriarcal trabalhava por meio de normas culturais sobre o feminino. Em outras palavras, suas reflexões mostraram que o poder afeta diretamente os corpos, convergindo para uma compreensão de que as questões da subjetividade são inseparáveis das questões do corpo (TVARDOVSKAS, 2015, p. 39).

Esse período de articulação das artistas feministas foi inspirado nos Panteras Negras (1966/1982) e nas manifestações contra a guerra do Vietnã e pelos direitos civis, que aconteciam então nos Estados Unidos. Em 1971, as artistas feministas leram na revista nova-iorquina *Art News* o já citado artigo de autoria de Linda Nochlin. Em 1972, instigadas por esse momento de efervescência, Judy Chicago e Miriam Schapiro ocuparam por um mês um casarão abandonado em Hollywood. Nomeada de *Womanhouse*, a casa foi reformada pelas próprias mãos das artistas que se juntaram a Chicago e Schapiro para organização desse espaço no qual elas desenvolviam performances e instalações, promoviam leituras da história da arte,

elaboravam cursos, investigavam suas origens artísticas, elaboravam análises políticas a partir de suas experiências pessoais, baseadas na sensibilização e conscientização feminista. Desse modo, esse grupo de artistas iniciaram o desenvolvimento do que elas chamaram de *Herstory*, uma versão crítica e cômica de *History*, um trocadilho que indica a versão de um novo ponto de vista: o feminino.

O tipo de imóvel que as artistas utilizaram para desfrutarem de suas liberdades – físicas e artísticas – é, fora desse contexto, o maior cativeiro da mulher no sistema patriarcal. Na *Womanhouse*, as salas, quartos, cozinha e banheiro mantiveram suas características principais, mas foram reconfigurados de modo que, por meio das instalações artísticas, fossem ressignificadas as relações entre mulheres e o espaço doméstico.

Como uma das principais lutas do feminismo na arte, sobretudo nas décadas de 70 e 80, era que as mulheres artistas fossem incluídas na história da arte, sendo pertinente citar aqui, em um trabalho de conclusão da graduação em História da Arte, as artistas mulheres que iniciaram esse processo e expuseram seus trabalhos na *Womanhouse*:

- Ann Mills;
- Beth Bachenheimer;
- Camille Gray;
- Carol Edison Mitchell;
- Christine Rush;
- Faith Wilding;
- Jan Oxenburg;
- Janice Johnson Karen LeCocq;
- Janice Lester;
- Judy Chicago;
- Judy Huddleston;
- Kathy Huberland;
- Marsha Salisbury;
- Mira Schor;
- Miriam Schapiro;
- Nancy Youdelman;
- Paula Longendyke;
- Robin Mitchell;

- Robin Schiff;
- Shawnee Wollenman;
- Sherry Brody;
- Susan Frazier;
- Vicky Hodgett;
- Wanda Westcoast.

Na listagem acima, constam os nomes das artistas integrantes do coletivo que atuou na ocupação do casarão e, como mostrar o trabalho de todas elas estenderá esta pesquisa, optou-se também, nessa circunstância específica, por não eleger uma ou umas artistas para ilustrar o período de realização da *Womanhouse*.

Em 1979, Judy Chicago apresentou, no Museu de Arte Moderna de São Francisco (EUA), uma instalação monumental intitulada “The dinner party” (“O jantar”, tradução livre) (fig. 12). Para Barros (2016, p. 45), essa obra “[...] marca a estratégia de denunciar a exclusão da mulher como produtora de linguagem, como construtora de discurso operada pela instituição de arte como um reflexo do que se impunha com a sacralização da História Geral Ocidental”. O trabalho consiste em uma enorme mesa de jantar em forma de triângulo equilátero com trinta e nove lugares, treze de cada lado. Cada assento na mesa remete a uma deusa ou figura histórica do sexo feminino e no chão coberto por placas de porcelana aparecem outros 999 nomes de mulheres importantes. Os nomes das mulheres que “sentam à mesa” aparecem bordados em toalhas sobre a mesa, as quais vêm acompanhadas de um cálice, talheres e um prato de cerâmica.

Figura 12 - The dinner party



Fonte: Judy Chicago (1979).

A monumentalidade dessa obra se dá pela sua dimensão, pela riqueza de detalhes presentes em todos os objetos e pelo seu caráter desafiador. O grande triângulo, que exprime igualdade, foi realizado por uma mulher que leva um objeto do doméstico para dentro do museu como objeto artístico. Judy Chicago reconfigura as tarefas destinadas às mulheres de arrumar a mesa, servir o jantar e de criar utensílios de “arte decorativa” por meio do bordado e da pintura de cerâmica. A polêmica maior em torno desse trabalho girou em torno dos pratos, cujas formas e figuras reproduziam vaginas, mostrando como à mulher ainda era vetado o direito de produzir símbolos na sociedade falocêntrica. A oposição ao trabalho de Chicago chegou no congresso norte-americano, instância esta que não contava sequer uma mulher entre os debatedores. Somente homens discutiram se *The dinner party* (O jantar, tradução livre) era ou não arte, mostrando que esse trabalho apontou não só as mulheres ocultadas pela e na História, mas também a suas ausências nos cargos de decisões acadêmicas, políticas e jurídicas.

A partir de 1985, um grupo de mulheres usando máscara de gorila começaram a fazer manifestações em Manhattan e colar cartazes pelas ruas, contendo percentuais da quantidade de mulheres em várias instâncias da arte, nos livros, nas coleções, museus e mostras. As *Guerrillas Girls*, como elas de autodenominavam, foram motivadas pela intensificação da propagação das convicções feministas e pela exposição de reabertura do Museu de Arte de Nova Iorque, em 1984, que, dos 169 artistas participantes, apenas 13 não eram homens brancos europeus ou norte-americanos. Além de criticar o "mundo da arte", elas também abordaram temas como o aborto, as guerras, os sem-teto, a violência e outras pautas dos movimentos sociais. No tocante dos assuntos relacionados à produção artística, esse grupo de mulheres também:

[...] enviaram cartas sugerindo a alteração de títulos de exposições, elaboraram códigos de ética para museus, demonstraram a discrepância de valor de uma obra de arte entre os gêneros masculino e feminino (em 1989, um Jasper Johns custava o mesmo – 17.7 milhões de dólares – que obras de 70 mulheres, entre elas Frida Kahlo, Eva Hesse, Sonia Delaunay, Cassat, Morrisot, O’Keeffe etc) (MAFRA, 2018, p. 98).

Utilizando o humor e a ironia como instrumentos pedagógicos, as *Guerrillas Girls* visaram a reestruturação do sistema de arte ainda engendrado sob a perspectiva masculina. No cartaz de 1989, *Do woman have to be naked to get into the Met. Museum?* (As mulheres têm que ficar nuas para entrar no Museu Metropolitano de

Arte?, tradução livre) (fig. 13), as artistas denunciaram o sexismo existente nas instituições de arte e informaram, no corpo do impresso, que “[...] menos de 5% dos artistas nas seções de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são do sexo feminino” (tradução livre). Além de propor uma revisão nos critérios curatoriais dos museus, das galerias, exposições e dos próprios produtores de arte, o grupo pretendia estimular a reeducação do olhar, do que fomos acostumados a ver e a naturalizar como verdade absoluta.

Figura 13 - Do woman have to be naked to get into the Met. Museum (As mulheres têm que ficar nuas para entrar no Museu Metropolitano de Arte? - Tradução livre)



Fonte: Guerrillas Girls (1989).

Novamente utilizando o sarcasmo, o cartaz *The advantages of being a woman artist* (As vantagens de ser uma artista mulher, tradução livre), produzido em 1988, evidenciou a inferioridade no tratamento de mulheres artistas, listando ironicamente os “privilégios” de:

- Trabalhar sem pressão do sucesso.
- Não ter que participar de exposições com homens.
- Poder escapar de mundo da arte em seu quarto trabalhos como freelancer.
- Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos.
- Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz, será rotulada como feminina.
- Não ficar presa à segurança de um cargo de professor.
- Ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros.
- Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade.
- Não ter que engasgar com aqueles charutos enormes nem ter que pintar vestindo ternos italianos.
- Ter mais tempo para trabalhar quando o seu homem lhe deixar por uma mulher mais nova.
- Ser incluída em versões revistas da história da arte.
- Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio.
- Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila. (Tradução livre) (GUERRILHA GIRLS, 1988).

Enquanto em outros continentes, durante as décadas de 70 e 80, cada vez mais as artistas feministas utilizavam seus trabalhos como forma de protesto,

denúncia e crítica à sociedade patriarcal ocidental, no Brasil – e nos demais países da América do Sul – viveu-se sob um regime militar ditatorial, marcado pela violência, censura e privação dos direitos civis. Mesmo perante esse período que as lutas pelas causas sociais eram extremamente reprimidas, pôde ser percebido “[...] um crescimento da atuação feminista no Brasil, tendo o movimento conquistado um maior impacto sobre a opinião pública, sobretudo com a definição do ano de 1975 pela Organização das Nações Unidas (ONU) como o ano Internacional da Mulher”. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 87). Antes mesmo desse apoio da ONU, alguns grupos de mulheres já se mobilizavam para reivindicar melhorias no custo de vida, creches e a anistia de familiares e amigos. O ano de 1975 foi fundamental para que a mulher brasileira passasse, então, “a ser protagonista da sua própria história” (TELLES, 2017, p. 95).

Em 1976, foi publicado o primeiro editorial do jornal “Nós Mulheres”, importante ferramenta de propagação dos ideais de igualdade entre mulheres e homens, conforme trecho:

Achamos que NÓS MULHERES devemos lutar para que possamos nos preparar, tanto quanto os homens, para enfrentar a vida. Para que tenhamos o direito à realização. Para que ganhemos salários iguais quando fazemos trabalhos iguais. Para que a sociedade como um todo reconheça que nossos filhos são a geração de amanhã e que o cuidado deles é um dever de todos e não só das mulheres (...). Queremos, portanto boas creches e escolas para nossos filhos, lavanderias coletivas e restaurantes a preços populares, para que possamos junto com os homens assumir as responsabilidades da sociedade. Queremos também que nossos companheiros reconheçam que a casa em que moramos e os filhos que temos são deles e que eles devem assumir conosco as responsabilidades caseiras e nossas lutas por torná-las sociais. Mas não é só. NÓS MULHERES queremos, junto com os homens, lutar por uma sociedade mais justa, onde todos possam comer, estudar, trabalhar em trabalhos dignos, se divertir, ter onde morar, ter o que vestir e o que calçar. E, por isto não separamos a luta das mulheres da luta de todos, homens e mulheres, pela sua emancipação (TELLES, 2007, p. 99).

À medida que a atuação dos agentes de repressão militar no Brasil ia se tornando mais branda e a anistia foi conquistada, os movimentos sociais tornaram-se mais abrangentes, abrindo espaço para questões além da retomada da democracia e do fim da violência por parte do Estado. Foi nessa abertura que as mulheres passaram a ter mobilização para as lutas mais específicas à sua condição na sociedade, causa que foi deixada de lado, por não ser considerada prioritária em uma ditadura militar que prendia, torturava, matava, desaparecia e forçava a expulsão de seus opositores.

A ditadura militar brasileira durou até 1985, década a partir da qual tanto Brasil como outros países da América do Sul buscaram novas relações entre mulheres e arte e pesquisadoras feministas investigaram:

[...] referenciais teóricos que debatessem 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 (TVARDOVSKAS, 2015, p. 60).

Na virada dos anos 80 para os 90 foram realizados trabalhos artísticos subversivos que “[...] não deixam de compreender que o ‘pessoal é político’” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 110), lema já citado anteriormente, e que corroboram com a “[...] crescente visibilidade e legitimidade alcançadas pelos movimentos feministas”. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 91) A partir dos anos de 1990, houve uma produção de artistas mulheres brasileiras que “[...] carrega uma poética feminista posto que se alinha a uma postura ética, estética e política de resistência e criação de outras figurações para o corpo, o feminino e para a subjetividade” (STUBS, 2018, p. 3).

Assim como se desenvolveu na produção artística feminista nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, na produção artística de mulheres brasileiras figuraram algumas tendências, entre as quais citamos:

[...] a recuperação histórica das artistas mulheres; o uso do corpo de forma autônoma e com um cunho reivindicatório; a desconstrução de estereótipos; a inovação da técnica pela incorporação de atividades estritamente relacionadas ao universo feminino como o bordado e a costura, assim como a utilização de elementos pouco valorizados ligados ao cotidiano (STUBS, 2018, p. 3).

Nos dias atuais, há toda uma geração de artistas mulheres no Brasil que se influenciaram de modo direto ou indireto pelos questionamentos apontados pelo movimento feminista, mas que não necessariamente se identificam como feministas. De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda, “[...] essas novas artistas, que dizem não querer mais nada com o feminismo, são o maior exemplo da vitória arrasadora das conquistas feministas” (HOLLANDA, 2006, p. 97 apud TVARDOVSKAS, 2015, p. 82).

As artistas contemporâneas brasileiras, mesmo influenciadas pelo feminismo, não se formularam enquanto identitárias, ou seja, não “levantaram bandeiras”. A atuação dessas produtoras de arte “[...] está mais ao lado das poéticas feministas, na medida em que suas obras reinventaram narrativas sobre o feminino e o masculino,

desconstruíram estereótipos misóginos e ironizaram as práticas do poder” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 65). Essas mulheres não se compreenderam como um grupo, nem mesmo consideraram como sua a tarefa de lutar contra o mercado, pelo contrário, uma parte das artistas tiveram participação ativa no sistema de arte.

A pesquisadora e artista Roberta Barros (2016), em seu livro “Elogio ao toque: Ou como falar de arte feminista à brasileira”, aponta que:

[...] diga-se que não há artistas feministas no Brasil se considerarmos como artista feminista aquela que constrói sua identidade nesses termos. Por outro lado, se o fato de uma artista rejeitar a associação de seu nome ao feminismo não deve significar ausência de influência das demandas políticas feministas ou dos debates de teoria feminista em sua obra, está aberta a possibilidade de haver arte feminista no país (BARROS, 2016, p. 266).

Para entender melhor como essa “poética feminista” pode ser observada na produção artística das mulheres, analisam-se nesta pesquisa os trabalhos da Fernanda Magalhães, Nicola Costantino, Cláudia Paim e Cindy Sherman.

Fernanda Magalhães é natural de Londrina, cidade na qual cursou Educação Artística e especializou-se em Fotografia, ambos na Universidade Estadual, instituição que hoje atua também como docente. O foco das obras de Fernanda são corpos de mulheres gordas e são repletos de enfrentamentos. A artista os apresenta nus, de frente, de costas, em poses sensuais ou escandalosas, que são recebidos pelos observadores com um misto de choque e excentricidade. Em muitos dos seus trabalhos são abordadas:

[...] experiências que são coletivas, como o medo e a dor, mas também o desejo de conexão com o outro e de aceitação. Por meio de sua produção, ela participa criticamente dos debates que se abrem atualmente, também no Brasil, para discutir difíceis problemas sociais e individuais, como a obesidade, os investimentos sobre os corpos femininos e a autoestima (TVARDOVSKAS, 2008, p. 95).

Na série “A representação da mulher gorda nua na fotografia”, iniciada por Magalhães, em 1995, a artista buscou propor o debate acerca da intolerância e desdém com o corpo gordo e abordar as inúmeras dificuldades, incertezas e exclusões enfrentadas por ela mesma (TVARDOVSKAS, 2008, p. 96).

Dentro da contemporaneidade e nas poéticas feministas, as artistas utilizam seus próprios corpos como terreno de disputa. Dito isso, é possível apontar que Fernanda Magalhães participou dessa tendência por meio do seu trabalho autobiográfico. Em Gorda 09 (fig. 14), trabalho realizado em 1995 e pertencente à série citada a cima, a artista recortou uma fotografia do seu próprio corpo nu e com a

cabeça decepada. No espaço onde deveria estar sua cabeça, Fernanda sobrepôs a cabeça da estatueta paleolítica “Vênus de Willendorf”. Em volta dessa imagem, encontra-se, em letras brancas, manuscritas pela artista, a frase: “A obesa da Vênus de Willendorf da fertilidade e deusa do colo”. Embaixo da colagem, Fernanda novamente utilizou o recurso textual, dessa vez em forma de recorte de algum impresso, onde é possível ler: “Uma outra página enumera uma lista de pedidos aos aliados não-gordos. O primeiro: “Ser vista como um ser humano sexual”.

Figura 14 - Gordas 09



Fonte: Fernanda Magalhães (1995).

Ao lado da figura da “Fernanda de Willendorf”, há duas metades da mesma mulher branca, magra e de cabelos escuros. As colagens são em preto e branco, mas nota-se que há um resquício de colorido na margem superior, entre a figura da Fernanda e a mulher à esquerda e acima do órgão sexual da artista, em forma de borrão, como se o censurasse.

A utilização do cor-de-rosa exprime a intenção de tentar demonstrar alguma feminilidade, característica muito apreciada em mulheres na sociedade patriarcal, mas que é desvinculada da mulher gorda, uma vez que um dos pré-requisitos do “feminino” é “se cuidar”/“cuidar do corpo”. A mesma cor que busca a aceitação enquanto ser humano, enquanto mulher, é a cor que censura o órgão sexual da figura gorda. Como se a artista desejasse ser vista como um ser humano sexual, mas não só. Como se quisesse ser vista como ser humano sexual e não como objeto sexual.

Fernanda recriou-se como a deusa-mãe de Willendorf. Colocando-se como a mulher mística gestora da fertilidade do planeta, a artista demonstrou uma atitude de autovalorização, nos dias de hoje considerada como “apologia à obesidade” pelo tribunal das redes sociais, remetendo sua imagem às culturas dos antepassados, onde era considerada fonte da vida, da felicidade, origem da própria espécie.

Conforme as discussões sobre as pautas feministas foram sendo aprofundadas ao longo das décadas, o que por muito tempo foi debatido de forma universal, foi sendo fragmentado em vertentes, até que se chegou à conclusão de que o movimento feminista precisava ser considerado interseccional para seguir adiante. Foram criados, então, recortes que refletem “[...] as mulheres não como sujeito único isento daquilo que as diferencia, mas como sujeitos que possuem pontos em comum, concomitantes com traços particulares estruturantes das vidas das mesmas” (SILVA, 2016, p. 112). A partir da ponderação das especificidades dos vários feminismos presentes em um, que supõe privilégios identitários, sociais, econômicos, religiosos e culturais do “feminismo branco”, não desfrutados pelas mulheres negras, foi posta a importância de levar em consideração o “feminismo negro” e os respectivos lugares de fala. À medida que o feminismo foi impulsionado e se desdobrou, delineamentos foram se formando em torno de identidade de gênero, orientação sexual, classe social, posição geográfica e, o que nos interessa nesse momento, forma física.

Ao expor o seu corpo, enaltecendo-o, ao invés de depreciá-lo, Magalhães – assim como as ativistas do “feminismo gordo” – enfrentou e problematizou a sociedade encrustada de ações gordofóbicas. Quando substituiu sua cabeça humana pela cabeça de uma divindade, cujas formas avantajadas estão relacionadas à fartura e exuberância em outras civilizações, Fernanda elaborou uma reflexão acerca de como o corpo gordo na contemporaneidade é significado de maneira distinta de como era no paleolítico, propondo outros modos de olhar para os corpos e para aquilo que é estabelecido como verdade em nossa cultura. A associação com a Vênus – ligada à sexualidade, à potência e à vida – é dotada de uma certa ironia, já que o próprio corpo da artista na atualidade sofre com as categorizações das especialidades médicas que são unânimes em considerá-lo doente, lento, passivo e fraco.

O movimento feminista propõe que seja desencaixotado o conceito de “mulher” e de “feminino”, apontando que ambos foram estabelecidos culturalmente nas raízes da sociedade capitalista e patriarcal. Sob determinações baseadas na biologia, anatomia e natureza, as mulheres foram convencidas a seguirem um modelo ideal de

apresentação. Comportamental e socialmente, devem ser boas donas de casa, mães e esposas. Esteticamente, devem estar bem vestidas, unhas esmaltadas, pele jovem, sem pelos além dos cílios, sobrancelhas, cabelos e em forma.

As mulheres, cujos corpos estão fora do dito “padrão de beleza”, são arremessadas para a margem da sociedade ocidental. E com esse gesto é negado a elas o direito de ser. Mas Fernanda foi combativa e buscou com seus trabalhos artísticos desconstruir as regras do corpo. Ao contrário do sugerido pelos manuais de vestuário, o corpo gordo da artista não se encontra disfarçado por de baixo de um *look* preto. Obedecendo a indústria da moda que, principalmente da década de 90, não se interessava em vestir seu corpo, a artista exibiu-se pelada. Não é a nudez glorificada nas revistas masculinas da época. É a nudez que não obedece aos cânones das representações clássicas. É o corpo que precisou buscar representatividade no paleolítico. É o volume que só por existir incomoda e perturba. É o corpo que mesmo sadio está doente. É o corpo que renuncia todas as expressões de rejeição, que pulsa e grita, que exige da vida um lugar.

Nicola Constantino é uma artista argentina cujos trabalhos permearam os terrenos da escultura, moda, objetos e instalações mecânicas, e atualmente, transitam pela fotografia e instalação de vídeo.

Na década de 90, Nicola criou uma coleção de peças e objetos com estampas que reproduziram partes do corpo humano, como mamilo, umbigos e ânus, capitando um agudo senso de beleza e provocando ao mesmo tempo uma certa atmosfera de desconforto. A moda, tema que esteve presente na vida familiar da artista, focando no consumo e no corpo humano como uma ferramenta de sedução, tornou-se um tema recorrente em sua obra.

Incluindo-se de forma autorreferencial em sua produção fotográfica e de videoarte, Nicola utilizou essas tecnologias para refazer cenas de renome na história da fotografia e da arte e para recriar outras relacionadas a elementos de seu imaginário e identidade como mulher e artista. As questões acerca do feminino estão muito presentes em seus trabalhos e “[...] suas imagens apresentam conflitos permanentes com a moda e com os enunciados sociais sobre as mulheres, como maternidade, a comida, o envelhecimento, a morte e o sexo” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 403).

Aproximando-se das questões identitárias na arte, a artista preocupou-se em apresentar suas diversas personalidades – glamorosa e feminina, trabalhadora,

materna – sob o olhar da mulher representada, sendo esta protagonista da própria representação, e não apenas objeto de olhar masculino, subvertendo o cânone construído para o olhar masculino. Além disso, os métodos feministas de produção artística “se empenham na desconstrução dos estereótipos sobre as mulheres, escavando novos sentidos, encontrando vozes silenciadas e sensações de inconformidade” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 419).

No ano de 2004, a artista realizou em seu país natal a performance “*Savon de corps*” (*Sabonete corporal*, tradução livre) (fig. 15), na qual fabricou centenas de sabonetes em forma de torso feminino, que possuem em sua composição 3% da sua própria gordura corporal, extraída por lipoaspiração, processo estético realizado exclusivamente para esse projeto.

Assim como no trabalho de Fernanda Magalhães, a gordura do corpo apresenta-se como elemento de suma importância no trabalho. Em *Gorda 09*, a artista valorizou o excesso de gordura do seu corpo e procurou refletir por que os padrões estéticos colocam a sociedade na posição de sentir-se confortável em fazê-la achar-se fisicamente qualquer coisa menos que uma Vênus. Nicola, mesmo que com outra finalidade, fez o que impõem a Fernanda fazer: livra-se do excesso de gordura a qualquer custo.

Figura 15 - Sabonete corporal (Tradução livre)



Fonte: Nicola Constantino (2011).

Essa obra conta também com cartazes, expositores feitos de materiais de luxo e vídeos publicitários, no qual a artista apresenta-se como uma modelo que sensualmente entra seminua numa banheira, enquanto uma legenda convida “*Prends ton bain avec moi*” (Banhe-se comigo, tradução livre). Tanto o título como a legenda do vídeo foram recursos literários para construir uma paródia com os discursos sociais, usando das palavras em francês para brincar com o aspecto clássico das inúmeras ações publicitárias voltadas para o público feminino.

Toda essa atmosfera foi projetada na intenção de recriar uma campanha de venda de produtos para mulheres, discutindo “[...] o modo carnal e performático dos jogos de sedução da mídia e o desejo por perfeição e jovialidade corporais” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 404). O olhar de Constantino sobre a indústria do corpo toma forma de um produto com o qual não compramos a imagem identificativa do corpo da modelo, mas do corpo da própria modelo, em uma nova concepção de consumo.

A estratégia de publicidade para a comercialização desse tipo de produto baseia-se na identificação do público com uma pessoa famosa como determinado modelo ou atriz, e não no próprio artigo. “*Savon de corps*” (Sabonete corporal, tradução livre) recebe a imagem de Nicola na forma de uma foto publicitária, com a diferença de que aqui o modelo não é a face do produto, mas sua matéria-prima.

Claudia Paim viveu e trabalhou na região sul do Brasil. Seus trabalhos artísticos e suas pesquisas desenvolveram-se sobre os temas coletivos e espaço público, performance e corpo, sendo sua trajetória consagrada à produção de vídeos, instalações, performances, desenhos, arte sonora, ações urbanas, objetos e poesia. A artista faleceu em 2018, vítima de um câncer diagnosticado em 2010. A fatalidade da doença foi tema da performance “Devastação” (fig. 16), realizada em 2016, onde Paim utilizou a delicadeza para retirar os cabelos que se soltam de sua cabeça, efeito colateral da quimioterapia. Com esse trabalho, a artista busca, por meio do processo de adoecimento do corpo, confrontar o espectador sobre os tabus em torno de assuntos como a doença e a morte.

Figura 16 - Devastação



Fonte: Claudia Paim (2016).

A perda dos cabelos é um dos grandes traumas causados às mulheres durante o tratamento dessa doença. Culturalmente, as madeixas são símbolos de feminilidade e sensualidade e a perda dos fios, mesmo que por motivos extrínsecos, remete ao desaparecimento dessas características tão apreciadas nas mulheres. Na performance, Claudia Paim demonstra compactuar com essa perda de maneira muito sutil e controlada, demonstrando que o corpo, endeusado por suas formas e curvas, é efêmero e, portanto, o mais mortal dos mortais.

Na performance “Possibilidades” (fig. 17), realizada em 2011 no Festival Performance Arte Brasil, a artista sentou-se no chão vestindo um terninho rosa bebê, entre duas bacias de alumínio contendo 210 ovos de galinha em cada. A cor rosa foi utilizada por Claudia Paim para referenciar o ideal regulador de feminilidade imposto às mulheres. A ação performática tomou início com a artista pegando um dos ovos, lendo para o público o nome inscrito nele e o quebrando com suas mãos.

Figura 17 - Possibilidades



Fonte: Claudia Paim (2011).

Um dos atributos incorporados na feminilidade compulsória é a idealização consensual de maternidade, que é incumbida às mulheres desde a infância com brinquedos que simulam e estimulam os cuidados com bebês. Em “Possibilidades”, a artista questiona poeticamente essa ausência da liberdade da mulher sobre seu próprio corpo. Ao destruir, um a um, os 420 ovos, que simbolizam o total de óvulos produzidos pela mulher durante sua vida fértil, Claudia Paim reclama o direito de não ser uma fábrica reprodutora de indivíduos, de mão de obra para sustentar o capitalismo que nos acerca.

As questões acerca da maternidade são pautas recorrentes das artistas que dialogam com o feminismo. A autora já citada, Roberta Barros, possui uma performance na qual oferece o seu leite materno para o público presente e Cindy Sherman, em “Untitled, 2002–2004” (Sem título, 2002-2004, tradução livre) (fig. 18), encarna a persona da mãe. Em suas fotografias, Cindy se transforma em diversas personagens que conferem à mulher o caráter não de indivíduo, mas de estereótipo cultural, discutindo a problemática da mulher como processo de definição de papéis sexuais e sociais predeterminados. Sobre esse simulacro proposto pela artista, Rosalind Krauss (2012, p. 66) aponta que “[...] é importante que Cindy Sherman seja ao mesmo tempo seu sujeito e objeto, porque o jogo dos estereótipos na sua obra é uma revelação da própria artista enquanto estereótipo”.

Figura 18 - Untitled 2002 – 2004 (Sem título 2002 – 2004, tradução livre)



Fonte: Cindy Sherman (2004).

Enquanto em outros países ocidentais, sobretudo na América do Norte e na Europa, exposições com a temática feminista acontecem desde a década de 70, no Brasil esse recorte ainda é embrionário no sistema curatorial. Luana Saturnino Tvardovskas (2015) coloca que as artistas brasileiras, e sul-americanas, em geral,

[...] não estão amparadas por grandes exposições com temáticas “feministas” ou por novos recortes e interpretações de gênero e parece haver nelas um intento de manter um espaço de liberdade em relação às pressões do capital. Também poderíamos levar em conta que o mercado de arte ainda não se constitui com o mesmo furor apresentado no EUA, França e Inglaterra e que, de fato, as temáticas advindas do feminismo que lá já foram amplamente incorporadas, ainda passeiam tímida e lentamente em nossos circuitos artísticos latino-americanos, sendo que há uma escassez de textos traduzidos para o português que se constituem como referência para novas escritas da história da arte num prisma feminista (TVARDOVSKAS, 2015, p. 66).

Nos últimos anos, essas estéticas feministas ficaram mais recorrentes nas agendas artísticas-culturais das instituições, o que insinua uma busca pela amenização da presença de mulheres nas paredes expositivas somente como figura representada e quase nunca como agente da representação. Como fruto dessa necessária mudança no *modus operandi* da curadoria das exposições, registram-se, abaixo, algumas mostras de mulheres artistas que ocorreram recentemente:

2013: Pinturas cegas, de Tomie Otake (Museu de Arte do Rio – MAR);
 Berna Reale: vazio de nós (Museu de Arte do Rio – MAR).

2015

Tarsila e mulheres modernas no Rio (Museu de Arte do Rio – MAR).

2016

Elas: mulheres Artistas no acervo do MAB (Museu de Arte Brasileira – SP);
 Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências (Museu de Arte do Rio – MAR).

2017

Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017 (Museu de Arte de São Paulo – MASP);
 Vão, de Berna Reale (Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo – CCBB SP).

2018

Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985 (Pinacoteca de São Paulo);
 Mulheres na coleção MAR (Museu de Arte do Rio – MAR).

2019

Histórias das mulheres: artistas até 1900 (Museu de Arte de São Paulo – MASP);
 Histórias feministas: artistas depois de 2000 (Museu de Arte de São Paulo – MASP);
 Rosana Paulino: a costura da memória (Museu de Arte do Rio – MAR)
 Tarsila popular (Museu de Arte do Rio – MAR);
 Spider [Aranha] de Louise Bourgeois (Museu de Arte do Rio – MAR);

Sobre a tarefa de incluir na agenda dos museus, Ana Paula Cavalcanti Simioni (2011), aponta que:

Expor as obras de artistas mulheres, por tanto tempo negligenciadas pelas instituições, é uma real contribuição para a revisão da historiografia da arte dominante, mostrando um notável avanço das instituições. Fomentar a discussão pública sobre tais temas, bem como gerar um catálogo com textos

de alto calibre é também uma postura muito bem-vinda, contribuindo para o adensamento do campo de pesquisas e reflexões em história da arte na contemporaneidade (SIMIONI, 2011, p. 387).

No entanto, é preciso que se tenha cuidado na proposta curatorial das artistas mulheres para que não ocorra o engano de criar uma nova categoria artística na qual todas as mulheres sejam colocadas juntas, classificadas como “mulheres” e não como artistas contextualizadas no período de realização das obras, tal qual os artistas homens.

4 BERNA REALE: FEMINISMO E VIOLÊNCIA

4.1 POSSIBILIDADES FEMINISTAS NA ARTE

Dentro das atividades de cunho feminista realizadas na Arte, o Artivismo pode ser indicado como uma delas. Essa proposta é entendida como “[...] defesa de uma causa ou da transformação da sociedade por meio da ação” (DICIO, 2009, p. 1). De acordo com essa definição, considera-se que as causas sociais como o ambientalismo, o movimento negro, a luta pelos direitos LGBT, o feminismo e outras estão inseridas nessa categoria.

Para promover as mudanças sociais tão almejadas são utilizadas diversas ferramentas, das quais destacam-se as legais e pacíficas: realização de marchas em espaços públicos, recrutamento de ativistas, coleta de assinatura, elaboração de textos, fornecimento de entrevistas, criação de conteúdo para mídias digitais, organização de reuniões e plenárias. A prática dessas ações algumas vezes está diretamente ligada às atividades ocupacionais ou hábeis dos ativistas, tais como agricultura, direito, magistério, psicologia e arte.

Restringindo o ativismo ao que mais interessa nessa pesquisa, trabalha-se, a partir de agora, com a arte como ferramenta ativista, que nesse caso, tem uma nomenclatura específica: artivismo, o qual o principal efeito é “imprimir um tônus social e político à arte” (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2018, p. 3). Complementa-se aqui que o artivismo imprime um tônus declaradamente político à arte, uma vez que a arte sempre foi política. Resumidamente, pode-se definir que política é “[...] o exercício ético do poder, da organização, do gerenciamento da coisa pública em razão do ‘bem público’, da felicidade individual e coletiva dos habitantes do Estado e da Nação” (MARTINEZ, 2018, p. 1).

O fazer artístico e a construção da história da arte, bem como a seleção dos eleitos à imortalização nos livros e concepção dos cânones, estão atrelados à política, por conveniência ou por dependência. Desde a Pré-História, as produções artísticas retratam como os indivíduos se organizaram socialmente, a relação de poder e as crenças. A exemplo disso, no Brasil, pode-se exemplificar com o desprezo da cultura indígena, o comprometimento com a religião no Barroco, o academicismo, as rupturas do modernismo, o papel da sociedade artística na oposição à ditadura militar e a

própria arte contemporânea trabalhada nessa pesquisa, em grande parte compromissada com as inquietações existentes no nosso cotidiano.

De acordo com Mesquita (2011, p.17, *apud* COSTA; COELHO, 2018, p. 28), as principais características da produção contemporânea artista são:

[...] a possibilidade de autoria por uma pessoa mesmo que não seja, necessariamente, profissional da arte; temas do cotidiano; expressões artísticas realizadas no espaço público urbano; popularização fora dos espaços artísticos tradicionais; uso de meios não convencionais de comunicação; e, intervenção crítica através da arte.

E coloca que o ativismo “[...] não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediadas pelos mecanismos oficiais de representação” (MESQUITA, 2011, p.17, *apud* COSTA; COELHO, 2018, p. 28).

Dentro do Ativismo, há, dentre outras, mais uma especificidade, que é o Ativismo Feminista. Para Costa e Coelho (2018, p. 26), essa categoria é “parte da concepção de arte como forma de questionamento, visibilidade e transformação social, no sentido de ressignificar o conceito de *mulher*, hegemonicamente construído pelo mundo masculino” (grifo das autoras). Para ser considerado como tal, as autoras, baseadas em Biroli (2014), colocam que o “[...] conteúdo estará ligado à crítica ao patriarcado, enquanto forma de dominação e subordinação das mulheres” (COSTA; COELHO, 2018, p. 33). Isso é, a temática artística deverá abordar:

[...] questionamento da restrição das mulheres à esfera doméstica, a redução delas a um objeto sexual ou sexualizado, a desvalorização de funções e trabalhos desenvolvido por mulheres, a desconsideração da intelectualidade feminina, a naturalização da condição subordinada das mulheres, a depreciação das características naturalizadas como femininas, dentre outras formas de opressão (TAVARES, 2008, *apud* COSTA; COELHO, 2018, p. 33).

Entende-se que o Ativismo é um movimento contra o sistema. Desconsiderando as regras de representação e apresentação e os espaços oficiais de institucionalização da arte, os artistas não necessariamente se reconhecem como artistas ou trabalham individualmente e as produções são o meio e não o produto final.

Considerando o que foi dito, Berna Reale, apesar de muito dialogar com o Ativismo, não faz parte dele devido aos seus trabalhos corroborarem com o sistema de arte nacional, internacional e serem extremamente realizados dentro da legalidade, da burocracia e da obediência civil. Além disso, a artista, que também é perita,

compactua duplamente com o sistema, enquanto agente de segurança, instituição alvo recorrente das reivindicações ativistas.

Apesar de não se qualificar Berna como artista, não se pode ignorar a preocupação com as questões sociais presentes na obra da artista. Um dos temas abordados por ela é a condição opressiva da mulher, tema-chave do Artivismo feminista. Outra possível análise de trabalhos artísticos de cunho social e político é a estética feminista, que independe de estar ou não vinculada aos movimentos ativistas, sendo “[...] uma forma inventiva/afirmativa enquanto estratégia ética/estética/política de subversão, resistência e criação de possibilidades de vida” (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2018, p. 5).

A estética feminista tem como característica a relação entre arte/vida e arte/produção de subjetividade (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2018, p. 6). Na foto-ação “Vã” (2017) (fig. 19), Berna Reale posa como uma lutadora em cima de uma cama de ferro. Novamente, a artista faz uso dos símbolos para desenvolver o seu discurso poético, que nessa obra pretende questionar a condição da mulher na sociedade. A cama de ferro e o cenário atemorizante remetem a um manicômio, instituição destinada ao tratamento de pessoas com transtorno psicológico e/ou psiquiátrico. Não só os doentes com alguma doença mental de fato eram enclausurados nesses locais. Durante muito tempo, a medicina e a igreja trataram como “loucos” quaisquer pessoas que demonstravam comportamento a margem do socialmente estipulado como “normal”.

Figura 19 - Vã



Fonte: Berna Reale (2017).

Histeria foi o diagnóstico frequentemente atribuído às mulheres para qualificar reações emocionais de raiva, de medo, de desobediência – atitudes socialmente indesejáveis em mulheres, que deveriam ser submissas, calmas e pacíficas – e também para desmerecer transtornos legítimos, atribuindo-os a simples identificação “ser mulher”. Em linhas gerais, as mulheres foram e são consideradas “anormais” quando se comportam da maneira que se espera que os homens se comportem.

Conforme visto no *capítulo “Mulheres na arte”*, a presença dessas no circuito da arte, sobretudo na Academia, não era um acontecimento que seguia o curso considerado “naturalizado” da época. Na foto-ação mencionada, Berna enquanto artista contemporânea resgata a condição de “histórica” evocada pelas suas antepassadas que ousaram pleitear uma cadeira de aluna na Academia de arte.

A posição da artista, de pé em guarda sobre a cama, insinua o delírio de estar em uma luta esportiva. Presas nas amarras da feminilidade sugerida pela cor rosa e pela pelúcia das luvas, a artista se arma para lutar contra seu adversário invisível, contra o sistema castrador que a impede de ansiar por mais do que aquilo que está destinado a ela. A luta, a força e o desejo de vitória são pertencentes ao universo dos homens e duelar contra essa divisão sexual é o seu maior combate. Em termos de briga, às mulheres fica reservada apenas a rivalidade feminina, na qual elas competem entre si, reforçando o machismo e enfraquecendo a luta por igualdade.

Para compor o uniforme, Reale utiliza um cinto de castidade, instrumento de ferro utilizado por mulheres na Idade Média para impedir que as mesmas tivessem relações sexuais na ausência dos maridos. Além de demonstrar como as mulheres eram consideradas seres indignos de confiança, mesmo perante o juramento divino do matrimônio, esse acessório demonstra como a liberdade sexual das mulheres é um tabu ao longo da História. Mais do que um tabu, traçando um paralelo com a personagem de Berna, é uma luta. Nos dias de hoje, as mulheres continuam presas em um cinto que não é físico, é moral.

A rispidez do ferro presente no cinto de castidade contrapõe com o toque macio e a docilidade de rosa das luvas usadas por Berna. Consideremos o ferro – material forte e resistente – como associado ao homem e o par de luvas – frágil e meigo – à mulher. A dualidade do perfil humano e sua associação como característica feminina ou masculina nas últimas décadas vem passando por transformação, mas ainda hoje há na sociedade ocidental essa fragmentação do comportamento.

Berna está dividida. Mesclando elementos desses dois universos, a artista se recusa compactuar com a divisão social baseada na biologia. Quando a postos para o combate, a postura rude é descredibilizada pela aparência frágil e efemeridade do seu equipamento de luta, assim como as mulheres que são depreciadas ao se arriscam e ousam exercer tarefas “de homem”.

Gostaria de ser a mulher que nocauteia, que tem sua sexualidade livre das imposições de terceiros e que não é considerada histérica por isso. Mas ao contrário disso, conforme pode ser observado na imagem, ela é a figura que não tem os pés no chão, demonstrando afastamento da realidade que coloca a mulher em direção oposta ao que a artista luta para conquistar.

Lutar, no sentido literal do verbo, significa combater corpo a corpo, o que implica um certo grau de violência. Para realizar esse propósito são necessários momentos de ataque e de defesa. Berna ao mesmo tempo que defende seus ideais, enquanto mulher, também defende a sua segurança, o seu bem-estar, a sua vida. A violência contra a mulher, física e simbólica, é tema recorrente dentro do Artivismo e da estética feminista e será aprofundado adiante, na análise de dois outros trabalhos de Berna Reale: “Rosa Púrpura” e “Frio”.

4.2 VIOLENTAARTE

Como visto no *capítulo 3*, Berna Reale relaciona-se com a violência de duas formas: como tema principal das suas obras e como fio condutor do seu trabalho enquanto perita criminal. Foi isto que a artista aborda de maneira bastante incisiva esse assunto, expondo os mais de um tipo de prática violenta. Intencionalmente, optou-se por deixar a violência contra mulher, discutida a partir dos trabalhos de Berna, para ser estudada a partir desse capítulo.

Neste início, reflete-se sobre dois apontamentos acerca da conceituação do termo “violência”. No livro “Sobre violência”, Hannah Arendt – filósofa política alemã de origem judaica e uma das mais influentes do século XX – a autora assume que poder e violência são distintos, apesar de estarem sempre juntos. A publicação mencionada é dividida em três capítulos e o segundo trata a violência como sendo sempre instrumental e tendendo a necessidade de justificativa por outra coisa. E o poder como um fim em si próprio e, por esse motivo, não necessita de justificativa e sim de legitimidade. No último capítulo, a autora faz uma crítica às teorias que explicam a violência por meio do viés biológico e zoológico e conclui que a violência é racional na medida em que é eficaz como meio de alcançar o fim.

Outra autora que apresenta seus apontamentos sobre a violência é Vaniele Soares Copello. Para ela, “[...] violência é denominada como uma ação deliberada e consciente de empregar força física ou intimidação moral contra alguém que pode provocar lesões corporais ou mentais à vítima”. (COPELLO, 2017, p. 252, *apud* BARROS, 2018, p. 15)

A partir do conceito de violência em seu caráter mais amplo, afunila-se para a categoria que interessa nessa pesquisa: a violência contra mulher, uma das persistentes pautas do movimento feminista, a partir da década de 80. Em uma atuação múltipla e categórica, o feminismo foi crucial no combate dessa prática,

[...] por um lado, visibilizou a violência da qual as mulheres eram ‘vítimas preferencias’. Ao mesmo tempo, retirou-o da esfera da vida privada e familiar, legitimando como problema político e de saúde pública, envolvendo os direitos humanos das mulheres. (BANDEIRA, 2005, *apud* BANDEIRA, 2014, p. 453).

Uma importante autora que categoriza a violência contra a mulher é a Maria Amélia de Almeida Telles, militante política que foi presa e torturada durante a Ditadura Militar brasileira. Em “Breve história do feminismo no Brasil” (2017), Amélia coloca que

“[...] a expressão violência contra as mulheres contribui para a compreensão de que as mulheres são alvo de uma determinada violência simplesmente por serem mulheres” (TELLES, 2017, p. 288).

As diversas variantes dessa violência sofrida pelas mulheres estão presentes nos trabalhos de Berna Reale e também nos de outras artistas mulheres contemporâneas e anteriores. As performances de Reale que abordam esse assunto são “Rosa Púrpura” e “Frio” e essas serão abordadas mais profundamente nos *capítulos* a seguir.

A primeira mencionada é a Beth Moysés, artista paulista que trabalha desde 1994 a temática da violência de gênero, usando vestidos de noiva, trajes brancos, rendas, pérolas e outros símbolos que remetam ao encarceramento do matrimônio e às problemáticas da mulher. A artista insere o tema em seus trabalhos de maneira bem responsável e delicada, buscando entendê-lo melhor por meio de estadias com mulheres em Casas Abrigo e Delegacias especializadas.

Seus trabalhos possuem um teor de força e sensibilidade, pois em diversas obras há a participação das mulheres com quais a artista teve contato nessas instituições, ou seja, são mulheres diretamente vinculadas ao problema da violência.

Em 2016, Beth realizou nas ruas de São Paulo o trabalho “Performance 180” (fig. 20), título que corresponde ao número do telefone que socorre, imediatamente, as mulheres que estão sofrendo algum tipo de violência. Esse trabalho, que aconteceu no Dia internacional para eliminação da violência contra mulheres (25. nov), consistia em três ambulâncias transitando pela cidade de São Paulo, denunciando a emergência de se discutir esse assunto. Ao invés da sirene típica desses veículos, os carros gritavam “Basta!” para todos os cantos. Cada ambulância transportava uma mulher que teve em alguma passagem de sua vida contato pessoal com a violência de gênero.

Figura 20 - Performance 180



Fonte: Beth Moysés (2016).

A segunda artista é Regina Jose Galindo, de origem guatemalteca, conhecida pelos temas políticos de seu trabalho, problematizando as injustiças e discriminação sociais e as questões sobre a condição da mulher e os conflitos de gênero impostos na contemporaneidade.

A artista nasceu em meio à Guerra Civil da Guatemala, tendo vivenciado os conflitos e suas consequências de forma muito próxima, o que certamente influenciou seus trabalhos artísticos. Galindo é conhecida por correr riscos, testando os limites de seu corpo e sua capacidade de falar. Buscando refletir sobre as relações de poder, a artista se dispõe em ser afogada, algemada, acorrentada e automutilada.

Em 2009, Regina realizou a performance Autofobia (fig. 21), na República Dominicana, trabalho no qual a artista atirou na própria sombra, utilizando uma pistola 9 mm. Em entrevista publicada no C& América Latina (2018), a artista disse que essa performance:

[...] não é uma obra suicida. Não. Em espanhol, existe a expressão “tener miedo hasta de la propia sombra” (“ter medo até da própria sombra”). Essa é a metáfora que me interessa. Como mulher, na Guatemala você está exposta de modo permanente ao perigo de ataques como o estupro e outras humilhações. Quero encontrar uma imagem que reflita o lidar cotidiano com esse medo.

Figura 21 - Autofobia



Fonte: Regina Jose Galindo (2009).

Em Autofobia há um tiro. O tiro que a mulher poderá dar para se defender, segundo argumentos governamentais para a implementação do Decreto das armas no Brasil. Se não houver um Decreto do machismo e do patriarcado, para cada uma arma que a mulher tiver, o homem, esse ser elevado, terá duas. O que acontece com o medo agora?

O estado de medo é uma das consequências dos perigos apresentados pela violência contra mulheres, o que limita sua ocupação dos espaços e seu direito de ir e vir. De acordo com Engel (2015, p. 28), de 2010 a 2012, a porcentagem das mulheres que se sentiam com medo de sofrer algum tipo de violência ficou dessa forma:

- 9,61% - Ser vítima de agressão por parte de marido, ex-marido, amigado, companheiro ou ex-companheiro;
- 68,06% - Morrer assassinada;
- 60,13% - Ser sequestrada;
- 59,69% - Sofrer sequestro relâmpago;
- 63,53% - Ser vítima de agressão sexual.

Além do medo da violência iminente, as mulheres, quando já vítimas de agressão, sentem-se receosa em denunciar o agressor devido a diversas circunstâncias: dependência emocional, dependência financeira, filhos, impunidade, ser desacreditada por familiares e amigos, não receber o apoio necessário das instituições responsáveis no ato da denúncia.

Por fim, a cineasta colombiana Patrícia Restrepo, a partir da década de 70, criou curtas-metragens que expõem profundas preocupações com as mulheres e sua conjuntura social. Em seu filme experimental “*Por la mañana*” (Pela manhã, tradução livre) (fig. 22), realizado em 1980, esposa e marido estão sentados à mesa. Ambientes e situações domésticas são alvos recorrentes de questionamentos acerca da condição do feminino e sua restrição ao espaço e às tarefas do lar, conforme foi observado também na “*Womanhouse*” e “*The dinner party*” (O jantar, tradução livre). A mulher e o homem dividem o mesmo móvel, o mesmo cômodo e a mesma situação de café da manhã. As feições da esposa à mesa desolam pela devastidão de seu semblante.

Figura 22 - Por la mañana (Pela manhã - Tradução livre)



Fonte: Patrícia Restrepo (1980).

No que se denomina de primeira parte, a filmagem dá um *close* na fisionomia melancólica da esposa enquanto uma gravação de sua voz narra as ações do marido que prepara o café com leite, bebe, deixa a xícara sobre a mesa, acende um cigarro, levanta-se da cadeira ainda com o cigarro aceso na boca, veste o paletó depositado no espaldar da cadeira, pega o casaco pendurado no cabideiro e sai pela porta. A narração é finalizada com a gravação dizendo que a esposa cobre o rosto com as mãos e chora. Todo esse momento, desde o preparo da bebida até a saída do cômodo, é feito sem que o marido inicie sequer um diálogo banal sobre a previsão do tempo com a esposa diante dele.

No que se nomeia de segunda parte, a filmagem é realizada sem áudio, exibindo as ações do marido narradas pela esposa, que se repetem mais de uma vez em seguida, sugerindo que essa rejeição ocorre dia após dia.

Na terceira parte, o vídeo mostra a mesa toda. Na ponta esquerda, perto da porta, encontra-se o marido. Na ponta direita, provavelmente próximo à cozinha, senta-se a esposa. Nessa parte, a filmagem mostra mais uma vez a situação, porém dessa vez com a narração em áudio, as respectivas ações do marido e o abatimento da esposa, que apesar de triste, mostra-se esperançosa de que algumas palavras serão trocadas. Após a saída do homem, a câmera dá um *close* rápido no rosto da mulher, deixando de mostrá-la para dar *zoom* nos utensílios à mesa usados e deixados pelo marido. Percebe-se, então, por meio da janela ao fundo da cena, que está chovendo lá fora.

A presença da esposa na outra ponta da mesa é totalmente ignorada pelo marido. Esta, responsável pelos cuidados do seu cônjuge e da casa, deve servi-lo sem esperar nada em troca. Afinal, é a sua obrigação como esposa zelar pelo bem-estar do seu lar, pondo em prática tudo o que aprendeu desde as não tão inocentes brincadeiras de infância. O marido, o provedor, o que sai pela porta em busca do sustento da casa, acha que pagar pela comida que é preparada e servida pela esposa é suficiente. A expressão de angústia da esposa retratada no início do vídeo é reforçada pela melancolia do dia chuvoso mostrado no final para ilustrar o contexto social de violência simbólica no qual as mulheres são instruídas para aceitar como natural.

Beth Moysés, Regina Jose Galindo e Patrícia Restrepo colocam em seus trabalhos a problemática da violência contra a mulher de maneira bem ilustrativa. Na obra “Performance 180”, há a particularidade do trabalho, aparentar em um primeiro momento, não ser realizada por um corpo físico. Trata-se de uma viatura utilizada para remover as mais diversas vítimas, inclusive de violência de gênero. O recurso sonoro da ambulância, que muitas vezes é incômodo, mesmo sendo extremamente emergencial, nessa obra é utilizado para causar desconforto mesmo. Vivemos em uma sociedade que o grito da ambulância perturba, mas o grito de uma mulher em perigo é ignorado.

Na performance “Autofobia” não há necessariamente a abordagem da violência em si, mas da sua consequência. Do constante estado de alerta e do arrepio na espinha que dá única e exclusivamente porque se é mulher. O tiro disparado foi no

vazio, na sombra. Não se pode prever de onde vem o perigo, e para a mulher, caminhar no escuro é o seu pior pesadelo.

Em “*Por la mañana*” (Pela manhã, tradução livre), a artista aponta que não é só à violência física que a mulher está sujeita. No dia a dia, a desumanização e desrespeito à subjetividade também são formas de agredir uma mulher, sendo esta feita de dentro para fora.

Os trabalhos artísticos dessas mulheres artistas estão culturalmente relacionados na sobrevida destinada às mulheres. É possível até criar um triste, mas comum enredo, utilizando elementos das três obras apresentadas: a esposa vive sob constante medo de seu marido, que a ignora enquanto ser humano e dirige-se a ela somente para exigir que se cumpra seu papel social de dona de casa e objeto sexual. Julgando ser superior e no direito de utilizar a força física contra sua esposa, o marido a agride. A esposa, com medo do que lhe espera fora do ambiente doméstico ao qual ela está emocionalmente e financeiramente presa, decide relevar e crer que essa foi a única vez. Não foi. A agressão se repete na mesma frequência em que se toma café da manhã. A esposa, então, decide denunciar. Ferida no corpo e alma, fica com medo do processo que lhe aguarda. Liga para o 180. Avisa que está com traumas pelo corpo. A ambulância chega até sua casa e exclama para os quatro cantos: “Basta!”

4.3 BERNAREALE É FEMINISTA?

Com base no entendimento da violência como exercício de domínio de um indivíduo sobre o outro e a específica contra a mulher classificada como a cometida contra elas simplesmente por serem mulheres – companheiras, filhas, mães, irmãs, amigas – adentra-se na análise de como essa prática é abordada por Berna Reale.

Partindo da compreensão de que essa ameaça contra a vida, a integridade física, moral e emocional das mulheres é um tópico de suma importância para o feminismo, realiza-se uma comunicação entre os assuntos abordados até aqui, perpassando em como os ideais desse movimento são utilizados por Berna Reale nas performances “Rosa Púrpura” e “Frio”.

Em seus trabalhos, Berna propõe a reflexão sobre as inúmeras formas de violência sofrida pelas mulheres e diversas outras pautas que corroboram com as agendas dos movimentos sociais brasileiros. A artista, vez ou outra, foi interpelada sobre qual sua posição sobre o feminismo. Berna respondeu em 2016:

Olha, até pouco tempo atrás eu não sabia que era feminista, tinha até um certo preconceito com isso. A palavra feminista ficou impregnada de estereótipos, feminista era vista como mulher mal resolvida, solitária, então essa palavra não me soava bem. Até que fui convidada para participar de um ciclo de debates em São Paulo, no Sesc Belenzinho, chamado Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos, que acompanhou uma peça de teatro com o mesmo nome sobre mulheres que lutaram na Guerrilha do Araguaia. Lá conheci outras mulheres atuantes como eu e descobri que sou feminista, sim, e que luto para a igualdade dos gêneros. Mas o tema principal dos meus trabalhos é a violência, e não o feminismo (REALE, 2016, p. 1).

Em 2017, a artista já respondeu que: "Eu acho que uma mulher tem que ser respeitada nas suas limitações, nas suas igualdades e nas suas diferenças. Se isso é ser feminista, então eu sou feminista. Mas eu nunca foquei meu trabalho só para isso" (REALE, 2017, p. 1).

Observa-se que de um ano para o outro, da entrevista de um veículo para outro, Berna deu uma sutil inclinação para a aliança com o movimento feminista, mesmo que não abertamente declarada, como fazem as artistas estrangeiras, que incluem a causa identitária em seus trabalhos. Convém salientar que nem toda as mulheres artistas consideram-se feministas. No entanto,

[...] existe uma natureza abertamente política que acompanha a arte performativa das mulheres, pois ela decorre da relação existente entre mulheres e o sistema opressivo; ao se posicionar como sujeito do discurso, a mulher subverte o tradicional conceito de um sujeito homem único e unificado (MAGALHÃES; LEAL, 2016, p. 105).

Mesmo não que não demonstrem inteiramente compactuar com o movimento feminista, ao pontuarem em seus trabalhos temáticas referentes aos conflitos entre a experiência do corpo feminino e a misoginia, as artistas colocam em seus trabalhos urgências discutidas pelo feminismo. Tvardovskas (2015, p. 112) conclui que:

[...] tais poéticas geram deslocamentos conceituais e de valores, desnaturalizando a relação culturalmente estabelecida entre as mulheres, a natureza e a domesticidade. Nesse prisma, a arte contemporânea pode ser mais bem compreendida na intersecção com as estéticas da existência, ao evidenciar espaços de liberdade e de resistência às normas que podem ser criados a partir da imaginação. Há uma impactante atuação política nessas recentes produções que, nas rupturas promovidas com os padrões culturais, contestam a hierarquização dos gêneros, ousam caminhos novos para tratar o desejo e reelaboram o passado brasileiro de modo contundente.

4.4 ROSA-VIOLÊNCIA

Nas ruas da cidade do Belém do Pará, onde ocorreram 46,87% dos casos de homicídios de mulheres da região Norte, no período de 2003 a 2013 (WASELFISZ, 2015), a artista performance Berna Reale reuniu um esquadrão de cerca de 50 jovens mulheres para realizar a performance “Rosa Púrpura” (fig. 23). Nesse trabalho, a artista e as jovens marcham pelas ruas da capital paraense vestindo um figurino simulacro aos uniformes das escolas tradicionais brasileiras, composto por blusa branca de gola e botões, saia de pregas cor-de-rosa, meias $\frac{3}{4}$ brancas e sapatos pretos.

Figura 23 - Rosa Púrpura



Fonte: Berna Reale (2014).

Além dessas peças que, comumente, compõe o vestuário escolar, as *performancers* levam consigo um acessório que foge aos padrões das fardas escolares: uma prótese bucal semelhante às bocas de bonecas infláveis. A saber, bonecas infláveis são bonecas com características físicas de mulher (ou de homem, mas essa não vem ao caso), muitas vezes com seios e glúteos avantajados e orifícios como vagina, ânus e boca, nos quais o homem pode penetrar o pênis tal qual como em uma relação sexual. A substituição da boca biológica por essa prótese de caráter sexual sugere a intenção em evidenciar a sexualização constante e exacerbada a qual as mulheres estão submetidas involuntariamente, mas também a necessidade de

apontar como esses mesmos corpos tão cobiçados são descartáveis como o plástico com o qual é feita a prótese (mesmo que hoje haja grande esforço na redução da produção desse material, o mesmo ainda é muito utilizado em embalagens e objetos não biodegradáveis) e passíveis de silenciamento, como o que indica o abafamento do poder de fala ocasionado pela implantação de uma boca não humana.

Logo em seguida, uma banda militar formada por homens trajando boné, blusa e calça verdes, coturnos e cintos pretos e portando alguns instrumentos musicais acompanha a marcha o grupo de mulheres. A aproximação dos uniformes escolares com os militares existe para além da performance. Sendo o vestuário escolar descendente do militar, não se pode restringir seu entrelaçamento apenas no caráter estético e formal de sua gênese, ignorando que o uniforme escolar tenha herdado também os princípios disciplinadores impressos nas fardas militares.

A artista e as 50 jovens, todas utilizando o mesmo vestuário, formam um bloco homogêneo, no qual as individualidades vão se diluindo e se perdendo para o coletivo, tal qual acontece com os indivíduos que são encaixotados no adjetivo mulher. A sensação de todas serem iguais, assim como pregam os preceitos da sociedade patriarcal – que impõe que todas as mulheres sejam estética e comportamentalmente parecidas – é transmitida pela noção de unidade cedida pela padronização vestual dos uniformes.

Assim como a padronização das roupas escolares, o ato de marchar também é uma forma de dominação e controle dos corpos. O ato de se locomover de forma ordenada, contínua e disciplinada, sincronizando os movimentos das pernas e dos braços de modo a criar uma unidade, em muito se assemelha com as rotinas cíclicas vividas pelas mulheres na maior parte da sua vida. Enfileiradas como itens em uma esteira de produção em massa, repetindo, repetindo e repetindo os mesmos gestos, assim como as mulheres que acordam, cuidam dos filhos, cuidam da casa, cuidam do marido, se produzem, trabalham fora, voltam para casa, cuidam dos filhos, da casa, do marido, se desproduzem, dormem, acordam...

A presença desse fardo repetitivo e enfadonho no cotidiano das mulheres também pode ser observado nas performances de *“Make Over”* (Maquiagem excessiva, tradução livre), de Daniela Mattos, e *“Pancake”* (Base corretiva, tradução livre), de Marcia X.

A artista Daniela Mattos realizou, em 2006, a performance *“Make Over”* (Maquiagem excessiva, tradução livre) (fig. 24), na qual encarna uma “persona” que

reproduz um usual ritual de beleza feminino. Sobre um móvel de madeira, a artista reúne dois batons, dois espelhos redondos com estrutura dourada – um escrito *Art* e o outro escrito *Life* –, uma câmera *Polaroid*, um isqueiro, um maço de cigarro e um cinzeiro. Com um vestido longo e casaco de pele, a artista inicia seu ritual: pinta sua boca com batom vermelho, se olha no espelho e fotografa-se.

Figura 24 - Make over (Maquiagem excessiva - Tradução livre)



Fonte: Daniela Mattos (2006).

Assim como em “Rosa Púrpura”, a boca é um elemento de destaque na performance. São os beijos, sexualizados tal qual a prótese bucal de Berna, pontapé inicial para uma repetição generalizada, na qual a artista realiza compulsivamente o movimento de pintura até que o vermelho extrapole os limites da boca, cobrindo seu rosto, pescoço, orelhas e mãos.

Em 2001, Marcia X realizou a performance “*Pancake*” (Base corretiva, tradução livre) (fig. 25), na qual, utilizando roupas brancas e duas esponjas separadoras de dedos cor-de-rosa, abre uma lata de leite condensado Moça com um martelo e um ponteiro, entra em uma bacia de alumínio e derrama o leite condensado sobre si. A ação é repetida com as inúmeras latas e posteriormente a artista abre um pacote de confeitos coloridos e os peneiram sobre a cabeça e corpo. Novamente, a ação é repetida.

Figura 25 - Pancake (Base corretiva - Tradução livre)



Fonte: Marcia X (2001).

Tanto a bacia – presente nas tarefas domésticas, majoritariamente executadas por mulheres – quanto o separador de dedos (no qual mais uma vez o rosa aparece) – objeto utilizado no ato de fazer as unhas – fazem parte do que é considerado “universo feminino”, locado de uma áurea de passividade, delicadeza e fragilidade, que permeia entre cuidar da casa e cuidar da aparência física. Em contraponto, a artista, mesmo sob uma atmosfera quase que imaculada, faz uso de ferramentas do “universo masculino” – ativo, agressivo e rude – para ela mesma abrir as latas de leite condensado, fato que mostra a coexistência dos universos feminino e masculino existindo no mesmo trabalho, assim como o a saia de prega e a calça camuflada coexistem em “Rosa Púrpura”.

Conforme derrama sobre si a substância, as camadas densas do leite condensado escorrem pelo rosto da artista formam uma máscara, tal qual, como o próprio título do trabalho sugere, como se fosse uma maquiagem para camuflar e disfarçar o rosto ali presente.

Moça, como o nome do produto utilizado por Marcia X, é um adjetivo comumente utilizado para enquadrar as meninas e jovens num padrão comportamental pré-estabelecido na sociedade regida pelo patriarcado e para identificar aquelas que tiveram a sua primeira menstruação, socialmente considerado um rito de passagem para a vida adulta, mesmo que tenha a sua incidência maior

entre meninas de 11 e 13 anos, segundo o Ministério da Saúde (BRASIL, 2013, n.p.), idade longe de ser próxima da fase adulta. “Comporte-se como uma moça. Você agora é uma mocinha. Dirão”.

Para complementar essa questão da dualidade entre jovem/adulta indicada pela nomenclatura popular para leite condensado, pode-se apontar as roupas utilizadas pela artista na execução da performance. Na parte superior de seu corpo, a artista leva consigo uma blusa branca, de mangas compridas e gola fechada até o pescoço abaixo como num desejo de se esvair da sexualidade, tal como é esperado de uma mulher adulta, que deve dedicar-se à maternidade. Na parte inferior, a artista veste uma saia pregueada, referencial a colegial insinuante e sedutora, tal como em “Rosa Púrpura”.

Na performance da Berna, as participantes também utilizam peças brancas, na parte superior do corpo, como que em um desejo de purificação e remoção dos pecados da juventude. As saias de pregas utilizadas nas duas performances também estão presentes em fantasias sexuais vastamente disponibilizadas em *sexy shops*, sites especializadas em artigos eróticos e sites de venda em geral, como Mercado Livre, que conta com centenas de ofertas do produto (MERCADO LIVRE, 2018).

Usualmente, as saias do uniforme escolar obedecem a etiqueta de cores mais neutras e sóbrias como marinho, bege ou preto. Em “Rosa Púrpura”, tal como sugerido pelo próprio título da performance, todas as participantes utilizam essa peça na cor rosa, pigmento que é comumente associado como característico do universo feminino. Essa compulsão por atribuir características culturalmente estipuladas como “femininas” e forças a barra para a todo o tempo reforçar a feminilidade nas mulheres, vem sendo discutida as artes com pautas feministas desde a década de 70, por meio da utilização, por vezes irônica, por vezes ressignificada, de elementos que reforçam ou corroboram com o conceito de feminilidade, tais como: batons, roupas e acessórios de materiais como pelúcia e couro, salto alto, vermelho, rosa, objetos domésticos, objetos utilizados em funções femininas de costura e bordado.

Sobre a pronta associação do rosa com as mulheres, a fala da Damares Alves, ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, em janeiro de 2019, afirmando que “menino veste azul e menina veste rosa” reacendeu a discussão sobre a relação da cor com a formação estereotipada das representações de gênero. Antes de entrar na questão da cor propriamente dita, pode-se observar que o próprio conjunto de fardas já sugere as dualidades “menina x menino”, “mulher x homem”, “feminino x masculino”

(aqui apontadas propositalmente com os adjetivos relacionados à mulher na frente dos ao homem). A farda escolar é mais clara, leve, frágil delicada. A militar é mais escura, bruta e imponente.

O rosa e o azul não naturais, milenares ou fazem parte de qualquer costume antigo. Essas cores passaram a ser relacionados para meninas e meninos, respectivamente, apenas após a Segunda Guerra Mundial, momento no qual a explosão demográfica de bebês instigou o sistema capitalista a direcionar os investimentos em estudos de marketing, moda e consumo para esse ramo e lucrar com a reprodução de papéis de gênero na infância. O consumo de objetos, roupas, acessórios das cores rosa ou azul ajuda a constituir uma representação normativa do gênero, criando um código de conduta para o indivíduo entendido como masculino ou como feminino a partir da escolha de cores. Esse processo de padronização constituída a partir do masculino x feminino oculta todas as possibilidades que transição e existência entre estes dois polos, eliminando qualquer tipo de pluralidade, real ou simbólica.

As inúmeras questões acerca do gênero são pautas recorrentes nas discussões acerca dos direitos das minorias políticas, mas essa interpelação não nasceu agora. Em 1949, a filósofa Simone Beauvoir já trazia essas questões em seu livro clássico “O segundo sexo”. Para a autora:

Ninguém nasce mulher; torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam o feminino (BEAUVOIR, 2016, p. 11).

Na década de 90, em seu livro “Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade”, Judith Butler, outra importante autora sobre a conceituação e construção do adjetivo “mulher”, problematizou e complementou as ideias apresentadas por Simone. Para Butler (2016), um dos problemas dos estudos sobre “o segundo sexo” seria a construção da categoria “mulheres”, que não deve ser pensada no singular e sim no plural.

Butler questiona conceitos como homem x mulher / masculino x feminino, que são naturalizados na sociedade e coloca que tal categorização se dá devido a uma binaridade imposta pela heterossexualidade compulsória. Para Butler (2016, p. 42-43) “[...] o ato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos”. Sendo assim, a matriz heterossexual

é fundamentada no princípio de separação entre homens e mulheres, existindo nessa separação a base da definição dos seus termos. Nessa perspectiva, o gênero não é identidade construída socialmente, mas performance dinamicamente reiterada ao longo do tempo – ao longo de uma vida, mas também ao longo de gerações.

O gênero é em si mesmo uma regra cristalizada e considerada como oriunda da natureza, ou seja, é uma regulação não natural, mas naturalizada. Assim, para Butler (2016), homens e mulheres não são naturalmente homens e mulheres, mas conceitos de homem e mulher que são forçosamente materializados por mecanismos estruturais tão incisivos que nos fazem acreditar que eles sejam naturais. Dessa forma, os papéis sociais incumbidos para as mulheres, tais como feminilidade, maternidade, responsabilidade pelo zelo da casa e da criação dos filhos são considerados da essência da mulher, quando na verdade não passam de atribuições sociais distribuídas para a manutenção da estrutura social patriarcal, que subjuga as mulheres por executarem os papéis para elas mesmo impostos. Para Butler (2016, p. 244),

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* (grifo da autora) sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são construídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* (grifo da autora) do gênero e as possibilidades *performativas* (grifo da autora) proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória.

Considerando as ideias de Butler sobre performatividade do gênero, em “Rosa Púrpura” acontece a performance da performance. Ao tomar o espaço público das ruas de Belém do Pará, a artista está tomando para si um espaço que não é culturalmente destinado a ela. À mulher está reservado o espaço privado, do lar e da domesticidade. Com “Rosa Púrpura”, Berna Reale reivindica a liberdade de usufruir a vida fora das paredes da casa, de não estar de corpo e alma dedicada ao zelo do bem-estar doméstico. Sobre isso, Djamila (2018, p. 56) diz que:

Numa sociedade machista, impõe-se a criação de papéis de gêneros como forma de manutenção de poder, negando-se humanidade às mulheres. Dizer, por exemplo, que mulheres são naturalmente maternais e que devem cuidar dos afazeres domésticos, naturaliza opressões que são construídas socialmente e que passam a mensagem de que o espaço público não é para elas.

O corpo da mulher tem sim o direito de ocupar espaços públicos sem que sua carne se torne domínio público. Para Marcia Tiburi, (2018, p. 61 e 62),

[...] o que podemos chamar de ‘cultura do assédio’ [...] relaciona-se à condição subalterna das mulheres que – por não poderem competir com os homens e porque não são consideradas seres iguais em direitos – devem servir caladas à violência de taras verbais e físicas.

Porém, em “Rosa Púrpura”, esse grupo de mulheres tem como propósito trazer à tona e não se calar diante de um dos crimes que mais assolam o Brasil de agora: a violência contra mulher, uma das principais pautas da agenda do movimento feminista brasileiro. Em entrevista publicada no O Globo (20/03/19), Berna Reale, apesar de considerar que o feminismo não representa o seu foco central, entende que ele integra parte relevante de seu repertório, a refletir que: “[...] Interesse-me pelo coletivo, pela maneira como a sociedade se comporta perante a violência e como a violência a permeia. Logo, o abuso e o assédio contra a mulher estão dentro disso” (REALE, 2019, p. 1).

A performance “Rosa Púrpura” foi planejada e realizada pela artista com objetivo de denunciar não somente a violência contra a mulher, mas “[...] a violência sexual contra as mulheres, principalmente as com menos voz: crianças, adolescentes e mulheres de menor condição social. São as maiores vítimas de violência sexual” (REALE, 2016, p. 1).

A violência sexual vai além do estupro, que segundo a Lei nº 12.015, de 2009 é “[...] constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou a permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso” (BRASIL, 2009). As ruas, que são palcos para realização da performance “Rosa Púrpura”, também são palcos para o show de horrores de falas grosseiras e gestos imorais os quais as mulheres estão sujeitas a todo momento. Esses atos abusivos são considerados assédio sexual, que segundo a ONG Think Olga, responsável pela campanha “Chega de fiu fiu”, (objetivo denunciar o assédio sexual, principalmente em locais públicos, entendido como algo trivial, “coisa de homem” ou até mesmo uma brincadeira) é “[...] uma manifestação de cunho sensual ou sexual alheia à vontade da pessoa a quem se dirige” (THINK OLGA, 2013, n.p.).

Em 2018, o Código Penal brasileiro foi alterado com a inserção da Lei nº 13.718, de 24 de setembro de 2018, na qual a importunação sexual, definida pelo Art. 215-A como “[...] praticar contra alguém e sem a sua anuência ato libidinoso com o objetivo de satisfazer a própria lascívia ou a de terceiro”, passou ser crime (BRASIL, 2018). Ou seja, tornou-se crime praticar uma violência moral ou física para expressar o

desejo sexual por outra pessoa, sem que essa outra pessoa lhe dê autorização ou consentimento para tal.

Como parte da campanha, foi disponibilizada no site da Organização Think Olga uma pesquisa colaborativa que visava mensurar os dados do assédio sexual. Foram entrevistadas 7762 mulheres, 99,6% delas afirmaram que já foram assediadas e 98% disseram que o assédio aconteceu na rua (THINK OLGA, 2019).

Ainda na pesquisa da Think Olga, 90% das mulheres responderam que trocaram de roupa por medo de sofrerem assédio. Ainda hoje temos no imaginário social de que o tamanho da peça de roupa vestida por uma mulher indica se ela quer ser assediada por onde passa. Pensamentos como "Ah, mas quem mandou usar essa roupa? Ela estava querendo" e "Sei, sai com uma roupa dessas e depois reclama quando é assediada" ainda são muito comuns em nossa sociedade, apesar do aumento dos discursos de não culpabilização da vítima, da liberdade da mulher em vestir o que quiser e de que roupa não é convite.

Para uma parcela da população brasileira, as jovens em "Rosa Púrpura" não poderiam denunciar a violência por elas sofrida utilizando saias tão curtas quanto aquelas, já que vestidas daquela maneira elas estariam praticamente implorando para serem violentadas e sem direito de achar errado (LEMOS, 2018).

Em janeiro de 2018, foi realizada, em Bruxelas, a exposição "O que você estava vestindo?", apresentando ao público o que as vítimas usavam quando foram atacadas, em uma intenção de desfazer a noção de que o vestuário pode justificar a violência. Para quem achou que a exposição estaria repleta de roupas sensuais e provocantes, acabou sendo surpreendido: não havia em exposição exemplares de saias de pregas, roupas de couro, curtas e com decote. O acervo era composto por blusas de malha, camisões, calças, vestidos compridos, camisetas e outras peças que evidenciam o óbvio: roupas não praticam crimes (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2018).

Em "Rosa Púrpura", Berna Reale utiliza os corpos das jovens – assediadas e violentadas diariamente – para denunciar esse efeito da estrutura social na qual elas estão inseridas. A referida performance faz refletir sobre dados concretos e assustadores da realidade, tão cruel e massacrante que, em 2015, o Código Penal foi alterado com a implantação da Lei do Femicídio, modalidade de homicídio qualificado quando o crime ocorre "[...] contra a mulher por razões da condição de sexo feminino" (BRASIL, 2015). Segundo o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, em 2018, a Central de Atendimento à Mulher em Situação de

Violência (Ligue 180) registrou a denúncia de 7.036 tentativas de Femicídio, o maior número desde a criação da Lei (BRASIL, 2018).

“Rosa Púrpura”, “Pancake” (Base corretiva, tradução livre) e “Make Over” (Maquiagem excessiva, tradução livre) mostram que a violência sofrida pelas mulheres começa no nascimento, sendo o homicídio e as violências sexuais o ápice, mas não são os únicos modos de subordinação a qual as mulheres estão submetidas. Retomando as reflexões propostas por “Savon de corps”, de Nicola Constantino, que relacionam padronização da beleza e indústria do consumo, os trabalhos citados no início desse parágrafo também abordam a violência imposta pelas imposições estéticas sofridas pelas mulheres no mundo ocidental, sobretudo no Brasil.

Já nas primeiras semanas de vida, as meninas são expostas ao processo invasivo de colocação de joias em suas orelhas, cujo único intuito é identificá-las como pertencente ao sexo feminino. Quando crianças devem usar vestidos e laços. Quando adolescentes devem aprender a se maquiar, a domar os cabelos, a estar sempre com as unhas feitas, a cuidar do corpo, a estar sempre na moda e a arrancar, em procedimentos desconfortáveis, para dizer o mínimo, todos os pelos do corpo que não estejam na cabeça. A partir da fase adulta, todos os métodos introduzidos na adolescência devem ser intensificados, inclusive com interferências cirurgias, em uma busca incansável de parecer mais jovem, mais magra, mais bonita do que esteve no dia anterior. A indústria da beleza se beneficia com a previsão de arrecadação de R\$ 115 bilhões em 2020 (MOREIRA, 2018, on-line).

4.5 A GÉLIDA CONDIÇÃO DA MULHER

No interior de uma fábrica de gelo, Berna Reale realizou a performance “Frio” (2017) (fig.26), acompanhada por dois homens, e executou uma tarefa extremamente frívola: enxugar gelo. No popular, essa expressão é utilizada na classificação de tarefas inúteis ou que não compensam devido a sua inviabilidade. Para realizar esse incessante serviço, a artista encontra-se nua, com os cabelos raspados, vestindo uma capa transparente, botas de borracha brancas, luvas e protetores de ouvido cor-de-rosa. Glusberg (2013, p. 90) coloca que “[...] as *performances* vão ter tanto um valor de denúncia quanto de um demonstrativo dramático de gestos, adquirindo o estatuto privilegiado de enfrentar-se com o óbvio, o simples e o mais natural”. (Grifo do autor) Cohen (2013, p. 45) complementa afirmando que “[...] o trabalho do artista de

performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema”. (Grifo do autor).

Figura 26 - Frio



Fonte: Berna Reale (2017).

Berna, munida de um simples pano, enxuga o gelo de joelhos, em uma posição totalmente submissa, que aproxima o gesto da artista à realização de tarefas domésticas. Em contraponto, os homens encontram-se de pé, posição que os permite estar acima de Berna, e estão providos de roupas mais adequadas ao ambiente de temperaturas baixas e equipamentos mais compatíveis com o trabalho realizado. Entre Berna e as figuras que a acompanham estabelece-se uma relação de dependência. Berna depende que os homens, possuidores das ferramentas, organizem as lascas de gelo para que ela possa enxugá-los, tarefa essa obsessiva, cansativa e completamente inútil.

Essa disparidade entre Berna, mulher, e os homens que participam da performance, estabelece relação com a desigualdade de gênero refletida no mercado de trabalho. A artista encontra-se em atividade, mas ao observarmos a execução das tarefas, nota-se que há uma injustiça entre ela e os homens. Berna é a única mulher no recinto, contra a presença de duas figuras do sexo oposto, o que corresponde há cerca de 33% da força de trabalho apresentada, número que nos remete à cota

obrigatória de 30% de candidatura de mulheres nos partidos e coligações políticos, de acordo com a Lei 12.034 de 2009 (BRASIL, 2009).

A necessidade de que exista uma lei que exija a presença de mulheres nos cargos de decisões públicas não é a única disparidade enfrentada por elas. Em 2016, apenas 39,1% dos cargos gerenciais (públicos e privados) eram ocupados por mulheres, sendo elas remuneradas em média com cerca de $\frac{3}{4}$ do que os homens recebem. Além disso, nesse mesmo ano, as mulheres dispunham de 18,1 horas semanais aos cuidados de pessoas ou afazeres domésticos – cerca de 73% a mais de horas do que os homens (10,5 horas semanais) (AGÊNCIA IBGE, 2018).

As profissões relacionadas ao zelo, característica relativa ao feminino que ecoa da vida privada para a profissional, são ocupadas em sua maioria por mulheres. Em 2018, as elas ocuparam: 95% dos serviços domésticos em geral, 84% do magistério de Ensino fundamental, 74,9% da limpeza de interior de edifícios, escritórios, hotéis e outros estabelecimentos e 72,2% das centrais de atendimento. Entre os profissionais das ciências, pesquisas e intelectualidade, as mulheres tiveram participação majoritária (63%), mas receberam 64,8% do rendimento dos homens (AGÊNCIA IBGE, 2019).

Em “Frio”, a violência abordada anteriormente nos trabalhos de Berna e das outras artistas citadas aparece de maneira mais disfarçada e cientificamente determinada. Inúmeros são os segmentos que ao longo da História embasaram e reforçaram os ideais que entrelaçam mulher e domesticidade. Na Comunicação, as revistas consideradas “femininas” da década de 50 davam dicas de como as mulheres solteiras deveriam se comportar, como e o que falar e o que não fazer para conquistar o seu maior triunfo de vida: o casamento. As matérias direcionadas às mulheres que já haviam passado por esse estágio abordavam ensinamentos de como serem boas esposas, mães, donas de casa e como abrir mão dessa dedicação exclusiva ao lar, por meio da inserção no mercado de trabalho e ocupação da vida pública, era prejudicial à família. Além disso, “[...] as várias profissões femininas eram estigmatizadas e associadas a imagens de perdição moral, de degradação e de prostituição” (RAGO, 2018, p. 589).

A partir da década de 60, houve um aumento de mulheres ingressantes no ensino superior. No entanto, esse dado não significava que “[...] todas as estudantes fossem exercer a profissão ao se formarem, pois muitas contentavam-se apenas com o prestígio do diploma e a chamada ‘cultura geral’” (PINSKY, 2018, p. 625).

Na Política, de acordo com as concepções modernistas de progresso e culto ao nacionalismo das décadas de 20 e 30, “[...] a figura da ‘mãe cívica’ passou a ser exaltada como exemplo daquela que preparava física, intelectual e moralmente o futuro cidadão da pátria, contribuindo de forma decisiva para o engrandecimento da nação” (RAGO, 2018, p. 592).

A Medicina, por meio da anatomia e da fisiologia das mulheres, contribuiu de modo mais racional e técnico sobre o papel social delas, “[...] mostrando que o crânio feminino, assim como toda a sua constituição biológica, fixava o destino da mulher: ser mãe e viver no lar, abnegadamente cuidando da família” (RAGO, 2018, p. 592).

Então, conclui-se que “[...] a divisão sexual do trabalho impõe uma divisão dos papéis sociais masculinos e femininos, que são construídos culturalmente e que determinam uma maior valorização dos homens em detrimento das mulheres” (TELLES, 2017, p. 282).

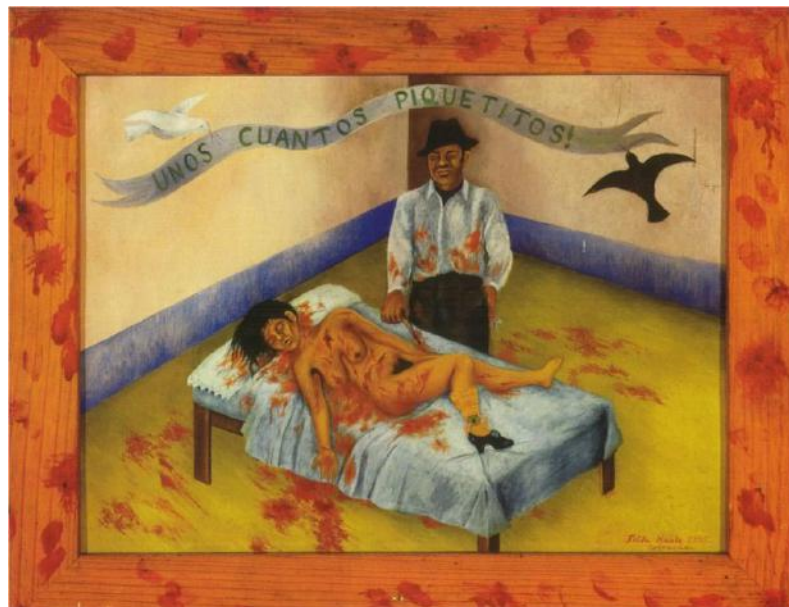
O trabalho “Rosa Púrpura” foi realizado no espaço público, local este também hostil para a presença das mulheres. Conforme visto anteriormente, quando as mulheres se dispõem em local público, estão assumindo o risco de que seus corpos estão ao deleite do público. Assim como em “Frio”, a mulher deve estar acompanhada da presença masculina e/ou no espaço privado. Houve um esforço sistemático, que reverbera até os dias de hoje, para confinar as mulheres dentro das suas fábricas de gelo. A temperatura baixa do recinto é muito semelhante aos lares gélidos e secos nos quais as mulheres lidam com relações falidas, mas que são mantidas devido as suas condições sociais, econômicos e emocionais. De outro modo, mulheres que não atendem às expectativas socioculturais – sejam elas afetivas e/ou sexuais – que lhes são imputadas, pejorativamente levam a marca de frias ou frígidas.

Sob a justificativa de que são naturalmente mais delicadas, a elas está reservado o espaço “protegido” do lar. Berna, na performance “Frio”, está supostamente protegida, uma vez que se localiza em um espaço interno, portanto, desprovido de perigo, mas que é frio. No entanto, ela não se encontra suficientemente vestida para que seu corpo seja resguardado. Do mesmo modo que Reale, muitas mulheres não encontram segurança em seus espaços privados. Em 2018, 42% dos casos de violência contra as mulheres aconteceram no reduto do lar e 23% dos casos o agressor era cônjuge/companheiro/namorado da vítima, aquele cuja construção social estipulou como protetor (FBSP, 2019).

Frida Kahlo é uma das mulheres ícones da produção artística latino-americana, tendo durante a sua vida sofrido inúmeras dores físicas e emocionais, decorrentes de problemas de saúde, um aborto e um casamento fracassado. Com um repertório de obras intrigantes, Frida abordava questões relacionadas às polêmicas sociais em torno da mulher, tais como: abortos, partos e o próprio feminicídio.

Apesar das agendas feministas na arte, entre elas a violência contra mulher, ter aparecido com mais volume na Europa e nos Estados Unidos, a partir dos anos 70, Frida, no México, já abordava esse tema em trabalhos artísticos com intuito de provocação e denúncia. Em 1935, Kahlo realizou “Unos cuantos piquetitos” (Umas facadinhas de nada tradução livre) (fig. 27), que se trata de um ambiente doméstico no qual está presente uma mulher coberta de sangue sobre uma cama, um homem em pé ao lado dela com uma faca na mão e duas aves segurando uma faixa com os dizeres que dão nome ao trabalho. A artista realizou essa pintura após tomar conhecimento de um caso onde uma mulher foi assassinada pelo marido que, para justificar seu crime perante o juiz, disse que “só foram algumas facadinhas de nada”.

Figura 27 - Unos cuantos piquetitos (Umas facadinhas de nada - Tradução livre)



Fonte: Frida Kahlo (1935).

Assim como em “Rosa Púrpura” e “Vã”, trabalho esse que esteve exposto junto com Frio na exposição “Vão”, realizada em 2017 no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, Berna Reale inseriu a cor rosa nesse trabalho para ilustrar o lugar do feminino determinado para as mulheres da sociedade Ocidental. Na performance

“Frio”, a cor rosa está associada a duas partes do corpo imprescindíveis para esse lugar do feminino: as mãos e os ouvidos. É com as mãos que as mulheres varrem, passam, lavam, cozinham, costuram, acariciam e tocam. Os ouvidos são condutores da escuta, capacidade física presente em seres humanos saudáveis de ambos os sexos biológicos, mas que é caracterizada como atributo exclusivo das mulheres, colocando-as como as únicas capazes de desenvolver as qualidades nas quais saber ouvir é importante como a paciência, a afetividade e a bondade.

Essa característica da escuta, que se desdobra também em uma forma de acolhimento, por mais que seja culturalmente destinada ao feminino, é negada às mulheres quando elas decidem denunciar as diversas forças de violências que lhes são infligidas cotidianamente. Quando denunciam, são recorrentemente desacreditadas por amigos e familiares – inclusive outras mulheres – e pelas instituições de segurança, que constantemente questionam o comportamento da mulher ao invés da atitude do violador.

Por esse viés da denúncia, pode-se traçar um paralelo entre as performances “Frio”, de Berna Reale, e a já mencionada “Performance 180”, de Beth Moysés. A performance com as ambulâncias, veículos esses muitas vezes utilizados para socorrer as mulheres vítimas de violência física, grita o pedido de ajuda, de acolhimento, de conscientização da urgência de que as devidas acusações sejam feitas. Berna Reale, a vítima, é impedida de ouvir, está isolada, sozinha, mesmo estando acompanhada. Como não ouve, acha que não será ouvida. Esse estado de solidão causa receio e dúvidas e a artista opta por continuar onde está, enxugando gelo na esperança de que não precise enxugar suas próprias lágrimas.

Um outro sentido que se pode dar aos protetores de ouvido é o de facilitador do isolamento e do foco. Sem captar as ondas sonoras ao redor, é evitado que Berna se distraia, o que estimula a concentração na tarefa executada, tal como deve ser uma dona de casa exemplar. Em “Rosa Púrpura”, a artista passa pela privação da fala, pelo silenciamento proporcionado pela colocação da prótese na boca. Em “Frio”, Berna isola-se do mundo pela privação da audição e condicionada a ser uma máquina de limpeza, um ser não humano capaz de dedicar-se inteiramente às mais previamente fracassadas atividades.

Para a realização da missão de enxugar gelo, Berna tem seu corpo envolto por uma capa transparente, que deixa visível que ela se encontra nua por de baixo dessas vestes. Sobre a problemática da nudez da mulher na arte, Wolff (2011, p. 108) coloca

que “[...] os corpos das mulheres (particularmente o nu, mas não só), *não podem* ser representados a não ser por regimes de representação que os produzem como objetos para o olhar masculino e como projeção dos desejos masculinos”. (Grifos da autora).

Ao longo da História da Arte, inúmeros foram os artistas homens que representavam as formas desnudas da figura da mulher em pinturas e esculturas, sobretudo. A representação desses corpos desprovidos de traje era fruto de um gênio criador, homem, e “[...] as mulheres estavam restritas às atuações solidárias, como musas” (SIMIONI, 2008, p. 65).

A partir do momento no qual as ações dos movimentos feministas reverberavam na produção artística, as mulheres tomaram para si a representação e a exposição da nudez de seus corpos, causando uma quebra no estigma do corpo feminino “[...] como objeto de desejo para um espectador essencialmente masculino” (SIMIONI, 2008, p. 279).

Ao apresentar-se nua, Berna não demonstra intenção em agradar, instigar e seduzir o olhar masculino do espectador que por ventura assista sua performance. Tão pouco, deseja atrair a atenção dos homens que a acompanham na tarefa. A nudez da artista é um vestígio de autonomia dela para com seu corpo e sua vida. Dentre todas as coisas que lhe foram impostas a fazer, vestir-se de modo socialmente satisfatório não foi uma delas. Estar nua remete à vontade de despir-se da domesticidade e da feminilidade compulsória, essa fantasia de “mulher perfeita” que é entregue às mulheres ao nascerem e nunca mais retirada.

Por meio da ausência de roupas alinhada com a ausência de cabelos, símbolos de sensualidade e desejo aplicado às mulheres, Berna busca descaracterizar seu corpo do corpo como objeto de erotização e de contemplação masculina. Mulheres de cabelo curto não são atraentes para o sexo oposto. Mulheres com cabelos curtos não são consideradas mulheres de verdade.

Tal qual a ciclicidade do movimento de marchar em “Rosa Púrpura” e de enxugar gelo em “Frio” é a rotina das mulheres enquanto serventes de seus lares. Conforme o gelo for passando do seu estado sólido para líquido, ele será absorvido até que o pano não suporte mais e seja necessária à sua torção, que jogará novamente a água sugada em cima do gelo e gerará mais derretimento e mais água para ser enxugada. Essa atividade intermitente de passar – sugar – torcer – recomeçar remete ao cotidiano das mulheres que têm as suas vidas pautadas na e pela execução

das tarefas domésticas, cuidado com os filhos e muitas vezes acrescidas com trabalho remunerado fora do lar.

Nesse mesmo capítulo, na análise da foto-ação “Vã”, foi apontada a recorrência do diagnóstico das mulheres como loucas e histéricas, quando estas apresentavam comportado a margem do socialmente pré-estabelecido. Tanto em “Vã” como em “Frio”, as cenas remetem a ambientes internos, de encarceramento físico, psicológico e emocional das mulheres. A casa, que deveria ser o reduto de paz e tranquilidade para as mulheres, muitas vezes torna-se cenário de destruição de sonhos, de perturbação do juízo e de violências físicas e simbólicas. Dentro do modo de ser, agir e pensar arquitetado para moldar as mulheres, não ser subserviente e não atender às necessidades de cuidado com essa casa poderiam ser considerados sintomas das doenças da psique, levando as mulheres a serem arrancadas do lar e trancafiadas em hospícios.

De modo quase cômico, no trabalho “Vã”, Berna posiciona-se para luta e está disposta a encarar as adversidades sem rendição. Em “Frio”, a artista encontra-se ajoelhada, entregue à sua tarefa, aceitando o seu destino. Mas ainda assim é uma lutadora e demonstra duas das principais qualidades das atletas dessa categoria esportiva: força e perseverança. Mesmo que enxugar gelo tenha propósito duvidoso, Berna o faz sem desistir. As duas Bernas estão de luvas e, a seus respectivos modos, lutam pelo direito de ser, de existir para além daquilo que lhes é imposto, para além desse enclausuramento cor-de-rosa que deveria ser gracioso como a própria cor sugere, mas que a reescrita da História proposta pelo movimento feminista vem provando que não é. Glusberg (2013, p. 90), nos coloca que “[...] até hoje, na história da arte, o corpo tomou parte do espetáculo: hoje ele é o espetáculo em si, porém um espetáculo no qual a dialética entre os padrões da conduta humana e as estruturas nas quais se apoiam entram em crise”.

Na performance “In” (Dentro, tradução livre) (1975) (fig. 28), a artista brasileira Letícia Parente aborda a privação da vida das mulheres e o seu condicionamento ao ambiente e tarefas domésticas. Assim como “Frio”, “In” é realizado em ambiente interno, privado. Nesse trabalho, a artista pendura-se em um cabide e guarda-se em um armário de roupas. O cabide tem a sua utilização ressignificada para além do suporte para peças de roupa. Dentro do movimento feminista, esse objeto é símbolo da ausência de autonomia das mulheres sobre a função reprodutiva dos seus corpos. Em diversas partes do mundo, mulheres introduzem essa e outras peças pontiagudas

até o final do seu canal vaginal a fim de provocar um aborto. Outra analogia que se pode fazer ao associar esse suporte à figura da mulher é a de corpos utilizados como cabides de marcas no universo da Moda, nos quais as profissionais de passarela são constantemente estimuladas a maltratar e desnutrir seus corpos em uma busca insaciável pela magreza.

Figura 28 - (Dentro - Tradução livre)



Fonte: Letícia Parente (1975).

Ao se colocar dentro do guarda-roupa, móvel doméstico no qual a mulher armazena as roupas após recolhê-las, lavá-las e passá-las, Letícia faz uma provocação acerca da posição que sua figura ocupa na casa. Já que as mulheres são consideradas objetos de seus lares e comumente qualificadas pelas roupas que vestem, torna-se apropriado que sejam penduradas e guardadas em armários.

Em “*In*”, os limites entre o corpo da artista e a casa estão embaralhados. Nessa performance, Parente busca evidenciar esse espaço de feminilidade que é o ambiente doméstico, fundindo-se a ele e afirmando a influência dele sobre seu corpo. Sobre o corpo, Jeudy (2002, p. 139), fala que:

Cada ritual inventado faz do corpo o lugar de representações possíveis de uma metamorfose que se realiza sempre dentro do ‘bom senso’, o de uma libertação do domínio dos tabus e da opressão moral. O desafio é criar uma ‘nova’ simbólica que rompa com a constância de uma ordem moral regida por um sistema de valores que encerra o corpo em um molde da representação. O desafio é, portanto, político.

Tanto em “Frio”, de Berna Reale, quanto em “In”, de Letícia Parente, é atribuída às mulheres a responsabilidade pela execução das atividades do lar e são utilizados os símbolos dessa domesticidade e da feminilidade para marcar de forma questionadora o espaço e a situação em que são mulheres são aprisionadas. Wolff (2011, p. 120) diz que “[...] uma arte aberta e frontalmente celebradora do corpo feminino pode ter o efeito benéfico de produzir imagens positivas para as mulheres, desafiando as construções de feminilidade dominantes na nossa cultura”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre a interseção entre arte e feminismo foi extremamente enriquecedora para complementar a formação da investigadora e definir diretrizes para projetos futuros. Por meio deste trabalho, pôde-se conhecer artistas mulheres memoráveis que passaram despercebidas durante a graduação em História da Arte. É essencial que a Academia de Artes também seja um espaço para desconstrução dos discursos e olhares machistas, trazendo para seu âmago o ponto de vista e a problematização de artistas mulheres.

Inicialmente, o projeto desta pesquisa tinha como objetivo utilizar as referências bibliográficas de livros e artigos totalmente produzidos por mulheres. No entanto, não foi realizado, porque dentre os clássicos teóricos sobre mercado de arte, performance e corpo, não foi possível ter bibliografia majoritariamente de mulheres.

Outra dificuldade obtida foi a de encaixar o discurso da militância feminista nos parâmetros acadêmicos e de trazê-lo de forma fundamentada para a História da Arte. Acredita-se que essa dificuldade no diálogo entre a Academia e a não-Academia seja um dos grandes impedimentos na convergência dessas duas metodologias de produção de conhecimento e na junção de forças para galgar mudanças mais efetivas e céleres.

Foi uma grande satisfação durante a pesquisa encontrar no banco de monografias da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) outros trabalhos de conclusão de curso sobre artistas mulheres sendo defendidos na Escola de Belas Artes. Acredita-se que esse seja o início de um vigoroso ciclo de mudanças de olhar, de protagonistas e de produção nos escritos sobre arte no Brasil.

Ao longo desse trabalho, pôde-se concluir que a presença das mulheres fora do ambiente doméstico ocorreu de maneira gradual, sendo a inserção no ambiente artístico dada de forma bastante revolucionária e de potência para aquelas que ousaram se considerar artistas mulheres. A partir da década de 70, a confluência entre arte e feminismo ocorreu com mais força e presença na produção das mulheres, que utilizaram diversos meios para denunciar e desconstruir o sistema cultural dominante e os mecanismos de repressão social.

Essas pautas feministas buscavam quebra de estereótipos, igualdade no tratamento como agente produtor de arte e no direito de ocupar os espaços como artistas mulheres e não somente como modelo, musa ou inspiração.

Foi-se, então, abrindo paulatinamente os caminhos para que artistas mulheres contemporâneas, como Berna Reale, pudessem realizar seus trabalhos e tê-los reconhecido como objetos de arte. A ruptura de convenções sociais proposta pelo feminismo possibilitou não só que Berna pudesse ser uma artista, mas também que ela pudesse cursar o Ensino Superior e fazer parte da Segurança Pública como perita criminal, conquistas que até pouco tempo eram exclusivamente destinadas aos homens.

Quando se conhece a biografia da artista e se aprecia os seus trabalhos extremamente apelativos quanto à estética, com visual impactante e perturbador, percebe-se que há uma simbiose entre a personalidade da artista, a vida profissional e suas obras. As duas profissões de Reale aparecem com muita potência nas performances. Berna utiliza seu próprio corpo como instrumento para questionar e propor a reflexão acerca das variáveis formas de violência em uma poética construída sob o olhar crítico da artista e da perita.

Sendo a violência estrutural, emocional, psicológica e física contra a mulher uma das principais pautas do feminismo, abordada por Frida Kahlo, em 1935, e por Berna Reale, na segunda década dos anos 2000. No entanto, essa possibilidade de aproximação das obras de Berna Reale com as de outras artistas que também debatem a violência contra a mulher em seus trabalhos, assim como foi realizada ao longo deste trabalho, não deve ser encarada como uma padronização artística sob o estigma de “arte de mulher” ou alguma denominação do tipo que descaracteriza e desvaloriza a produção e o discurso. O diálogo de Berna com outras mulheres artistas não demonstra uma nova categoria de fazer artístico determinada pela biologia, mas possibilita entender a expressão do feminismo na arte como uma saída do particular em direção ao entendimento de que as reivindicações são coletivas e plurais.

Apesar de Berna não se declarar abertamente feminista, ao questionar a condição violenta a qual as mulheres estão sujeitas tanto no espaço público quanto no doméstico, como apresentado nessa pesquisa, fica evidente que “Rosa Púrpura” e “Frio” corroboram com o discurso desse movimento.

Após extensiva pesquisa sobre arte e feminismo e levantamento de dezenas de artistas que poderiam ser estudadas sob diversos aspectos teóricos, este trabalho passou por uma curadoria de conteúdo e de localização geográfica das artistas, no caso, o continente americano.

A situação governamental a qual o Brasil está passando, acrescida da necessidade de delimitação mencionada anteriormente, fazem com que esta pesquisa não tenha de fato uma conclusão. Considerando que governos autoritários e conversadores põem em ameaça as conquistas daqueles que fogem do padrão homem-branco-heterossexual, as pautas de cunho identitário ainda estão em voga nas discussões artísticas, sociais, culturais e políticas. Não há espaço para retrocessos do que houve de avanço até os dias de hoje e pretende-se deixar isso em evidência por meio de futuros desdobramentos deste trabalho.

REFERÊNCIAS

LIVROS E ARTIGOS

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

ARRUDA, Lina Alves. *Revisões feministas das histórias da arte: Contribuições de Linda Nochlin e Griselda Pollock*. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7., 2011. *Anais* [...]. UNICAMP, Campinas, 2011. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Lina%20Alves%20Arruda.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 29, mai/ago. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200008. Acesso em: 02 set. 2019.

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque: Ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

BARROS, Roberta. Feminismos e Geografias: A busca por uma crítica da cultura que inclua espaços não especializados em arte. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., 2017. *Anais* [...]. Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503795105_ARQUIV_O_Roberta_Barros_Texto_completo_MM_FG.pdf. Acesso em: 02 set. 2019.

BARROS, Roberta. Rupturas na representação do estupro nas artes visuais: Um pequeno inventário. In: CASTRO, Amanda Motta; MACHADO, Rita de Cassia Fraga (org.). *Revista Estudos Feministas: Mulheres e educação popular*. São Paulo: LibeArs, 2018.

BASBAUM, Ricardo. Perspectivas para o museu no século XXI. *Periódico Permanente*, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/perspectivas-para-o-museu-no-seculo-xxi>. Acesso em: 20 mar. 2020.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CARMO, Íris Nery do; BONETTI, Alinne. Políticas sexuais da carne. *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000100023. Acesso em: 03 nov. 2019.

CASIQUE, Leticia Casique; FUREGATO, Antonia Regina Ferreira. Violência contra mulheres: Reflexões teóricas. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, v. 14, n. 6,

2006. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rlae/v14n6/pt_v14n6a18.pdf. Acesso em: 10 set. 2019.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: Criação de tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Maria Alice; COELHO, Naiara. A(r)tivismo feminista: Intersecções entre arte política e feminismo. *CONFLUÊNCIAS - Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito*, v. 20, n. 2, 2018. Disponível em: <http://www.confluencias.uff.br/index.php/confluencias/article/view/547/428>. Acesso em: 30 ago. 2019.

CUNHA, Diana Kolker Carneiro da. *Mulheres na arte e na vida: Representação e representatividade*. 2018. (On-line). Disponível em: <http://www.artes.uff.br/uso-improprio/trabalhos-completos/diana-cunha.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2018.

GIANVECCHIO, Adriana. A representação da violência nas artes visuais. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO. 19., 2008. *Anais [...]*. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://docplayer.com.br/11372044-A-representacao-da-violencia-nas-artes-visuais-adriana-gianvecchio.html>. Acesso em: 30 ago. 2019.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GOMES, Izabel Solyszko. Feminicídios: um longo debate. *Revista Estudos Feministas*, v. 26, n. 02, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/39651/37097>. Acesso em: 28 set. 19.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Balanços e problemas*. 2006a. (On-line). Disponível em: www.heloisabuarquedehollanda.com. Acesso em 08 set. 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Notas sobre o feminismo*. 2006b. (On-line). Disponível em: www.heloisabuarquedehollanda.com. Acesso em: 08 set. 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Novos tempos feministas*. 2006c (On-line). Disponível em: www.heloisabuarquedehollanda.com. Acesso em: 08 set. 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *O bug do feminismo*. 2006d (On-line). Disponível em: www.heloisabuarquedehollanda.com. Acesso em: 08 set. 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil*. 2006e (On-line). Disponível em: www.heloisabuarquedehollanda.com. Acesso em 08 set. 2019.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. Notas sobre o simulado. *Revista do programa de pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ*, v. 15, n. 1, 2012.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Pedagogias visuais do feminino: Arte, imagens e docência. *Currículo sem Fronteiras*, v. 8, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/loponte.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Pedagogias visuais do feminino: Arte, imagens e docência. *Currículo sem Fronteiras*, v. 8, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/loponte.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

MADRUGA, Amanda Machado; WEYMAR, Lúcia Bergamaschi Costa. Corpos-bandeira: O corpo como suporte da arte no movimento feminista dos anos 1960 até os dias atuais. *Revista Seminário de História da Arte*, v. 01, n. 07, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13531/8309>. Acesso em: 30 ago. 2019.

MAFRA, Juliana. O riso de artistas feministas nas décadas de 1970/1980. Modos. *Revista de História da Arte*, Campinas, v. 2, n. 1, 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/860>. Acesso em: 07 nov. 2019.

MAGALHÃES, Leonilia; LEAL, Priscilla. A arte performática, corpos e feminismo. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 3, 2016. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/4084962a-349d-42ee-82d3-c40cb6ddf7b3.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2019.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Aurora, 1971. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>. Acesso em: 17 ago. 2018.

PINTO, Célia Regina Jardim. Feminismo, história e poder. *Revista Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n. 36, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2019.

PINTO, Célia Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

RAGO, Margareth. A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade. Verve. *Revista semestral autogestionária do Nu-Sol (Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP)*, n. 6, 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/verve/article/view/5015/3557>. Acesso em: 24 ago. 2019.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam. (org.). *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis. São Paulo: Mulheres, 1998. Disponível em: http://projcnpq.mpbnet.com.br/textos/epistemologia_feminista.pdf. Acesso em: 02 set. 2019.

REED, Evelyn. *O mito da inferioridade da mulher*. 1954. (On-line). Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/reed-evelyn/1954/mes/mito.htm>. Acesso em: 31 out. 2019.

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

RODRIGUES, Brisa. O corpo bandeira: Sujeito feminino, objeto de arte em performance. *Arte da Cena*, Goiânia, v. 1, n. 1, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/46634>. Acesso em: 02 set. 2019.

SANTOS, Cecília; IZUMINO, Wânia. *Violência contra as mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos feministas no Brasil*. São Paulo: Núcleo de Estudo da Violência. Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.nevusp.org/downloads/down083.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

SARTI, Cynthia. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Revista Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2004000200003/7860>. Acesso em: 24 ago. 2019.

SILVA, Valéria Calvi Amaral. Da interseccionalidade ao movimento feminista: uma tentativa de conceituação do feminismo enquanto movimento social. *Encuentro Latinoamericano*, v. 3, n. 2, 2016. Disponível em: https://www.iapss.org/wp-content/uploads/2014/10/ELA_Vol.-3-No.-2_6.pdf. Acesso em: 12 nov. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cadernos Pagu*, n. 36, 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645000>. Acesso em: 16 jul. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: A história da arte e suas exclusões. *Labrys, Estudos Feministas*, v. 11, 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 25 ago. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: Questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*, v. 01, n. 02, 2010. Disponível em:

<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2375/1777>. Acesso em: 16 jul. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *ArtCultura*, v. 9, n. 14, 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>. Acesso em: 15 jul. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EUSP/Fapesp, 2008.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Revista Estudos Feministas*, v. 26, n. 02, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/38901>. Acesso em: 28 set. 2019.

STUBS, Roberta. Pensando uma estética feminista na arte contemporânea: Diálogos entre a história e a crítica da arte com o feminismo. *Revista Estudos Feministas*, v. 26, n. 01, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/50693/36322>. Acesso em: 30 ago. 2019.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Alameda, 2017.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: Para todas, todes e todos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH. 26., 2011. *Anais [...]*. São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300400176_ARQUIVO_Teoriaecriticafeministanasartesvisuais.pdf. Acesso em: 02 set. 2019.

WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, cultura visual e performance: Antologia crítica*. Ribeirão: Húmus, 2011. Disponível em: <repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23585/1/Genero%20Cultura%20Visual%20Performance.pdf>. Acesso em: 03 set. 2019.

MONOGRAFIAS E DISSERTAÇÕES

ASSIS, Sissa Aneleh Batista de. *Mulheres artistas: Narrativa, poética, subversão e protestos do feminino na arte contemporânea paraense*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém. Disponível em:

<http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2010/Sissa%20Anele.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2018.

LIMA, Mayara Soeiro de. *Objetificação do testemunho e desmaterialização corpórea: a arte de Teresa Margolles*. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6086>. Acesso em: 08 set. 2019.

NEVES, Daniele Quiroga. *Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5223>. Acesso em: 13 nov. 2019.

RUFINO, Alessandra Ramalho. *A arte de Beth Moysés: Performance e ativismo feminista*. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/8711>. Acesso em: 08 set. 2019.

SILVA, Daniella da. *Por elas: O corpo feminino como protagonista nas obras de Ana Mandieta e Cindy Sherman nos anos de 1970 e 1980*. 2018. Trabalho de conclusão de curso. (Bacharelado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6069>. Acesso em: 08 set. 2019.

SIQUEIRA, Andrea de Lima. *O erotismo do corpo nas performances de Berna Reale*. 2014. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes) – Centro de Comunicação, Letras e Artes, Universidade Federal de Roraima, Boa Vista. Disponível em: <http://ufr.br/artesvisuais/index.php/tccs?download=360:tcc-andreasiqueira-2014>. Acesso em: 04 out. 2018.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea: Marcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/reposip/278878/1/Tvardovskas_LuanaSaturnino_M.pdf. Acesso em: 06 set. 2019.

CATÁLOGOS

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Vão: Berna Reale*. São Paulo, 2017. Disponível em: http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2017/07/cat%C3%A1logo_v%C3%A3o_berna_reale.pdf. Acesso em: 25 ago. 2019.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. *Arte Pará 2006*. Belém, 2006. Disponível em: <http://www.frmaiorana.org.br/2006/2006.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. *Arte Pará 2009*. Belém, 2010. Disponível em: <http://www.frmaiorana.org.br/2009/2009.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

PESQUISAS

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (FBSP). *Visível e invisível: a vitimização da mulher no Brasil*. 2019 (On-line). Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/02/relatorio-pesquisa-2019-v6.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços públicos e privados*. 2017 (On-line). Disponível em: https://fpabramo.org.br/publicacoes/wpcontent/uploads/sites/5/2017/05/pesquisainte-gra_0.pdf. Acesso em 24 ago. 2019.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA). *A violência contra a mulher*. 2019 (On-line). Disponível em: http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/190215_tema_d_a_violencia_contra_mulher.pdf. Acesso em: 28 ago. 2019.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA); FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (FBSP). *Atlas da Violência 2019*. 2019 (On-line). Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/atlas-da-violencia-2019/>. Acesso em 17 out. 2019.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil*. Disponível em: https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 02 abr. 2019.

LEIS

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. *Lei nº 13.718, de 24 de setembro de 2018*. Altera o Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 (Código Penal), para tipificar os crimes de importunação sexual e de divulgação de cena de estupro, tornar pública incondicionada a natureza da ação penal dos crimes contra a liberdade sexual e dos crimes sexuais contra vulnerável, estabelecer causas de aumento de pena para esses crimes e definir como causas de aumento de pena o estupro coletivo e o estupro corretivo; e revoga dispositivo do Decreto-Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941 (Lei das Contravenções Penais). Brasília, DF: Presidência da República, 2018. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2018/Lei/L13718.htm. Acesso em 08 set. 2020. Acesso em: 31 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. *Lei nº 12.015, de 7 de agosto de 2009*. Altera o Título VI da Parte Especial do Decreto-Lei no 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, e o art. 1º da Lei no 8.072, de 25 de julho de 1990, que dispõe sobre os crimes hediondos, nos termos do inciso XLIII do art. 5º da Constituição Federal e revoga a Lei no 2.252, de 1º de julho de 1954, que trata de corrupção de menores. Brasília, DF: Presidência da República, 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L12015.htm. Acesso em: 24 set. 2019.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. *Lei nº 13.104, de 09 de março de 2015*. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm. Acesso em: 04 abr. 2019.

MATÉRIAS ON-LINE

AGÊNCIA BRASIL. *Mulheres trabalham 7,5 horas a mais que homens devido à dupla jornada*. 2017. (On-line). Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-03/mulheres-trabalham-75-horas-mais-que-homens-devido-dupla-jornada>. Acesso em: 28 ago. 2018.

ARTEVERSA. *Marina Abramovic – A arte de desafiar os próprios limites*. 2015 (On-line). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=134>. Acesso em: 03 nov. 2019.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PERITOS CRIMINAIS FEDERAIS – APCF. <https://www.apcf.org.br/pericia-criminal/pericia-criminal>. Perícia criminal é fundamental para melhorar ambiente de negócios no Brasil, diz Marcos Camargo. 2019 (On-line). Acesso em: 20 abr. 2020.

BANDEIRA, Natasha. *Por que as mulheres são maioria no veganismo? Info Veggie*, mar. 2019 (On-line). Disponível em: infoveggie.com/por-que-as-mulheres-sao-maioria-no-veganismo. Acesso em: 03 nov. 2019.

BBC NEWS. *Rosa nem sempre foi 'cor de menina' - nem o azul, 'de menino'*. 2019. (On-line). Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-46764940>. Acesso em: 08 abr. 2019.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos -MDH. *MDH divulga dados sobre feminicídio*. 2018 (On-line). Disponível em: <https://www.mdh.gov.br/todas-as-noticias/2018/agosto/ligue-180-recebe-e-encaminha-denuncias-de-violencia-contras-mulheres>. Acesso em: 04 abr. 2019.

C& AMÉRICA LATINA. *Conversa com Regina José Galindo: “Não sou uma mulher vulnerável”*. 2018 (On-line). Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/regina-jose-galindo/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO. *Elogio ao toque ou como falar em arte feminista a brasileira*. 2015 (On-line). Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/elogio-ao-toque-ou-como-falar-de-arte-feminista-a-brasileira>. Acesso em: 02 set. 2019.

COHAN, James. *Teresa Margolles*. 2020. (On-line). Disponível em: <https://www.jamescohan.com/artists/teresa-margolles2>. Acesso em: 04 ago. 2020.

COSTANTINO, Nicola. *Savon de corps*. 2019 (On-line). Disponível em: <https://www.nicolacostantino.com.ar/savon-txt.php>. Acesso em: 14 nov. 2019.

CORNELL UNIVERSITY. *Regina José Galindo: la sombra (the shadow)*. 2019. (On-line). Disponível em: <https://museum.cornell.edu/exhibitions/regina-jos%C3%A9-galindo-la-sombra-shadow>. Acesso em: 16 nov. 2019.

CORPORALIDADES. *O “corpo objeto” na arte de Marina Abramović*. 2017 (On-line). Disponível em: <http://corporalidades.com.br/site/2017/06/16/o-corpo-objeto-na-arte-de-marina-abramovic/>. Acesso em: 03 nov. 2019.

CORREIO BRAZILIENSE. *Massacre da Pacheco Fernandes completa 60 anos e continua sendo mistério*. 2019 (On-line). Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/02/08/interna_cidade_sdf,736183/massacre-da-pacheco-fernandes-completa-60-anos-continua-sendo-misterio.shtml. Acesso em: 15 out. 2019.

DANIELA MATTOS. *Make Over*. Disponível em: <http://www.danielamattos.art.br/Make-Over>. 2006 (On-line). Acesso em: 05 abr. 2019.

EL PAÍS. *Berna Reale, a simbiose entre a arte e a perícia criminal: “Não sou de museu, gosto da rua”*. 2017. (On-line). Disponível em: brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html. Acesso em: 23 out. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL. *Berna Reale*. 2020 (On-line). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26879/berna-reale>. Acesso em: 17 ago. 2020.

ESTADÃO. *Exposição mostra roupas que vítimas usavam quando foram estupradas*. 2018. (On-line). Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,exposicao-mostra-roupas-que-vitimas-usavam,70002153993>. Acesso em: 11 dez. 2018.

FEMINISMO RADICAL. *O pessoal é político* - Carol Hanish. 2014 (On-line). Disponível em: <https://we.riseup.net/radfem/o-pessoal-%C3%89-pol%C3%Aadtico-carol-hanish+251157>. Acesso em: 07 nov. 2019.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *Beth Moysés: palavras anônimas*. 2019. (On-line). Disponível em: https://www.faap.br/exposicoes/palavrassomam/pdf/af_folder_beth_moises_20x20_online.pdf. Acesso em: 15 nov. 2019.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS (FVCB). *Claudia Paim em Aã*. 2007 (On-line). Disponível em: <http://fvcb.com.br/?p=11126>. Acesso em: 14 nov. 2019.

G1. *Alunas fazem foto de uniforme contra estupros no Rio: não é 'fetiche', dizem*. 2014. (On-line). Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/04/alunas-fazem-foto-de-uniforme-contras-estupros-no-rio-nao-e-fetiche-dizem.html>. Acesso em 17 nov. 2018.

GALERIA NARA ROESLER. *Porfólio Berna Reale*. 2017 (On-line). Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>. Acesso em: 23 out. 2018.

HAMA, Lia. Berna Reale: sangue, suor e arte. *Revista Trip*, jun. 2006. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>. Acesso em: 23 out. 2018.

IDEIAS DE ESQUERDA. *Rosa e azul: nada a ver com gêneros*. 2019 (On-line). Disponível em: <https://esquerdadiario.com.br/ideiasdeesquerda/?p=789>. Acesso em: 08 abr. 2019.

LEMOS, Nina. *Roupa x violência sexual: uma discussão mais atual do que nunca*. 2018 (On-line). Disponível em: <https://ninalemos.blogosfera.uol.com.br/2018/11/16/roupa-x-violencia-sexual-uma-discussao-mais-atual-do-que-nunca/>. Acesso em: 06 abr. 2019.

MERCADO LIVRE. *Fantasiais sexuais femininas colegial*. 2018 (On-line). Disponível em: <https://lista.mercadolivre.com.br/fantasiais-sexuais-femininas-colegial>. Acesso em: 01 nov. 2018.

O GLOBO. *'Menino veste azul e menina veste rosa', diz Damares Alves em vídeo*. 2019 (On-line). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/menino-veste-azul-menina-veste-rosa-diz-damares-alves-em-video-23343024>. Acesso em: 08 abr. 2019.

O GLOBO. *Exposição com roupas de vítimas de estupro refuta tese de culpa da mulher*. 2018 (On-line). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/exposicao-com-roupas-de-vitimas-de-estupro-refuta-tese-de-culpa-da-mulher-22288350?versao=amp&fbclid=iwar1jooi7ahogy-zmyt6dicbrwjcgkzt7lprm6r-wc0bbqj7i4txh-xho5te>. Acesso em: 12 dez. 2018.

O GLOBO. *Feminismo ainda tem forte influência sobre a performance nas artes visuais*. 2018 (On-line). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/feminismo-ainda-tem-forte-influencia-sobre-performance-nas-artes-visuais-22588670>. Acesso em: 20 mar. 2019.

O TEMPO. *Oito obras da artista Berna Reale são furtadas em Belo Horizonte*. 2019 (On-line). Disponível em: otempo.com.br/diversao/oito-obras-da-artista-berna-reale-sao-furtadas-em-belo-horizonte-1.2226125. Acesso em: 17 out. 2019.

PIONEIRO. *"A violência é alimentada pelo governo", diz a artista Berna Reale em passagem por Caxias do Sul*. 2018 (On-line). Disponível em: <http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2018/04/a-violencia-e-alimentada-pelo-governo-diz-a-artista-berna-reale-em-passagem-por-caxias-do-sul-10212415.html>. Acesso em: 15 out. 2019.

PIPA. *Berna Reale. Artista indicada 2013*. 2013 (On-line). Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2013/06/berna-reale-artista-indicada-2013/>. Acesso em: 17 out. 2019.

PIPA. *Berna Reale*. 2019 (On-line). Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/berna-reale/>. Acesso em: 17 out. 2019.

SUPERINTERESSANTE. *Quando – e por que – o rosa se tornou cor de menina?* 2019 (On-line). Disponível em: <https://super.abril.com.br/blog/oraculo/quem-inventou-que-rosa-e-cor-de-menina/>. Acesso em: 08 abr. 2019.

TATE. *Regina José Galindo*. 2013 (On-line). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/performer-and-participant/regina-jose-galindo>. Acesso em: 16 nov. 2019.

TERRA. *Especialista aponta as top 10 fantasias sexuais dos brasileiros*. 2019 (On-line). Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/sexo/especialista-aponta-as-top-10-fantasias-sexuais-dos-brasileiros,072a6ee9f9e27310VgnCLD100000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 02 nov. 2018.

THINK OLGA. *Assédio e a lei de importunação sexual*. 2014 (On-line). Disponível em: <https://thinkolga.com/2019/02/14/o-assedio-e-a-lei-de-importunacao-sexual/>. Acesso em: 06 abr. 2019.

THINK OLGA. *Chega de fiu fiu*. 2013 (On-line). Disponível em: <https://thinkolga.com/2013/09/09/chega-de-fiu-fiu-resultado-da-pesquisa/>. Acesso em: 06 abr. 2019.

TRIBUNA DO CEARÁ. *Indústria de beleza brasileira pode arrecadar R\$ 115 bilhões em vendas até 2020*. 2020. Disponível em: <https://tribunadoceara.com.br/blogs/investe-ce/2018/08/30/industria-de-beleza-brasileira-pode-arrecadar-r-115-bilhoes-em-vendas-ate-2020/>. Acesso em: 05 abr. 2019.

RIOS, Luisa Cantú. VICE. Teresa Margolles: carne muerta como alegoría a lo fallido. *Vice*, 2013 (On-line). Disponível em: https://www.vice.com/es_latam/article/avpmje/teresa-margolles-carne-muerta-como-alegoria-a-lo-fallido. Acesso em: 15 out. 2019.

VÍDEOS

"FESTA", de Berna Reale, explora universo da violência. 5'33". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S6yvxjCg7bE>. Acesso em: 17 out. 2019.

ENTREVISTA: Temp. 11 As artes e as mulheres - Roberta Barros. 13'. Disponível em: <http://www.futuraplay.org/video/as-artes-e-as-mulheres-roberta-barros/410949/>. Acesso em: 16 ago. 2018.

GÊNERO e Sexualidade (Aula 09 - Curso de Extensão – FFLCH-USP). 2°59'03". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qSub2oEwZ8c&feature=youtu.be>. Acesso em: 06 nov. 2018.

SEMANA DE 22, artes visuais, com Ana Paula Cavalcanti Simioni. 1°46'08". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IsyETKoAQxQ&t=4531s>. Acesso em: 16 jul. 2019.

IMAGENS

ABRAMOVIC, Marina. *Ritmo 0*. 1974. 2 fotografias. Disponível em: <https://hypescience.com/artista-que-ficou-6-horas-merce-da-audiencia-relembra-performance-traumatica/>. Acesso em: 14 nov. 2019.

ALBUQUERQUE, Georgina de. *Sessão do Conselho de Estado*. 1922. 1 fotografia. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/da-redacao/as-artistas-esquecidas-pela-historia/>. Acesso em: 26 out. 2019.

CHICAGO, Judy. *The dinner party* (O jantar, tradução livre). 1979. 1 fotografia. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party. Acesso em: 08 nov. 2019.

CONSTANTINO, Nicola. *Savon de corps* (Sabonete corporal, tradução livre). 2011. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.nicolacostantino.com.ar/obra-listado.php?i=savon-instalacion>. Acesso em: 14 nov. 2019.

GALINDO, Regina José. *Autofobia*. 2009. 1 fotografia. Disponível em: www.reginajosegalindo.com/en/home-en/. Acesso em: 10 out. 2019.

GIRLS, Guerrillas. *Do woman have to be naked to get into the Met. Museum* (As mulheres têm que ficar nuas para entrar no Museu Metropolitano de Arte, tradução livre). 1989. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>. Acesso em: 07 nov. 2019.

IANNI, Clara. *Forma livre*. 2013. 1 fotografia. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/1801139>. Acesso em: 15 out. 2019.

KAHLO, Frida. *Unos cuantos piquetitos* (Alguns pequenos beliscões, tradução livre). 1935. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/a-few-small-nips-passionately-in-love.jsp>. Acesso em: 14 out. 2019.

MAGALHÃES, Fernanda. *Gorda 09*. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes/3019186497/>. Acesso em: 13 nov. 2019.

MARGOLLES, Teresa. *Autorretratos no necrotério*. 1998. 1 fotografia. Disponível em: <https://craniumcorporation.org/2015/06/23/from-thanatophilia-to-necropolitics-on-the-work-of-semefo-and-teresa-margolles-1990-now/>. Acesso em: 04 nov. 2019.

MATTOS, Daniela. *Make over* (Maquiagem excessiva, tradução livre). 2006. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.danielamattos.art.br/filter/fotografia/Make-Over>. Acesso em: 27 mar. 2019.

MOYSÉS, Beth. *Performance 180*. 2016. Disponível em: 1 fotografia. http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=5207. Acesso em: 10 out. 2019.

PAIM, Claudia. *Devastação*. 2016. 1 fotografia. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com/2016/09/devastacao.html>. Acesso em: 13 nov. 2019.

PAIM, Claudia. *Possibilidades*. 2011. 1 fotografia. Disponível em: <https://performatus.net/perfil-de-artista/claudia-paim/>. Acesso em: 15 out. 2019.

PARENTE, Leticia. *In* (Dentro, tradução livre). 1975. 1 fotografia. Disponível em: <https://performatus.net/estudos/leticia-parente/>. Acesso em: 29 set. 2019.

PARENTE, Leticia. *Tarefa I*. 1982. 6 fotografias. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/leticia-parente-tarefa-i>. Acesso em: 29 set. 2019.

REALE, Berna. *Cantando na chuva*. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

REALE, Berna. *Cerne*. 2006. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.frmaiorana.org.br/2006/2006.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

REALE, Berna. *Frio*. 2017. 1 fotografia. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2018.

REALE, Berna. *Ginástica na pele*. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/12/berna-reale-elabora-performace-em-que-critica-o-sistema-prisional/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

REALE, Berna. *Limite zero*. 2011. 1 fotografia. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

REALE, Berna. *Ordinário*. 2013. 4 fotografias. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

REALE, Berna. *Quando todos calam*. 2009. 1 fotografia. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

REALE, Berna. *Rosa púrpura*. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://bernareale.wordpress.com/processo-da-performance/>. Acesso em: 27 ago. 2018.

REALE, Berna. *Van*. 2017. 1 fotografia. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>. Acesso em: 28 out. 2019.

RESTREPO, Patricia. *Por la mañana (Pela manhã, tradução livre)*. 1980. 4 fotografias. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/por-la-manana-in-the-morning>. Acesso em: 15 nov. 2019.

SHERMAN, Cindy. *Untitled 2002-2004 (Sem título 2002-2004, tradução livre)*. 2004. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-6pWk78W18CtIMIhJrAH5w2>. Acesso em: 13 mar. 2020.

X, Marcia. *Pancake (Base corretiva, tradução livre)*. 2001. 1 fotografia. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=1>. Acesso em: 27 mar. 2019.