Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Isabel Regina de Souza Lobo Hennig

A vingança é criar:
O excesso como desconstrução dos modelos femininos no ensino da arte

Rio de Janeiro

2018

Isabel Regina de Souza Lobo Hennig

A vingança é criar:
O excesso como desconstrução dos modelos femininos no ensino da arte

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora Profª.Dra. Isabela do Nascimento Frade

Rio de Janeiro
2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

H516 Hennig, Isabel Regina de Souza Lobo.
A vingança é criar: o excesso como desconstrução dos modelos femininos no ensino da arte / Isabel Regina de Souza Lobo Hennig. – 2018.
212 f. : il.

Orientadora: Isabela do Nascimento Frade.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte – Estudo e ensino – Teses. 2. Mulheres na arte – Teses. 3. Arte na educação – Teses. 4. Mulheres artistas – Teses. I. Frade, Isabela Nascimento. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU [7:37]-055.2

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Isabel Regina de Souza Lobo Hennig

A vingança é criar:

O excesso como desconstrução dos modelos femininos no ensino da arte

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 29 de novembro de 2018.

Banca Examinadora:

_____

Prof[a]. Dra. Isabela do Nascimento Frade (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof[a]. Dra. Carla Rodrigues
Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Prof[a]. Dra. Lígia Maria de SouzaDabul
Universidade Federal Fluminense

_____

Prof[a]. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra
Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof[a]. Dra. Eloíza Gurgel Pires
Faculdade de Formação de Professores - UERJ

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

À minha mãe

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada à Nayde Hennig pela vida e por compartilhar nossos estudos em busca de conhecimento, de compreensão e de arte. Na presença constante de amor, de abraço e de fortalecimento Carolina Hennig Gomes me ensina a beleza de ser mãe todos os dias. Obrigada Carlos Protásio Gomes pelo meu maior presente nessa vida.

De todas as mulheres que dividiram minha responsabilidade nessa trajetória acadêmica começo agradecendo a Isabela do Nascimento Frade pela oportunidade de apresentar o processo de ensino e aprendizagem nas artistas plásticas em uma escola do município do Rio de Janeirona Universidade pública do nosso estado, unindo dessa maneira vários elos políticos de compartilhamentos e de fortalecimentos entre a escola de ensino fundamental e a academia. Obrigada também por compartilhar o ateliê de cerâmica da COARTE/UERJ, que muito contribui para a minha formação de ceramista e artista.

À minha mestra Celeida de Morais Tostes, pela excelência de sua obra, generosidade nos afetos e ética compartilhada, que resgato e ativo na composição do conhecimento de si, do feminino, da cerâmica e da arte.

À Monique Franco pela cumplicidade, pela amizade e principalmente pelo desafio de superação na qualidade de meu estudo.

À minha mestra Carla Rodrigues por me acolher e me ensinar o conhecimento e a beleza do que é o feminismo.

Ao mestre Marcio Tavares do Amaral obrigada pela generosidade, pela doçura e pela paciência.

Aos queridos (as) amigos (as) do Núcleo de Arte Leblon e cúmplices de toda jornada Mindja Sin, Tereza França, Elena Gurgel Pires, Renata Versari Lemos, Maria da Glória Resende, André Brilhante, Perla krumholz, Ludmila Fernandes, Flávio Mota, Zeca Teixeira, Mara Lúcia Ribeiro e Túlio Sclebin (in memoriam).

Aos pesquisadores das conquistas das mulheres, dos femininos, dos feminismos e do protagonismo nas artistas e o seu ensino, mais especificamente gostaria de me referir às mulheres pesquisadoras. Percebo essas estudiosas apaixonadas pelo tema das mulheres e, desse modo, gostaria de agradecer a todas as pesquisadoras que contribuíram para o pensamento aqui produzido, bem como às artistas mulheres que bravamente conseguiram se posicionar no mundo da arte. Meus agradecimentos principalmente às crianças e aos jovens

estudantes e familiares do Núcleo de Arte Leblon que, com generosidade, com cumplicidade e com desejo de estudar o protagonismo das mulheres na arte e na vida, compõem esta tese.

À prefeitura da cidade do Rio de Janeiro por consentir essa pesquisa em sua unidade escolar.

Aos professores (as) do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UERJ e aos funcionários (as) sempre presentes e atenciosos (as) Vinicius, Tulane e Candice, meu muito obrigada.

Aos meus estudantes de cerâmica da COARTE/UERJ que, durante os anos de 2015 e 2016, criaram desafios, belezas e transformações: Victor Hugo Adler Pereira, Andres Papa, Jorge Luis Skinner e Aída Dutra. À minha querida e companheira nessa jornada de ensino Maria Alice Balduíno e a todos (as) estudantes de cerâmica que compartilharam os livros de artes, as exposições e as vivências estéticas fortalecendo o ensino da Universidade pública de qualidade.

Aos professores Carla Rodrigues, Ligia Dabul, Eloíza Gurgel Pires, Luciana Lyra,Victor Hugo Adler Pereira e Elizabeth Serra Oliveira por aceitarem compor a banca examinadora da tese.

À Maria Lucia Lucia Brunner por ter realizado as correções da tese, com muita dedicação, atenção e generosidade.

Aos amigos-amores de toda uma vida Bruno Damo, Sylvia Mello, Isabel Delgado, Christianne Ribeiro e Ricardo Luiz Trindade, pelos compartilhamentos e pelo incentivo de que tudo daria certo.

Aos meus irmãos Carlos Christiano Hennig e Oscar Luiz Hennig obrigada pelo carinho e, de volta ao início, ao meu pai Christiano Hennig (in memoriam) que trabalhou na UERJ e me apresentou a Universidade que agora me forma doutora. Obrigada UERJ! Obrigada pai!

...Tantas descobertas que nem sei se é possível tentar dar medida de tudo. Um dia terei que escrever um livro onde essa análise unifique arte, criação e vida numa só experiência.

Lygia Clark

RESUMO

HENNIG, Isabel Regina de Souza Lobo. *A vingança é criar*: o excesso como desconstrução dos modelos femininos no ensino da arte. 2018. 212 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta tese é fruto de uma pesquisa compartilhada das obras das artistas com estudantes de ensino fundamental da escola pública. Realizada na oficina de artes plásticas do Núcleo de Arte Leblon - Centro de Pesquisa em Formação em Ensino Escolar de Arte e Esporte da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, com crianças e jovens de 4 a 16 anos. Apresenta a hipótese de que é imprescindível estudar a obra das artistas para apreender diferentes e múltiplos aspectos do feminino, afirmando a questão da mulher como imperativa no âmbito do conhecimento, nos elementos modelados especificamente pelo gênero. O estudo dos transbordamentos estéticos das artistas Celeida Tostes, Louise Bourgeois e o coletivo feminino O Círculo, possibilita destacar e tensionar o excesso de estereótipo que vincula a mulher a um modelo feminino essencialista, bem como motivar o campo empírico. A articulação entre o excesso e a desconstrução abrange o estudo nessas artistas, dialogando com a filosofia de Derrida. Para tanto, pesquisa-se o conhecimento desenvolvido pelo chamado movimento feminista e percebe-se na vingança um potente ato criativo na recuperação histórica das mulheres da arte. Nesse contexto, o aprendizado em Judy Chicago ativa as artistas citadas e aborda o campo empírico. Inicia-se resgatando o processo de trabalho da ceramista Celeida Tostes, criando elos de conhecimentos com as artistas mencionadas e o aprendizado defendido pela ceramista - unir a experiência sensorial ao conhecimento cognitivo. A licença poética da vivência de si para conhecer os femininos encaminha o lirismo didático do processo artístico, em que, os transbordamentos estéticos fazem parte do aprendizado. Esta pesquisa possibilita confirmar a hipótese de que é possível, através de aproximações sensíveis ao conhecimento desenvolvido pelas artistas, a vivência de si pelo feminino na arte.

Palavras-chave: Ensino da arte. Feminino. Feminismo. Mulher da arte. Artista.

ABSTRACT

HENNIG, Isabel Regina de Souza Lobo. *The revenge is create*: the excess as deconstruction of the female models in the arte learning. 2018. 212 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This thesis is the result of a research dedicated to the theaching about the work of woman artists to elementary students on public schools, with children and teenagers ages 4 to 16, conducted in the Leblon Arts Center on Education for the teaching of Arts and Sports, in Rio de Janeiro Municipal Secretariat of Education. This research introduces the hypothesis that it is crucial to study the work of woman artists in order to understand the different and multiple aspects of the female, affirming the woman learn as important in the knowledge sphere, in the elements created, specifically by gender. The study in the aesthetic overflows of woman artists CeleidaTostes, Louise Bourgeois and the collective feminine " OCírculo" enables the possibility to highlight and tension the excess of stereotype that links the woman to an essential female model, as well as motivating the empirical field. The connection between the excess and the deconstruction covers the study of these artists, in dialogue with Derrida's philosophy. For this purpose, the research on the feminist movement and on identifying revenge as a strong creative act, to conduct the recovery of woman's importance in the history of art. In this context, the learning in Judy Chicago enables to activate the mentioned artists and to address the empirical field. It begins by rescuing the work process of the ceramist CeleidaTostes's relation between the mentioned artists and the learn defended by ceramist – bringing together sensorial experience and cognitive knowledge. The poetic license of the experience of self to know the feminine guides the didactic lyricism of the artistic process, in which, the aesthetic overflows are part of this learning. The work allows the support to the hypothesis that it is possible, through sensible knowledge connections, meeting the woman artists work, the self - experience through the feminine in art.

Keywords: Art learning. Feminine.Feminism.Woman of arts.Woman artist.

RESUMÉE

HENNIG, Isabel Regina de Souza Lobo. *La vengance est créer*: léxccès comme déconstruction des stereotypes feminins en l'enseignment de l'art. 2018. 212 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Ce thèse est produit d'une recherche dediée au enseignment de l'oeuvre des femmes artistes aux étudiants du lycée d'une école publique, fait dans l'atelier d'arts plastiques du Núcleo de Artes Leblon - Centre de recherche en formation en l'enseignment de l'art et du sport de la secretarie d'Education du Rio de Janeiro, avec enfants et adolescents de 4 a 16 ans. La thése présent l'hipothése que est important étudier l'oeuvre des femmes artistes pour apprendre les diferents aspects du féminin, en affirmant la quéstion de femme comme imperátif dans le domaine de la connaissance, dans les élements crées, surtout par le genre. L'étude de l'excès sthétique des artistes Celeida Tostes, Louise Bourgeois et le colletive féminin "O Círculo"permet mettre en évidance et tensioner l'excès des stereotypes qui vinculent le femme à un modèle fémenin essentialiste, aussi comme motive le champ empirique. L'articulation entre l'excès et la déconstruction couvre l'étude de cettes artistes, en dialogant avec la philosophie de Derrida. De manière a le faire, on recherche le connaissance developpé pour le mouvement féministe et on se rende compte que la vengeance est un act puissant de création pour la récuperation historique des femmes dans l'art. Dans cet contexte, l'apprentissage en Judy Chicago met en action les artistes mentionnés et approche le champ empirique. On commence en souvenant le proccès de travail de la céramiste Celeida Tostes , en créant liaisons des connaissances avec ces artistes et l'apprentissage dèfendu por la ceramiste - réunir l'experience sensorial au connaissance cognitif. La licénce poétique de l'experience de soi pour connaitre les féminins résoudre le lirisme didatique du procès artistique dans laquelle l'excèss esthétique est partie du cognitif. Le recherche permets confirmer l'hypothése de que est possible, à travers des approximattions sensibles au connaissance, developpé par les artistes, l'experience de soi à traversdu féminin dans l'art.

Mots clés: L'enseignment de l'art. Féminin. Féminisme. Femme des arts. Artistes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Conjunto Vênus, Série Rodas e Série Ferramentas.....37

Figura 2 - Corpo-Oco. Coletivo feminino O Círculo, 2016.....38

Figura 3 - Louise Bourgeois. *Nature Study*. (1984-2002).....39

Figura 4 - Poetisa Helena Sá. Exposição Dentro/Fora/Junto.....59

Figura 5 - Iluminura medieval 62

Figura 6 – Artemisia Gentileschi-Susana e os Anciões (1610) 63

Figura 7 - Artemisia Gentileschi-Judite decapitando Holofernes(1618) 64

Figura 8 - Angelica Kauffmann -*paintings design in the ceiling of the central hall of the Royal Academy London*…….....…….....64

Figura 9 - Berthe Morisot-*Mother and sister of the Artist,* 1870……...…….....66

Figura 10 - Mary Cassatt - *Woman in Black at the Opera,* 1880 …….…….....66

Figura 11- Guerrilla Girls …..…….....…….....69

Figura 12 -Maria Auxiliadora da Silva -Ateliê da artista e família (1973).....71

Figura 13 -Anita Malfati. Mulher de cabelos verdes (1915-1916) 73

Figura 14 -Tarsila do Amaral. Figura só III (1930) 73

Figura 15-Anna Maria Maiolino. Por um fio (1976) 75

Figura 16 - Rosângela Rennó. Senador Camará (2009) 75

Figura 17- Lygia Clark. Caminhando (1963) 77

Figura 18 - Lygia Pape. Objeto de sedução (1976) 77

Figura 19 - Frida Kahlo. Auto-retrato como Tehuana ou meu pensando em Diego (1943) 78

Figura 20 - Eva Hess. *Contingent* (1969) 79

Figura 21 - Eva Hess. *Plate 25.repetition Nineteen* III (1968) ……..…..…….. 80

Figura 22 - Eva Hess. *Sculptures from* 1965-66 ……..... 80

Figura 23 - Niki de Saint Phalle. *Nana* (1965) 81

Figuras 24 e 25 - Camille Claudel. As Bisbilhoteiras (1894/1905).....82

Figura 26 - Camille Claudel. A velha Hélène (1882) 83

Figura 27 - Camille Claudel. A suplicante (1899) 84

Figura 28 - Lygia Clarck. Cabeça Coletiva (1975) 85

Figura 29 - Adriana Varejão. Figura de convite (1997).....86

Figura 30- Lalada Dalglish. Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha 87

Figura 31 - Celeida Tostes. Passagem, 1979 88

Figura 32 - Anna Maria Maiolino. Série fotopoemação (1974) 91

Figura 33 - Letícia Parentes. Marca registrada (1975) 91

Figura 34 - Anna Bella Geiger. Brasil Nativo-Brasil Alienígena 92

Figura 35 - Guerrilla Girls. As mulheres precisam estar nuas para entrar no

Museu de Arte São Paulo?.....93

Figura 36 - Marina Abramovic. *Balkan Baroque* 94

Figuras - 37, 38 e 39 - Carolee Shneemann. *Interior Scolly*(1975) 94

Figura 40 - Lygia Clark. O Bicho (1966).....95

Figura 41 - Márcia X. Não Roupas. *Performance. Celofane Motel Suíte* (1983) …….....95

Figura 42 - VALIE EXPORT.*Smart-Export, Selbstporträt* (1969/1980 96

Figura 43 - VALIE EXPORT.*Tap-und Tastkino* (1968) 96

Figura 44 - VALIE EXPORT.*Aktionshose: Genitalpanik* (1969/1980) 97

Figura 45 - Márcia X. *Thanksgiven*(2001) 98

Figuras 46, 47 e 48 - Márcia X . *Pancake* (2001) 100

Figura 49 - Márcia X. *Alviceleste* (2003) 101

Figura 50 - Rosana Palazyan 103

Figura 51 - Lygia Clark (1976).....105

Figura 52 - 31ª Bienal de São Paulo, Brasil, 2014 106

Figuras 53 e 54- A Folha de São Paulo, 31ª Bienal de São Paulo, Brasil, 2014.....108

Figura 55 - *"MujeresCreando"* Espaço para abortar 109

Figura 56 - Ana Maria Maiolino. Terra modelada (1994) 110

Figura 57 - Celeida Tostes. *Frame* de Passagem (1979) 111

Figura 58 - Judy Chicago. *DinnerParty* 125

Figura 59 - Celeida Tostes - *Vênus* 128

Figuras 60 e 61 -*Vênus* primitivano aperto reflexodas mãos dos (as) estudantes 130

Figura 62 - Celeida Tostes - Catálogo da exposição.....131

Figura 63 - Ana Mendieta. Sem título 133

Figura 64 - A Deusa Diana *ofÉfesus*, Turquia, Século dois antes de Cristo 134

Figura 65 - Louise Bourgeois *Artemis* 134

Figuras 66 e 67 -Desenhos de Ana Clara Bandeira.....137

Figura 68 - Corpo-Oco, som do próprio corpo no contato com a esfera, 2015 139

Figura 69-Brígita Baltar - *frame* do vídeo Coletas na Neblina (1996-2001) 140

Figura 70 - Planta baixa da galeria Galeria GustavoSchnoor.....141

Figura 71 e 72 - Projeto Corpo-Oco, parte da pesquisa de doutorado-Isabel Hennig, 2015..142

Figura 73 - *Folder* - Exposição realizada na Galeria Gustavo Schnoor 142

Figura 74- Exposição Corpo-Oco.....143

Figura 75- *Folder* - Exposição Corpo-Oco 144

Figura 76- Louise Bourgeois, *Avenza*, que se tornou parte da *Confrontation*(1978) 145

Figuras 77 à 80- Desenho, projeção, pinturadaDeusa Diana 146

Figura 81- Escuta de si no contato com a esfera, 2017 147

Figura 82- Cachos*à la* Bourgeois, 2017 148

Figuras 83 e 84- Cachos *à la* Bourgeois, 201.....145

Figuras 85 e 86 -Cachos*à la* Bourgeois, 2017.....150

Figuras 87, 88 e 89- Cachos *à la* Bourgeois, 2017.....151

Figura 90 - Louise Bourgeois - *Femme-Maison* (1946-47) 152

Figura 91 - Louise Bourgeois - *Rejeição* (2001).....158

Figuras 92 e 93- Cabeça Feminista - processo criativo, 2017 160

Figura 94 - Cabeça Feminista - processo criativo, 2017 161

Figuras 95 e 96 - Cabeça Feminista, 2017 161

Figura 97 -*Folder*-Exposição Corpo de Mulher: Micropolíricas na arte relacional.....163

Figura 98 - Estudante preparando a exposição,2017 166

Figura 99 - Estudante preparando a exposição da Deusa Diana,2017 167

Figura 100 - Estudante como propositor na exposição da Deusa Diana 168

Figura 101 - Estudantes curadores, 2017 169

Figura 102 - Estudantes da Escola Municipal Sérgio Vieira deMello como propositores na exposição interativa, 2017.....169

Figuras 103 à 107 -Mães propositoras naexposição interativa,2017 170

Figuras 108 e 109 - Estudantes propositoras na exposiçãointerativa, 2017 172

Figuras 110 e 111- Estudantes propositorasna exposiçãointerativa, 2017 174

Figuras 112 e 113 - Alunas da Escola Municipal GeorgePfísterer e Sérgio Vieira de Mello, propositoras na exposição interativa,2017.....175

Figuras 114 e 115- Alunas da Escola Municipal George Pfísterer como propositoras na exposição interativa, 2017 176

Figuras 116 e 117 - Alunas e professora como propositoras na exposição interativa, 2017..177

Figura 118 - Alunas como curadoras e mães sentindo a Vênusprimitiva na palma da mão no percurso da exposição interativa, 2017 178

Figura 119- Coordenadoras e professora como propositoras exposição interativa, 2017.....179

Figuras 120 à 126 -Convite e registro poético dos (as) estudantes do Núcleo de Arte Leblon, processo cognitivo, 2017 e 2018.....179
Figura 127 - A escuta de si - estudantes do Núcleo de Arte Leblon, processo cognitivo, 2017 e 2018.....181
Figura 128 - A escuta de si - processo cognitivo, 2017 e 2018 182
Figura 129- Cabeças e Cachos - estudantes do Núcleo de Arte Leblon, 2017 e 2018 182
Figura 130 -Vênus primitiva - estudantes do Núcleo de ArteLeblon, 2017 e 2018 183
Figura 131 - Síntese estética dos elementos do processo-estudantes do Núcleo de Arte Leblon, 2017 e 2018 183
Figura 132 - *Mon Seul Désir* 190

LISTAS DE ABREVIAÇÕES E SIGLAS

AV	Artes Visuais
AWC	Art Workers Coalition
CAPES	Centro de Aperfeiçoamento de Pesquisa e Ensino
CBM	Conservatório Brasileiro de Música
CCBB/RJ	Centro Cultura Banco do Brasil / Rio de Janeiro
CCBB/SP	Centro Cultura Banco do Brasil / São Paulo
CEN	Centro Educacional de Niterói
COART	Centro Cultural da UERJ
CRE	Coordenadoria Regional de Educação
DECULT	Departamento Cultural da UERJ
DGAC	Departamento de Ação Cultural
EAB	Escolinha de Arte do Brasil
EAV	Escola de Artes Visuais do Parque Lage
EBA	Escola de Belas Artes
FAPERJ	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
FBPF	Federação Brasileira pelo Progresso Feminino
FECEM	Festival da Canção das Escolas Municipais
FEST FIC	Fórum Interuniversitário de Cultura do Rio de Janeiro
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IART/UERJ	Instituto de Arte Universidade do Estado do Rio de Janeiro
IFCS	Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
IMS	Instituto Moreira Salles
MAC	Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
MAM/RIO	Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro
MAR/RIO	Museu de Arte do Rio de Janeiro
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MoMa	Museu de Arte Modernade Nova Iorque
MASP	Museu de Arte de São Paulo
NA	Núcleo de Arte
OMS	Organização Mundial de Saúde
PCNs	Parâmetros Curriculares Nacionais

PLA	Projeto Linguagens Artísticas
PPGARTES	Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade do Estado do Rio de Janeiro
PPGAV	Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro
PSOL	Partido Socialismo e Liberdade
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
SME	Secretaria Municipal de Educação
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNA	Universidade Nacional Costa Rica
UNB	Universidade Nacional de Brasília
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
WAR	"Women Artists in Revolution"

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	18
1	**MULHERES ARTISTAS**	36
1.1	**O excesso**	40
1.2	**A desconstrução**	43
1.3	**Os mergulhos**	49
2	**VINGANÇA É CRIAR**	60
2.1	**Quem tem medo dos femininos nas artes**?	89
2.2	**Desenquadramento: a mulher protagonista das artes**	104
3	**SENTINDO NA PRÓPRIA PELE: O MERGULHO**	113
3.1	**Exceder**	115
3.2	**Experiência**	124
3.2.1	Vênus primitivas	128
3.2.2	Corpo-Oco	135
3.2.3	Cachos	145
3.2.4	Cabeças Feministas	158
3.3	**Exposição interativa**	165
	CONCLUSÕES/REVERBERAÇÕES	184
	REFERÊNCIAS	196
	APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido	208
	APÊNDICE B - Breve Trajetória do Programa Núcleo de Arte da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro	209

INTRODUÇÃO

> O grande legado do feminismo para as novas gerações foi o privilégio, milenarmente negado às mulheres, de explicitar a sua raiva. A arte e a literatura do século XXI são prova disso. Assim como descobriram a estratégia para radicalizar essa raiva: não perder a ternura (Heloisa Buarque de Hollanda, 2006).[1]

Quando leio as palavras da estudiosa do feminismo Heloisa Buarque de Hollanda compreendo minha atuação como professora de artes, pois esta tese possui uma organicidade com minha vida afetiva e profissional, uma trajetória que passo a passo se constituiu no meu objeto de estudo. Há vinte anos trabalho na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblon[2], que hoje compartilha parte do espaço físico com a Escola Municipal George Pfísterer[3], ambiente escolar que frequentei quando aluna do ensino fundamental. Em outras palavras, acabei por retornar, por uma escolha afetiva e profissional, como professora de artes plásticas ao espaço escolar no qual estudei.

Movida pelo desejo de ensinar o protagonismo das artistas, interessei-me pelo ensino dos femininos nas artes plásticas, como estratégia de tornar visíveis as mulheres nas discussões estéticas, seus processos e suas práticas. Esse empenho se transformou no oferecimento de oficinas de artes plásticas, para crianças e jovens de 4 a 13 anos, no referido Núcleo, como o caminho que se consubstanciou no campo empírico deste estudo.

Durante a minha primeira formação acadêmica, na Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), em licenciatura em artes plásticas, tive

---

[1]. Buarque de Hollanda, Heloisa. Catálogo da Exposição - *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras* [1886-2005]. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2006, p. 146. Curadores: Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda.

[2].Para observação da singularidade do projeto Núcleo de Arte, destacam-se algumas leituras, entre elas: Wilner, Renata: *Interculturalidade na experiência do Programa Núcleo de Arte da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Belas Artes, 2009;Rezende, Maria da Glória Pinheiro: *Desinvisibilizando os fazeressaberes das crianças praticantes no cotidiano da oficina "Corpo, Cor e Sabor"*. Doutorado em Nutrição pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro: UERJ, 2015; Pires, Elena Gurgel. *A Gestão dos Núcleos de Arte no contexto da educação integral*. Faculdade Integrada AVM. Pós-graduação em Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica. Rio de Janeiro, 2016; Sá, Denise Maria Quelha. *Núcleo de Arte Nise da Silveira: Entre o tempo e o contratempo, ou a composição de uma memória do/no corpo*. Doutorado em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017. Vale destacar que seguem, no Apêndice(B), os detalhes da fundação e dos pressupostos teóricos e metodológicos, dos Núcleos de Arte da Secretaria Municipal (SME-RJ) da prefeitura do Rio de Janeiro.

[3].Para melhores esclarecimentos sobre a escola citada ver:
http://guia-rio-de-janeiro.escolasecreches.com.br/ensino-regular/ESCOLA-MUNICIPAL-GEORGE-PFISTERER-rio-de-janeiro-rio-de-janeiro-rio-de-janeiro-i33065683.htm -
Último acesso: 30/09/2016.

a oportunidade de ser aluna e monitora de Celeida Tostes (1929-1995)[4] no ano de 1989. Em 2006, ingressei no mestrado nesta mesma Universidade e desenvolvi o estudo do feminino na obra da artista citada[5]. Todo esse percurso me possibilitou realizar uma homenagem à ceramista que dignificou o barro como matéria expressiva. Constituiu ainda um testemunho do feminino com a sua obra ao unir arte e vida no seu processo, vinculando à cultura brasileiraao feminino. Vale salientar que a presença do barro como matéria expressiva acompanhou minha trajetória desde a adolescência. Tive a oportunidade de estudar em diferentes ateliês de cerâmica no Rio de Janeiro e na Itália[6], mas o contato com Celeida Tostes transformou a minha prática artística e a minha experiência docente, que pretendo apresentar e desenvolver como parte deste estudo.

Ao começar o doutorado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2014, ingressei simultaneamente no coletivo feminino - O Círculo[7], que é constituído por mulheres artistas da comunidade da Mangueira, de estudantes de artes da UERJ e de ceramistas. Desde 2010, o coletivo se dedica a refletir, nas vias da estética relacional, o corpo feminino, com o propósito de compor uma linguagem contemporânea que integre a materialidade do barro, os mitos da feminilidade e as vivências das artistas.Trabalham-se as infinitas possibilidades estéticas do barro em uma trajetória que vivencia os femininos nas discussões da arte. É importante circunscrever as mulheres do Círculo. Algumas artistas praticamente compõe o coletivo desde o seu começo. São elas: Maria Helena Sá, Maria Alice Balduino, Joice Henck e Marcela Antunes. Esse relevo é imprescindível para destacar que apesar do fluxo inerente ao movimento de um coletivo, as artistas mantém um vínculo expressivo e afetivo com as propostas de pesquisa. Em encontros semanais sistematiza-se um estudo estético, plástico e formal em um tema, comum a todas, que normalmente se consubstancia em exposições, apresentações, ou *performances*. Como *performance* compreende-se de maneira abrangente a apropriação do corpo como arte. Vale destacar que o

---

[4]. Para uma compreensão mais acurada do estudo acadêmico e da obra da artista, destaca-se o memorial de livre docência da própria artista e pesquisadora: Tostes, Celeida. *Memorial para titular de cerâmica* da EBA/CLA/UFRJ. Rio de Janeiro, 1993.

[5]. Hennig, Isabel. *Celeida Tostes: O ventre da terra*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Belas Artes, 2008.

[6].Curso de cerâmica na *Scuolla Lorenzo diMédice*. Firenze. Itália, 1987.

[7]. O Coletivo feminino, O Círculo e o ateliê de cerâmica, que se situa na COART-UERJ, fazem parte de um trabalho idealizado e organizado pela professora doutora Isabela do Nascimento Frade. Parte do texto pesquisado dos *sites* que o coletivo feminino O círculo fomenta na rede:
https://terradoceuerj.wordpress.com-Último acesso em 06 de fevereiro de 2016
https://terradoceuerj.wordpress.com- Último acesso em 06 de fevereiro de 2016.

estudo da *performance* será aprofundado no capítulo dois. Na pluralidade das mulheres que constituem O Círculo em suas características individuais, criam-se trabalhos coletivos. Essa composição colaborativa influiu nas trocas e nas proposições estéticas que foram desenvolvidas ao longo dessa pesquisa. Além da importância afetiva e cognitiva, o ambiente físico da Coordenadoria de Arte e Criação - COART-UERJ, que abriga o coletivo, possui uma infraestrutura com fornos de cerâmica que permitiu a realização de parte das obras criadas no processo empírico desse estudo. Essa aliança entre teoria e prática vinculaa pesquisa com a experiência artística de um coletivo de mulheres, contribuindo na minha formação e com o meu objeto de estudo: o ensino e a aprendizagem das mulheres das artes com crianças e jovens da escola pública.

Vale enfatizar que, no decorrer dessa pesquisa, os termos "condição feminina", "femininos", "mulheres" e "feminismos" tensionam os contextos e conteúdos apresentados, pois ora algumas noções estereotipadas da mulher biologizada conduzem às críticas, ora as ações que constituem o movimento feminista encaminham o argumento. Além disso, a não fixação à única nomenclatura parece bem-vinda ao contexto deste estudo. Como uma pluralidade, encaminham-se os femininos em múltiplas possibilidades no ensino das artes, sobretudo, nesta pesquisa.

Impossível imaginar o mundo sem mulheres. Então, por que só recentemente identifico estudos que protagonizam as mulheres e o seu ensino nas artes? Até certo ponto, localizo na Arte e na Educação possibilidades de rupturas dos paradigmas sociais e culturais.

Esta tese defende a hipótese de que o excesso que aprisiona a mulher a um estereótipo feminino é revertido por algumas artistas plásticas ao longo da história. O caminho conduz a uma apreciação das artistas, em um acervo de imagens que foi constituindo o vinculo de estudo com os femininos - potentes, autônomos e autorais - e se definindo no objeto da pesquisa - investigar com os (as) estudantes os processos das artistas plásticas que enfrentam os modelos construídos como feminino em um trajetória que adensou e que cresceu na medida em que o conhecimento foi acontecendo. Para tanto, ampliando essa prática docente, ao trazer o feminino como foco de pesquisa, encaminho o estudo específico nas artistas plásticas e em suas obras - CeleidaTostes (1929-1995) e as Vênus gestadas na palma da mão, Louise Bourgeois (1911-2010) e a Vênus Diana e o coletivo feminino O Círculo (2009 -) e o Corpo-Oco. O que une o interesse de pesquisa nessas artistas? Percebo nelas a possibilidade de estudar a mulher como protagonista das artes delineando o excesso como linguagem estética. Objetivo com essas processualidades, pesquisar o corpo teórico e encaminhar o

campo empírico. Especificamente em Celeida Tostes pretendo constituir os elos com as artistas citadas acima e os elos educacionais, no que tange o excesso como evidências estéticas das discussões dos femininos, pesquisando estas referências na nossa cultura. Relaciono como excesso o peso que cristaliza a mulher aos modelos construídos culturalmente como femininos, bem como por modelos, de modo abrangente, inúmeras formas de preconceitos a que a condição feminina foi submetida, normatizada e ensinada, inclusive nas práticas artísticas.

Uma questão articula o estudo aqui proposto: como ensinar e aprender os femininos nasartes plásticas questionando os estereótipos que foram e ainda sãoatribuídos à mulher, no contexto da prática acadêmica e entre crianças e jovens estudantes da escola pública? Na apreciação do excesso nas obras citadas, no bojo que fixaa mulher aos modelos femininos, a sua própria desconstrução.

Na busca por mulheres pensando sobre as mulheres, o encontro com Rodrigues (2008, 2013, 2016) encaminha uma afinidade e uma possibilidade de estabelecer um corpo teórico para chegar a algumas discussões contemporâneas dos femininos no diálogo com o ensino das artes, objetivo primeiro desta pesquisa. Para tanto, em torno do pensamento antidogmático de Derrida(1930-2004)(2004, 2006, 2013, 2014) explicitado no termo desconstrução, encaminho o desafio de pesquisar as artistas que tensionam e enfrentam os estereótipos. Percebo com este processo de estudo a possibilidade de discutir no que se constituiu como feminino nas artes, a sua própria desconstrução. Além disso, busco compreender as estratégias expressas pelas artistas plásticas citadas acima, que trabalham com os estereótipos construídos como femininos, ao mesmo tempo em que os desconstroem, tal qual palavras de Derrida (2004, p.14): "Essa "maneira"[8] de fazer vem a calhar para uma desconstrução que se prende, se faz prender e se deixa prender no que compreende e apreende, ao mesmo tempo em que a isso se rende (...) ".

Aapreciação do "excesso" e da"desconstrução", explícitos nessas obras, possibilita conduzir o estudo teórico e o campo empírico, bem como abrigar o processo docente constituído ao longo da pesquisa. Os elementos deflagradores dessa hipótese encontram-se também nas expressões de ironia e de raiva contidas nas obras, que parecem indicar uma vingança, como um potente ato criativo, aos estereótipos e à desconstrução de modelos. Defendo que a condição feminina pode ser emblemática desse cenário de pesquisa, uma vez que a cristalização do papel atribuído à mulher contribui estrategicamente para a perpetuação

[8] . Grifo do autor.

de um processo de hierarquização e subserviência conferido a essa condição. Neste sentido, apresento como objeto de estudo o ensino das artistas citadas que enfrentamos modelos que cristalizam estereótipos femininos.

De modo a consubstanciar esta investigação, elenco objetivos específicos, visando a estabelecer os diálogos necessários à elucidação da hipótese. Para tanto, identifico as tendências na produção acadêmica sobre a temática, justificando parcialmente a relevância do estudo. O levantamento citado será comentado a seguir, como parte integrante da introdução e desenvolvido no diálogo deste estudo; pesquiso junto com os (as) estudantes as artistas que tensionam o excesso, que aprisiona a mulher a um estereótipo feminino, em torno da sua própria desconstrução, procurando estudar esse termo cunhado por Derrida (2004, 2006, 2013, 2014); abrigo as afinidades entre o movimento feminista, as falas dos (as) estudantes e familiares e as artistas pesquisadas, como uma escrita compartilhada; além disso, conduzo o estudo do corpo como sujeito da percepção, trazidos nos estudos de Merleau-Ponty (1999, 2004).

Três corpos teóricos se configuram para entrelaçar esse estudo: a Arte, a Filosofia e a Educação. Esse entrelaçamento possui como travessia o estudo das artistas. Para essa composição, priorizo uma trajetória que localiza na presença feminina nas artes plásticas, uma vingança e um enfrentamento, a esse universo majoritariamente masculino. Para introduzir e abrigar este estudo, destaco Celeida Tostes, o coletivo feminino o Círculo e Louise Bourgeois, que expressam os modelos construídos como feminino na sua arte. Para tanto, busco uma afinidade com a filosofia de Derrida na hipótese de investigar o deslocar do feminino de um padrão fixo, trazidos à cena no pensamento da "desconstrução".

Além de me apropriar desse argumento de Derrida (2013), como uma das hipóteses dessa tese, empreendo um estudo que se desenvolve em sobreposições. Como sobreposições compreendo os vínculos de conhecimentos entre os (as) pensadores (as), bem como entre as artistas. Além disso, busco um pensamento que se movimenta entre as bordas, entre as margens. Atribuo como bordas, a gama de palavras que emergem do pensamento filosófico, possibilitando problematizar a procura, não por algo a ser interpretado, mas em sobreposições de pensamentos, tal qual palavras de Derrida (2013, p. 37):

> Isto que na verdade não se deixa conquistar é - feminino, isto que não se deve traduzir por feminilidade, a feminili*dade* da mulher, a sexuali*dade* feminina e outros fetiches essencializantes que são justamente o que se crê conquistar quando se permanece na tolice do filósofo dogmático, do artista impotente ou do sedutor sem experiência.

Algumas estratégias foram utilizadas para falar da mulher, estratégias que imobilizam a mulher aos estereótipos femininos e que por vezes é grifada pelo filósofo no seu sufixo: feminili*dade*, sexuali*dade* feminina. Aqui elas aparecem conduzindo outras possibilidades para o estudo do feminino.

O encontro com os estudos de Rodrigues (2008, 2013, 2016) expande a pesquisa em dois momentos: o primeiro na filosofia de Derrida (2004, 2006, 2013, 2014) e o segundo na pesquisa das atitudes que integralizam o chamado movimento feminista[9]. Pesquiso "os mergulhos", impregnada no movimento de ir e vir intercalando três precursoras do feminismo no Brasil e uma feminista atual. Inicio com Lélia Gonzales (2014, 2016), na discussão da tripla exclusão da mulher negra; a segunda, Rose Marie Muraro (2001), no vínculo entre o feminismo e a luta de classes; a terceira, Guacira Lopes Louro (1997), projetando esse estudo no âmbito da Educação, envolvendo o termo "desconstrução", cunhado por Derrida (2004, 2006, 2013, 2014) e os possíveis reflexos no processo docente desenvolvido nessa tese. E finalmente a quarta, Tiburi (2018), atualizando discussões contemporâneas sobre os feminismos, principalmente na cultura brasileira. Além disso, percebo na "interseccionalidade"[10] uma possibilidade para as discussões do feminismo hoje. Compreendo a diferença social, econômica e política, entre outras, como opressões que interagem: Feminino, classe, raça[11] e etc., dessa maneira, se sobrepõem, tal como, por exemplo, a mulher negra e pobre vive a exclusão por sobreposições.

O diálogo constitutivo com o campo educacional é um aspecto praticamente orgânico na pesquisa, já que a mesma se desenvolve na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblon e no âmbito desse universo. Assim, em Lopes Louro, identificoa chamada "Pedagogia Feminista" (1997, p. 124):

> (...)Aparentemente circunscritas ou limitadas a prática escolares particulares, essas ações podem contribuir para perturbar certezas, para ensinar a crítica e a autocrítica (um dos legados mais significativos do feminismo), para desalojar as hierarquias.

[9].Durante o primeiro semestre de 2017, fui aluna da Professora Doutora Carla Rodrigues, na Faculdade de Filosofia da UFRJ (IFCS/UFRJ). O Movimento Feminista é discutido, ao longo da pesquisa, mais especificamente no capítulo um, dialogando com estas aulas.

[10].Esse conceito foi cunhado por Kimberlé Crenshaw em 1986, professora da Faculdade de Direito da UCLA (Universidade da Califórnia Los Angeles), que é uma das criadoras da teoria crítica dos estudos raciais, pela perspectiva Interseccionais sobre raça, gênero e políticas sociais. Discute as camadas da exclusão feminina e na maneira como elas se sobrepõe. Atualmente, há um ressurgimento acadêmico e popular dessa abordagem do feminismo interseccional. Outro nome importante para esse debate é Angela Davis e o seu livro: *Mulheres, raça e classe.* Tradução Heci Regina Candiani. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

[11].Davis, Angela. *Mulheres, raça e classe*; tradução Heci Regina Candiani. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

Com a abordagem dos feminismos indicoa interseccionalidade em um movimento circular que se retorna a este estudo nas leituras de Judith Butler (2016). A filósofa contemporânea debate a desigualdade como um entrelaçado que inclui tanto as diferenças sexuais quanto as marcações econômicas, raciais entre outras condições. Bem como, discute as categorias identitárias, as categorias binárias heteronormativas e hierárquicas, como se percebe nas palavras de Butler(2016, p. 41):

> Sem a perspectiva compulsória de que as ações feministas devam instituir-se a partir de um acordo estável e unitário sobre a identidade, essas ações bem poderão desencadear-se mais rapidamente e parecer mais adequadas ao grande número de "mulheres" para as quais o significado da categoria está em permanente debate.

Nesse constante debate, apresento, nas reverberações das diferentes artistas,uma trajetória de pesquisa teórica, estética e imagética: Vingança é criar. Com a Arte, pretendo dar corpo ao terceiro elemento constitutivo desta tese. É importante esclarecer que nem toda artista plástica trabalha a ironia ou a raiva enfrentando os estereótipos femininos, e que existe a dificuldade de indicar aqui todos os processos de exclusão e opressão, nos quais a mulher ainda é exposta. Mas percebi, como um amadurecimento de estudo, que a artista plástica, que conseguiu furar as barreiras masculinas de opressão, do seu jeito e da sua maneira, impôs uma expressividade que pode ser considerada como um enfrentamento aos padrões das diferentes épocas, pois apreendi no ato criativo dessas artistas como um vingar[12] o feminino. Nesse sentido, resgatar o protagonismo das artistas, em uma extensa bibliografia, que se estende ao campo empírico, é uma maneira de pesquisar com os estudantes as artistas - na fluidez das expressividades, na valoração do feminino e no excesso como processo criativo. No bojo das aulas, utilizamos livros com imagens de arte, livros didáticos, catálogos de exposições, dicionário com o vocabulário trabalhado, consultas na *internet*, entre infinitas formas de visibilizar as mulheres. Como plataforma política de tensionar a fixidez do feminino no ensino das artes, estudantes pesquisam as artistas plásticas, no estudo das suas obras e dos seus escritos. Estrategicamente apresento os "elementos deflagradores" como, por exemplo, a raiva, a ironia e a vingança, como instigações para a discussão estética. Porém, ao longo desse processo de aprendizagem, estudantes trabalham o lúdico e a irreverência nas suas proposições, como se observa no decorrer desta pesquisa. Como proposição estudo o objeto

[12]. Conforme encaminho ao longo da tese, com o impacto da frase de Amelie Jones (2008): "O feminismo veio para se vingar do mundo da arte", fui em busca de uma escrita mais desafiadora do ensino feminista na Arte. Lida inicialmente em Tvardovskas, Luana Saturnino: *Teoria e crítica feminista nas artes visuais*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH: São Paulo, 2011, essa frase provocou uma reflexão em toda a minha escrita.

estético em interações com quem faz e quem vive a arte, tal como concepção da artista plástica Neoconcreta Lygia Clark (1999). Esta compreensão é desenvolvida no decorrer dessa escrita e principalmente na exposição interativa.

Conforme delineado acima, como sobreposições compreendo os vínculos entre as ideias, entre os pensamentos e entre as artistas. Nesse contexto, priorizo o conhecimento dos femininos na arte em sobreposições de ideias, de pensamentos e de imagens. Assim, menciono a artista mexicana Frida Kahlo (1907 -1954) ao citar a sua precursora italiana Artemisia Gentileschi (1593 - 1652), em uma conexão pertinente com esse estudo. Nas palavras de Frida Kahlo (Jamis:1987:169. In: Lima Rocha, 2013, p. 102):

> Eu sentia dentro de mim uma boa dose de violência, não posso negar, eu fazia o que podia. Sentia-me como uma pequena Artemisia Gentileschi que no século XVII pintava Judith degolando Holofernes, sem no fundo, jamais poder vingar-se da realidade - que, esta sim, a tinha violentado - em outro lugar que não na tela.

Encaminho as mulheres, em um estudo de ideias, de pensamentos e de imagens que foi desenvolvendo uma conexão com artistas protagonistas, autoras e atuantes no universo da arte. Deste modo, pretendo fortaler o conhecimento valorativo nos femininos na prática docente. Para tanto, percebo nos transbordamentos visuais das artistas uma possibilidade de enfrentar os estereótipos.

Assim, questiono em um primeiro momento - Quem tem medo dos feminismos nas artes? Para essa abordagem, avalio ser necessário um estudo dos (as) teóricos (as) brasileiros (as), tais como Buarque de Hollanda (2006) e, Herkenhoff (2006), que postularam sobre os femininos e os feminismos nas artes. Com esse recorte nos contornos acadêmicos, na literatura e na curadoria,um possível diálogo entre os (as) teóricos (as) brasileiros (as) com asnorte-americanas Nochlin (1989), Jones (2008), Hanish (1969)[13], a alemã Grosenic (2001), a sul africana Pollock (1988 e 1998) e finalmente o historiador da arte norte-americano Archer (2001). O historiador da arte discute e encaminha as rupturas do movimento feminista, se constituem no próprio trabalho das artistas. Importante recorte para o enfoque que pretendo com esse estudo: artistas que enfrentam com a sua arte os modelos impostos.

Em um segundo momento encaminho a mulher como protagonista nas artes plásticas. Para tanto, conduzo o conceito do historiador da arte Belting (2006, p.25) de desenquadramento - quando a arte deixa de ter uma historicização ou um enquadramento, no

[13].Carol Hanish é ativista e feminista, escritora que cunhou o termo "o pessoal é político", em 1969. Com essa atitude de resposta, ela se posiciona politicamente diante das críticas masculinas de que a mulher discutia somente assuntos ligados ao corpo e à sexualidade.

diálogo com a artista Lygia Clark (2006)[14]. A artista, ao trabalhar com os objetos como formas ativas, indica a concepção do "objeto virar sujeito". Como liberdade poética, expando essa concepção de Lygia Clark, no estudo nas artistas, pois defendo a importância de afirmar as mulheres como protagonistas. Além disso, as reflexões de Clark (1998) fazem parte da exposição interativa. Essas ideias, ações e pensamentos sobre os femininos fortalecem o desenvolvimento deste estudo e orientam o foco desta pesquisa: o estudo das artistas com crianças e jovens da rede pública.

O precioso diálogo de recuperação e de atualização no feminino fortalecido é pesquisado no livro – *Womem and Art. Contested Territory* de Judy Chicago (1999)[15]. A artista busca imagens do feminino potente, tais como as Vênus, as Deusas, as Guerreiras, e atualiza no diálogo com artistas contemporâneas. Com esse enfoque valorativo no feminino, retorno às Vênus gestadas na palma da mão em Celeida Tostes; às Vênus Diana e ou *Artemis* na profusão dos Seios em Louise Bourgeois e o Corpo-Oco no coletivo feminino O Círculo. Com essas artistas, expando e, ao mesmo tempo, circunscrevo tanto o corpo teórico quanto o campo empírico nas oficinas desenvolvidas no Núcleo de Arte Leblon.

Uma ressalva cabe na introdução deste estudo no que diz respeito às imagens, dispostas à apreciação, uma vez que as mesmas não pretendem apenas representar o universo artístico e educacional aqui apresentado, mas fazer parte do texto, como no dialogo mesmo estabelecido entre a pesquisa, os (as) estudantes, a professora e a gama de agentes envolvidos no processo. Dito isso, pode ser feita uma ilação na qual o excesso de imagens no texto seja proposital e indique um estímulo para além da representação.

Apresento a metodologia de pesquisa em movimentos interligados - sentindo na própria pele: o mergulho. Essa licença poética defende a ideia da experiência das artes como uma vivência que vincula o sensorial ao cognitivo, tal como compreendo na artista e educadora Celeida Tostes (1973, p.69)[16], que conduz parte da trajetória do campo empírico:

> Desde as primeiras atividades com crianças dentro de escolas, vi como eram desconhecidas para elas coisas muito simples. Sentir a água, observar o chão, as árvores ou o seu corpo. Foram meninos e meninas de meios socioeconômicos bastante diversificados, da Penha, Mangueira, Botafogo e Vila Isabel, adolescentes

[14]. Conforme será discutido no capítulo dois, essa ideia é explicada pela artista em entrevista concedida a Heloisa Buarque de Hollanda em 02 de outubro de 1979 e transcrita para o livro da exposição *Manobras Radicais* (2006, p.140).

[15]. Chicago, Judy; Lucie-Smith, Edward.*Womem and Art*.*Contested Territory*.New York: Watson Guptil publications, 1999.

[16]. Tostes, Celeida. *Como somos*. Cadernos pedagógicos do CEN- Centro educacional de Niterói, 1973, pp. 69-133. Em 1989, a artista e educadora Celeida Tostes, ao perceber meu interesse em ensinar arte às crianças e aos jovens, me presenteou com esse caderno pedagógico, citado acima, que contém o seu texto: *Como somos*.

> uns, com sete e dez anos outros. Era como se houvesse pouco uso dos seus sentidos. Poucos seriam capazes de dizer alguns detalhes de sua pele, de sua mão ou da própria sala de aula. Mais uma vez, a "distância" do que está próximo (...).

Como possibilidades de viver no próprio corpo a condução do aprendizado em artes, pretendo unir o sensorial ao cognitivo, em uma aliança poética na trajetória docente. Na experiência do “Exceder" desenvolvo a caracterização dos (das) estudantes do Núcleo de Arte Leblon e do seu ambiente artístico como espaço diferenciado de ensino e aprendizagem das artes no município do Rio de Janeiro.

No contexto didático, a licença poética do "exceder"[17], encaminha o lirismo da ação de uma experiência sensorial da arte reverberar o conhecimento. Vale esclarecer que essa vivência foi também a estratégia para encaminhar o aprendizado nas artistas - uma recuperação histórica das mulheres potentes e atualizadas no diálogo com as artistas contemporâneas. Para tanto, busco aliar a experiência sensível ao conhecimento cognitivo como um aprofundamento com o tema.

Além disso, proponho a vibração do corpo ativando e regendo o aprendizado em artes, trazidos à cena nos estudos de Merleau-Ponty (1999, p. 273): "O corpo próprio no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema. (...)". As ideias desse filósofo abrigam o que fomenta o campo empírico dessa tese: o corpo como o sentir e o reverberar a arte, sem distanciamento nem imparcialidade, o mundo desvelado ao corpo e em unicidade com ele, na vivência dos sentidos. Merleau-Ponty (1999, 2004) conduz o estudo do corpo como elo criador entre as artistas, as obras e os (as) estudantes, bem como local de ressonância de conhecimentos e de escolhas. A vasta obra desse filósofo será estudada no contexto do corpo como sujeito da percepção, na compreensão de que o (a) artista vive a arte de tal forma impregnada no corpo, que a arte é o deslocamento do corpo do (a) artista no mundo, bem como de quem vive essa experiência.

Nesse contexto, encaminho na "Experiência"-“criação como processo”, as afinações com os conceitos de Salles (2004) que pretendo introduzir aqui e desenvolver no percurso desta escrita. No livro: "Gesto inacabado - processo de criação artística" (2004) identifico parte da intenção poética do encaminhamento desta pesquisa. Em um dos seus subtítulos, que A autora desenvolve ao longo do livro, seleciono: "Conhecendo a si mesmo - (...) o ato

[17]. É necessário esclarecer que o exceder faz parte da estratégia didática deste estudo. A intenção é promover uma vivência que estimule a união do sensível no aprendizado cognitivo. Bem como perceber no próprio corpo os caminhos do aprendizado em artes.

criador como um processo que tende para a concretização do projeto poético do artista, foi enfatizando que esse projeto não é claramente conhecido e que se define enquanto a obra vai sendo executada(...) (...) Voltando, ainda, à caracterização de projeto poético, lembramos que este é um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a um tempo e um espaço, e com fortes marcas pessoais (...)"(2004, p. 130); E em outro subtítulo localizo parte do processo de estudo: "Conhecendo a obra - (...) a obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada (...) A obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez fazendo-se, já que cada versão é uma possível obra. A criação sempre em processo" (2004, p.131). Retrata, ainda, no ato criador, a "beleza da precariedade de formas inacabadas e da complexidade de sua metamorfose"(2004, p.160).

No livro: "Arquivos de Criação - arte e curadoria" (2010), Salles cria e expande alguns vocábulos trabalhados no livro anterior. São eles: "Uso o termo os "documentos de processos" para designar todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre o processo de criação"(2010, p. 14); "percepção artística - Há renitências de seu olhar que refletem o modo de um determinado artista se apropriar do mundo" (2010, p. 23); "criação como transformação - Essas transformações acontecem nos modos como se dá a percepção artística" (2010, p. 26); "procedimentos de criação - Os recursos criativos são os modos como o artista lida com as propriedades das matérias-primas, ou seja, modos de transformação" (2010, p. 32); "projeto poético - A busca pela concretização desse projeto é contínua" (2010, p. 46); "matéria prima: É a substância principal de que se utiliza o artista no fabrico de alguma coisa, ou seja, aquilo de que é feita a obra e que é manipulado durante o processo" (2010, p. 48); "Experimentação: (...) É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras, a partir de critérios que surgem ao longo do percurso" (2010, p. 80). Além disso, A autora defende: "o processo é a obra" (2010, p.192) e ao perguntar sobre o processo no decorrer da curadoria: "a curadoria do processo: como mostrar o processo de criação?" (2010, p. 201), estimula questões pertinentes ao desenvolvimento da exposição interativa. Com essas afinidades, A autora conduz aos termos que compõem parte do processo investigativo e do campo empírico vivenciado e apresentado na trajetória deste estudo. Como uma "criação em processo" outros termos cunhados pela autora são incorporadas ao longo desta escrita. Conduzo a “criação em processo”, não só como método, mas como o abrigo que orienta e que procura reunir a gama de produções das mulheres que tensionamo “excesso” como projeto poético e modos de ação, que serão desenvolvidosao longo desta pesquisa.

Vale delinear que pretendo uma redação na primeira pessoa do singular, conduzindo esta escrita e a sua constituição no processo docente. Porém, emprego a primeira pessoa do plural, quando esta composição trouxer o Núcleo de Arte, estudantes e familiares e o coletivo feminino O Círculo, pois compreendo a cumplicidade e o processo colaborativo, ao longo do qual esse conhecimento também se estrutura. Além disso, percebo a importância de falar sobre o feminino, o feminismo, as mulheres etc. trazendo e tensionando uma multiplicidade de maneiras de indicar o estudo dos femininos na composição desta tese.

Vivendo a delicada incerteza do humano, no encontro do feminino com a poesia, Cora Coralina (2006, p. 106)[18] sugere o fortalecimento da mulher diante das contradições da vida: "(...) Que eu possa dignificar minha condição de mulher, aceitar suas limitações e me fazer pedra de segurança dos valores que vão desmoronando".

É importante salientar que, na composição do grupo de estudantes, não se propõe uma amostragem estatisticamente determinada, porém priorizo alguns cuidados na constituição dos (as) estudantes.

Assim, indico os seguintes procedimentos: estudantes, interessados pelo ensino das mulheres nas artes, cursando o Núcleo de Arte Leblon, são matriculados em uma oficina oferecida na parte da manhã (AV3) e outra oficina oferecida na parte da tarde (AV2), com uma hora e vinte de duração, duas vezes por semana, durante os anos letivos de 2017 e 2018. A professora - pesquisadora é constituinte do processo de construção do estudo e intervenção proposta.

Priorizo a experiência em compor um saber colaborativo com os envolvidos na pesquisa, sem hierarquia, mas com a abrangência de uma “pedagogia feminista”, tal qual o diálogo com o estudo de Lopes Louro (1997, p.112):

> A partir da constatação de que a educação formal - na sua concepção, em suas políticas e suas práticas - havia sido e continua a ser definida e governada pelos homens, estudiosas feministas procuraram produzir um paradigma social que se contrapusesse aos paradigmas vigentes.

Desse modo, as falas dos (as) estudantes e familiares são incluídas, buscando um diálogo do tema indicado, a partir dos dados levantados pela pergunta, pela participação espontânea e não hierarquizadas dos (as) mesmos (as). Para tanto, elaborou-se uma autorização, de acordo com as normas da Secretaria Municipal de Educação SME-RJ,

[18]. Coralina, Cora. In: *“Século XX: A mulher conquista o Brasil”*KAZ, Leon; LODDI, Nigge. (ORGs.). Textos de Nélida Piñon, Marilena Chaui e SchumaSchumaher. Rio de janeiro: Aprazível Edições, 2006/2007.

devidamente assinada pelos responsáveis para a utilização das falas e das imagens dos (as) estudantes, que segue no apêndice(A).

Com esse encaminhamento, seguem algumas indicações metodológicas de uma pergunta central: por que é importante conhecer as artistas? Esta pergunta direta me orienta a pensar no estudo dos femininos nas artes e o impacto deste trabalho na vida de todos (as) que compartilham desta pesquisa, especialmente dos (as) estudantes. Vale descrever que, de maneira informal, os responsáveis também participaram de algumas discussões, principalmente durante a exposição interativa, descrita no capítulo três. Essa pergunta propiciou uma análise interpretativa compondo significativos elementos de reflexão. A pergunta também foi utilizada como uma escuta sobre as vivências dos (as) estudantes e dos (as) responsáveis, no tema proposto. As respostas foram gravadas e transcritas para análise e realizadas durante as aulas, de forma a fazer parte do processo de produção de conhecimento. Para chegar a uma análise mais acurada do material recolhido, encaminho os seguintes procedimentos: o primeiro foi reservado às colocações livres dos (as) estudantes e da professora; o segundo foi semidiretiva, com colocações específicas sobre o tema, incluindo as falas dos familiares. Com isso, acredito estarem garantidos os objetivos pretendidos. O tratamento dos dados coletados seguiu, sempre que pertinente, o procedimento metodológico que leva em conta as informações encontradas pelo caminho. Nesse sentido, o processo colaborativo de construção de conhecimento é valorizado como forma de estabelecer vínculos afetivos e cognitivos com o aprendizado, contrapondo-se aos paradigmas vigentes, conforme se observa nas palavras de Lopes Louro citadas acima. Desse modo, acredito na possibilidade de encontrar significados que se configuram relevantes, bem como compor um saber com o outro.

Indico a seguir os procedimentos gerais da investigação (compreende as seguintes etapas, não necessariamente sucessivas): análise da produção acadêmica da área em consonância com os referenciais apresentados; pesquisa de caráter qualitativa com vistas à compor um saber junto com a pesquisadora, artistas pesquisadas e estudantes de arte e análise do material selecionado eou gravado no diálogo com estudantes e familiares.

Para estabelecer uma pesquisa que caminha com os seus pares e compõe um processo formador nas interseções aqui propostas, busquei pesquisadoras mulheres que investigam o

ensino dos femininos nas artes plásticas, como é o caso da doutora Luciana Gruppelli Loponte[19]e,especificamente na educação, da doutora Guacira Lopes Louro[20].

Em outra linha, conduzi parte deste estudo com as produções acadêmicas das pesquisadoras que fazem referências específicas ao Programa Núcleo de Arte da prefeitura do do Rio de Janeiro, tais comoRenata Wilner: *Interculturalidade na experiência do Programa Núcleo de Arte da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro - Escola de Belas Artes, 2009; Maria da Glória Pinheiro Rezende: *Desinvisibilizando os fazeressaberes das crianças praticantes no cotidiano da oficina "Corpo, Cor e Sabor"*. Doutorado em Nutrição pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro: UERJ, 2015; Elena Gurgel Pires: *A Gestão dos Núcleos de Arte no contexto da educação integral*. Faculdade Integrada AVM. Pós-graduação, *Lato Sensu*, em Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica. Rio de Janeiro, 2016, e Denise Maria Quelha Sá. Núcleo de Arte Nise da Silveira: *Entre o tempo e o contratempo, ou a composição de uma memória do/no corpo*. Doutorado em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017. Essas pesquisadoras aparecerão compondo o estudo específico sobre o espaço escolar Núcleo de Arte da Secretaria Municipal de Educação (SME-RJ) da prefeitura do Rio de Janeiro, inclusive no Apêndice (B).

Conforme delineado anteriormente, na procura por mulheres analisando o tema proposto, encaminho como antecedente de estudo, as pesquisadoras que contribuíram com as reflexões que conduzem o recorte desta tese: o estudo do feminino-feminismo nas artes plásticas no processo de aprendizagem dos (as) estudantes de ensino fundamental.

Inicio pela professora doutora, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Luciana GruppelliLoponte que tem como dissertação: *Imagens do espaço da arte na escola: um olhar feminino*(1998). Como estudiosa do tema, observo no capítulo: *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n.2, p. 283-300, (2002), uma importante contribuição para tensionar a mulher representada pelo artista e a artista que representa o feminino e as diferenças entre essas abordagens. Sua tese: *Docência artista: arte, estética de si e*

[19]. A Dr[a] Luciana GruppelliLoponte é pesquisadora e professora associada do Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Educação na linha de pesquisa Arte, linguagem e currículo.

[20]. A Dr[a] Guacira Lopes Louro é Professora Titular aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Colaboradora convidada da mesma universidade, no Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa Educação, Sexualidade e Relações de Gênero, Fundadora do GEERGE (Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero).

subjetividades femininas (2005), discute a docência artística como um fazer pensar em um constante aprendizado de tensão e criação, enfrentando os modelos "criativos" e a pasteurização da docência artística. Além das várias pesquisas correlacionadas com o tema, seleciono, da pesquisadora, os textos em que discute a recuperação histórica do ensino dos femininos ligada ao campo da arte-educação: *Artes Visuais, feminismos e educação no Brasil: A invisibilidade de um discurso* (2014), bem como a relação entre a mulher, a profissão de professora de arte e o ensino dos femininos: *Artes visuais, feminismos, gênero e educação: Discursos silenciados* (2015). Indo além, a autora contribui para a produção teórica ligada à questão de gênero, educação e arte. Todo esse conhecimento e as condutas investigativas favorecem sobremaneira o ensino aos estudantes das mulheres da arte. Ao trazer o protagonismo feminino e o seu ensino na arte, discute diferentes formas de visibilizar a artista e propor novas possibilidades para o aprendizado da arte, tendo as mulheres incluídas de maneira questionadora na composição desse saber.

Encaminho a doutoranda da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Flavia de Leme Almeida que estuda as mulheres com um olhar para a cerâmica e as artistas da América Latina. Sua dissertação tem o título: *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais* (2010). O seu estudo no feminino e na cerâmica contribui agregando esse olhar nas discussões ao tema aqui proposto, inclusive na afinidade de trazer a artista Celeida Tostes que também é estudada no recorte desta pesquisa.

A professora doutora Luana Saturnino Tvardovskas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), autora da dissertação *"Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó"* (2008), da tese*"Dramatização dos corpos: Arte contemporânea de mulheres no Brasil e América Latina"* (2015) e de trabalhos em história e crítica da arte, inclusive o seu texto: *Teoria e crítica feminista nas artes visuais*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH: São Paulo (2011), conduzo uma afinidade nos seus estudos para compor um corpo de pesquisa nas teóricas dos feminismos na arte, fornecendo um diálogo com o tema aqui proposto, inclusive no que tange às estratégias das artistas contemporâneas, nas marcações políticas do feminismo. Importante encaminhamento de pesquisa que discute as mulheres na arte a partir do enfoque feminista.

Dentro desse recorte, estabeleço um diálogo com a doutora pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGARTE-UFRJ) Roberta Barros nos seus estudos: *"Arte feminista ou feminina: uma questão do contexto histórico*

brasileiro?"(2013) e com seu livro *"Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira"* (2016), em que trabalha com questões das artistas feministas. A pesquisadora faz uma minuciosa investigação estudando as artistas plásticas que percorreram um posicionamento feminista no Brasil e em outros países. Aprecia a obra dessas artistas no diálogo com o seu próprio trabalho pessoal, enriquecendo a condução da sua pesquisa e permitindo uma identificação com a proposta educativa desenvolvida no estudo aqui encaminhado.

Para mapear um recomeço, retorno ao estudo do feminino com o foco na educação com a professora doutora Guacira Lopes Louro que une ensino e feminismo com seus trabalhos, entre eles o livro - *Gênero, sexualidade e educação* (1997) e o texto - *Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas* (2008).

Acrescento, portanto, nos estudos de Carla Rodrigues (2008, 2013, 2016) o encontro com os desafios que me instigaram a caminhar e que envolveram os acontecimentos que permearam minha trajetória de pesquisadora.

Cada estudiosa brasileira supracitada agrega conhecimento aos estudos que vêm sendo construído por mulheres, artistas, pesquisadoras e estudantes. Nesse sentido tornam-se referência para o tema aqui proposto, bem como fomentam esta pesquisa com ideias, conceitos e pensamentos. Mais ainda, depois desse levantamento inicial supracitado, incorporo principalmente os estudos de Loponte (1998, 2005, 2014 e 2015), Barros (2013, 2016), Saturnino Tvardovskas (2008, 2015) e Rodrigues (2008, 2013, 2016), por compreender a possibilidade do diálogo dos feminismos na arte, como um recorte afirmativo na arte educação no nosso país. Além disso, em Lopes Louro (1997, 2008) busco envolver o termo "desconstrução" cunhado por Derrida (2004, 2006, 2013, 2014) e abranger uma"prática feminista" na escola, priorizando a abordagem nas artistas em ações continuadas, tais quais elos de conhecimentos compartilhados, intenção delineada anteriormente.

A justificativa do presente estudo é a relação de proximidade com o tema que se consubstanciou em grande parte da minha trajetória discente e docente, conforme introduzi nesta pesquisa. Além disso, e tão relevante quanto, não obstante a minha justificativa pessoal de escolha do tema, três recortes políticos, que se agregam, são muito importantes no desenvolvimento desta tese, a saber:

O primeiro recorte político é a importância do estudo das mulheres protagonistas das artes - a recuperação histórica e a afirmação da mulher como artista visual ao longo da história e na contemporaneidade. Esse tema ganha relevância na valoração das mulheres no

conhecimento desenvolvido pelas diferentes artistas - reconhecimento, identificação e resignificação de um ensino das artes, que inclua as mulheres e seus posicionamentos críticos, políticos e culturais. Além disso, a possibilidade de o conhecimento estético, plástico e conceitual nas artistas estimular o aprendizado e atuar como fonte de motivação para as crianças e para os (as) jovens, nos seus próprios processos de criação.

O segundo recorte político e tão importante quanto o primeiro é parte do conhecimento que foi se constituindo no amadurecimento deste estudo, a importância da Arte e da Educação como plataformas políticas de tensionar a situação de opressão e exclusão na qual a mulher ainda se encontra. Desenvolvo esse aspecto, ao longo desta escrita, inclusive no fato de sermos o quinto país do mundo que mais mata mulheres, vítimas de violência doméstica, do feminicídio[21]. Um país colonialista, machista e de distribuição de renda desigual, que exclui e subalterniza a mulher. Visibilizar as mulheres nas artes e o seu ensino, como possibilidade de enfrentar essas violências físicas e simbólicas sobre as quais a Educação e a Arte têm o papel político de conscientizar, para que haja uma transformação e uma mudança real[22].

O terceiro recorte político e tão importante quanto os demais é a valorização dos espaços de extensão na cidade do Rio de Janeiro, nos quais crianças e jovens estudantes da escola pública possam se sensibilizar, se conhecer e se interessar pelo aprendizado das artes, como um aprendizado potente na sua formação como cidadãos autônomos, autorais e críticos. Esse aspecto é apresentado aqui, mas delineado com mais proeminência no capítulo três. No apêndice (B) seguem as particularidades importantes do espaço educacional e dos (as) estudantes do projeto Núcleos de Arte - Unidade de Extensão Educacional da Secretaria Municipal de Educação da rede de ensino da cidade do Rio de Janeiro (Centro de Pesquisa em

[21]. Compreende-se o termo femicídio ou feminicídio como crime de ódio que se baseia no gênero, classificado como o assassinato de mulheres, mas as definições variam de acordo com o contexto cultural, no qual a violência esta inserida. Parte do texto, consultado no *site*:
https://www.google.com.br/search?q=%2C+inclusive+no+fato+de+sermos+o+quinto+pais+do+mundo+que+mais+mata+mulheres%2C+v%C3%ADtimas+de+viol%C3%AAncia+dom%C3%A9stica%2C+o+feminic%C3%ADdio&oq=%2C+inclusive+no+fato+de+sermos+o+quinto+pais+do+mundo+que+mais+mata+mulheres%2C+v%C3%ADtimas+de+viol%C3%AAncia+dom%C3%A9stica%2C+o+feminic%C3%ADdio&aqs=chrome..69i57.2078j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Último acesso em 22/08/2018.

[22]. No governo do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, foi promulgada a Lei Maria da Penha, em sete de agosto de 2006. Em conjunto com a Secretaria de Políticas Públicas para Mulheres e mais cinco organizações não governamentais de proteção à mulher, a Câmara e o Senado Federal aprovaram a Lei por unanimidade. A lei Maria da Penha institui que a violência doméstica e familiar contra a mulher passa a ser tipificada e definida como crime. Seja física, psicológica, sexual, moral ou patrimonial, a agressão é determinada como punitiva, independentemente da orientação sexual.Apesar de ainda precisar ser enfrentada, de maneira mais eficaz e rigorosa, a lei Maria da Penha, representa e afirma uma história de luta e conquistas das mulheres.

Formação em Ensino Escolar de Arte e Esporte). Além disso, a importância desse espaço educacional no diálogo com a escola regular, valoriza e fortalece o ensino das artes na escola pública.

Para compor a pesquisa de forma orgânica, priorizo a condução da escrita, implicando o corpo teórico no campo empírico e vice-versa. Apresento na apreciação do excesso e da desconstrução como um elo de condução para estudar as artistas e abrigar todo o processo criativo dos (as) estudantes no decorrer do campo empírico.

Desse modo, os capítulos foram descritos acima e são encaminhados a seguir: Capítulo 1- Mulheres artistas envolvendo as subdivisões: 1.1 - O excesso, 1.2 - A desconstrução, 1.3 - Os mergulhos; Capítulo 2 - Vingança é criar abrangendo as subdivisões:2.1 - Quem tem medo dos femininos nas Artes?, 2.2 - Desenquadramento: a mulher protagonista das artes; Capítulo 3 - Sentindo na própria pele: o mergulho abarcando as subdivisões: 3.1 - Exceder, 3.2 - Experiência, 3.2.1 - Vênus primitivas, 3.2.2 - Corpo-Oco, 3.3.3 - Cachos, 3.2.4 - Cabeças Feministas, 3.3- Exposição interativa; Capítulo 4 - Conclusões/reverberações e referências bibliográficas.

Como um convite à ação contínua, conduzo a escrita como um aprendizado que flui ao longo do estudo, em uma apreciação dos femininos nas artes, como processo de conhecimento compartilhado. Envolvida pela escrita, no gesto de escrever, também sou inventora de palavras, de ideias e de pensamentos. Com este desafio de escrita, pretendo estudar as artistas com os vínculos de conhecimentos entre elas e com o processo docente**,** motivação primeira desta tese.

1 **MULHERES ARTISTAS**

> Não sei se poderia ser outra coisa que não artista. Mesmo o meu trabalho no campo da educação é muito ajudado pelo trabalho da artista plástica. Não sei se faria o que faço como educadora se não fosse também artista. Na educação é preciso criar situações que provoquem a desestrutura. Há necessidade de criar uma nova estruturação; desordenar para criar uma nova ordem. Investigar. (Celeida Tostes)[23].

Para apresentar as mulheres artistas, conduzo uma composiçãoque envolve Celeida Tostes, o coletivo feminino O Círculo e Louise Bourgeois em reverberações. Como reverberações compreendo os elos de conhecimentos entre as artistas e com o campo empírico desenvolvido com esta pesquisa, tal qual o conceito de criação em processo de Salles (2004).

Nas reverberações que vinculam essas artistas, inicio e encaminho o que movimenta o pensamento desta escrita: estudar na prática docente as mulheres artistas que enfrentam os estereótipos que cristalizam o feminino. Com essa analogia e com as evidências do exagero nas obras dessas artistas, pretendo defender a hipótese de que o mesmo excesso que fixa a mulher a um modelodo feminino é trabalhado pelas artistas citadas com as suas produções.

Para tanto, escrevo sobre o que estudo, o que vivencio e aquilo em que acredito no aprendizado das artistas. Além disso, nessas obras, percebi, na abundância com que essas artistas criam seus trabalhos, uma condução estética e teórica, para estudar o feminino e abrigar o campo empírico que foi se constituindo ao longo da tese.

Inicio com as artistas e seguirei abordando esse enfoque para que o transbordamento envolva a escrita como um aprendizado continuado. Nesse sentido, começo estudandoo excesso em Celeida Tostes como fertilidade e como multiplicidade, nas palavras destacadas do texto: A fala feminina do fazer de Lélia Coelho Frota (In: Costa, 2003,p. 54):

> A representação da fertilidade está patente nas quatrocentas esferas (1982), nos dez mil ovos de barro que ela já expôs como uma promessa de energia realizada, e que possam ser igualmente avaliados como múltiplos, dessacralizadores da noção de obra de arte como coisa única, rara.

De imediato, observo, nos aglomerados estéticos e visuais, uma linguagem que permite discutir o feminino, a fertilidade e a mulher, como uma possibilidade de a própria mulher expressar o que é o feminino nas artes. Nesse recorte, encaminho essas artistas que rompem com os modelos vigentes, criam novas possibilidades estéticas e conduzem o interesse desse processo docente. Tal qual a imagem da exuberância poética de Celeida Tostes a seguir:

---

[23]. Entrevista de Celeida Tostes para Regina Célia Pinto. Celeida de Barro. Revista Arte & ensaios, Ano II. Regina Célia Pinto, UFRJ, EBA, Rio de Janeiro, 1995, p. 14.

Figura 1 - Conjunto Vênus, Série Rodas e Série Ferramentas

Fonte: CCBB RJ, 2003.

Na ação continuada Celeida Tostes compreende um trabalho conduzindo ao outro, como rastros, como pistas e como fertilidades, que no processo gera o excesso. Nessa multiplicidade, a artista possibilita nomear, criar e corporificar a arte e o feminino. O processo responsável pela criação da obra em Salles (2004, p. 13) pode ser compreendido nas palavras de Celeida Tostes (In: Pinto, 1995, p. 20):

> É interessante observar como na arte somos levados. Podemos ter uma intuição ou um projeto inicial, mas durante a realização dele vamos chegando a outras questões que nos direcionam e promovem o aparecimento de novas estruturas que não havíamos imaginado antes.

Celeida Tostes cria dez mil obras que se multiplicam em fertilidades formais, visuais e estéticase em outras obras. Nessa trajetória fecunda, apresenta um conhecimento em artes que possibilita multiplicar o feminino, a mulher e gestar um trabalho que reverbera em outras poéticas. A ideia do transbordamento conduz a ampliação desse debate na segunda reverberação - O coletivo feminino O Círculo. Faço parte desse coletivo como pesquisadora, como artista e como ceramista. Compartilhamos um espaço artístico e afetivo, que busca estudar e dialogar com os estudos que vinculam feminino, cerâmica e arte. Nesse sentido, durante os anos de 2015, 2016 e 2017, em composição colaborativa com o grupo de mulheres, criamos o Corpo-Oco, que encaminha parte das pesquisas desenvolvidas nesse grupo de mulheres e expande o campo empírico desta tese, desenvolvido no capítulo três. Um exemplo da evidência do excesso é a proliferação das esferas na proposição Corpo-Oco:

Figura 2 - Corpo-Oco

Fonte: O CÍRCULO, 2016.

A terceira reverberação é o vínculo de Celeida Tostes com a escultora francesa Louise Bourgeois. Esta afinidade entre as artistas é percebida neste estudo, assim como o recorte do texto - Celeida Tostes: a essência alquímica de Marcus de Lontra Costa (2014, p. 102) no livro dedicado à ceramista brasileira:

> Nesse sentido os seus trabalhos dialogam com grandes artistas mulheres, como Ana Mendieta[24] e Louise Bourgeois. Ampliando propostas dessas artistas, Celeida deu um sentido genérico e coletivo às suas experiências criando uma realidade simbólica na qual os elementos essenciais da simbologia sexual feminina se conectam aos artefatos produzidos pelas mulheres em sua longa trajetória de submissão, silêncio e opressão. Assim, Celeida incorporou a submissão sexual determinada à força pelo machismo entendendo-a como um discurso de poder que se assemelha à opressão sofrida pelos índios latino-americanos, pelos negros, pelos pobres. Celeida elaborou um discurso artístico determinado pela voz e pelo olhar dos excluídos, recusando a vitimização e ampliando o seu potencial de beleza e dignidade.

Com os vínculos de fertilidade, de beleza e de dignidade conduzo o diálogo de Celeida Tostes com Louise Bourgeois. A artista francesa expressa parte da sua obra no tocante ao seu processo de criação e de expressão das formas repetidas, que pretendo introduzir aqui e ampliar tanto no percurso desta escrita quanto no campo empírico, desenvolvido com mais detalhes no capítulo três. Para tanto, acompanhando a descrição do processo expressivo nas palavras de Bourgeois (2000, p. 91):

---

[24]. Grifo meu para contextualizar a artista plástica cubana Ana Mendieta (1948 - 1985), que trabalha com o feminino em uma poética que permite o diálogo com a artista plástica brasileira Celeida Tostes.

> Se me perguntarem o que quero expressar, então faz mais sentido. Nesse ponto há um mistério sobre o qual pelo menos podemos conversar, já que durante a vida inteira quis falar da mesma coisa. A consistência interna é a prova do artista. Repetidas decepções na expressão dessa coisa é o que o mantém em movimento.

Louise Bourgeois, que viveu durante quase toda a sua vida adulta em Nova Iorque, na exuberância das suas formas escultóricas, estabelece a analogia com a Deusa Diana. Vale realçar que essa Deusa, Diana para os romanos e *Artemis* para os gregos, foi redescoberta nas escavações do seu templo em 1874[25] e atualmente encontra-se no Museu Arqueológico de *Ephesus*, na Turquia. Na Deusa Diana compreendo o excesso de seios como uma exuberância alegórica do feminino, que Louise Bourgeois se apropria para criar elos expressivos e desenvolver, a partir da década de 1970, uma série de trabalhos com esse tema. Essa condução move também parte do campo empírico deste estudo, que foi se constituindo ao logo da pesquisa e será mais detalhado no capítulo três. Nesse contexto, encaminho a exuberância do excesso na escultura da artista:

Figura 3 – Louise Bourgeois. Nature Study(1984-2002).

Fonte: LARRAT- SMITH, 2011, p. 208.

Além disso, em Louise Bourgeois e a sua compreensão do tempo em demasia, conduzo aqui como um peso que pode aprisionar a um passado, ou, diante da não aceitação

[25]. Chicago, Judy; Lucie-Smith, Edward.*Womem and Art*.*Contested Territory*.New York: Watson Guptil publications, 1999, p. 23.

desse passado, pode-se tornar uma escultora, conforme expressões da própria Bourgeois (2000, pp. 133-134):

> Alguns de nós somos tão obcecados pelo passado que morremos disso. É a atitude do poeta que nunca encontra o paraíso perdido e é de fato a situação dos artistas que trabalham por um motivo que ninguém consegue apreender. Talvez queiram reconstruir algo do passado para exorcizá-lo. É que, para certas pessoas, o passado tem tal atração e tal beleza(...)
> (...)Tudo que faço é inspirado no inicio de minha vida (...)
> (...) Todo dia você tem de abandonar seu passado ou aceitá-lo, e se não conseguir aceitá-lo tornar-se uma escultora.

Louise Bourgeois, com a sua reflexão sobre o tempo passado, permite criar conexões de estudo, evidenciar o transbordamento nas obras citadas e encaminhar a hipótese deflagradora desta pesquisa: aprender junto com estudantes as mulheres artistas que enfrentam como seus trabalhos os estereótipos femininos.

A relação entre o "excesso", os estereótipos e a apreciação do excesso na obra de arte, sobretudo em torno dos "elementos deflagradores" - a raiva, a vingança e a ironia - pode ser observada, grosso modo, nas obras das artistas Celeida Tostes, Louise Bourgeois e o coletivo feminino O Círculo. Cabe destacar que o excesso e a desconstrução é o abrigo que escolho para estudar e desempenhar uma análise mais acurada nas expressividades das mulheres na arte e compor o processo docente. Para envolver o corpo teórico que fomenta este estudo, neste primeiro capítulo, pretendo estudar o excesso, a desconstrução e os mergulhos nas ondas feministas para conduzir a pesquisa das mulheres artistas.

1.1 **O Excesso**

> São vinte mil amassadinhos?!!! (...)Este foi o trabalho que apresentei na XXI Bienal de São Paulo/1991.Trata-se de uma experiência feita com o toque das mãos. Para mim, no paleolítico superior, o nascimento das Vênus, ao que se tem confirmação até agora,deu-se no bojo das mãos. Como se a mão fosse o ventre. Assim, no aperto reflexo damão no material mole,que também é relação de magia, relação com o corpo dasmulheres, com a agricultura ou com a fartura, deu origem às Vênus.Eu estava fazendo muitas Vênus pequenininhas e ferramentinhas. Então comecei a depurar o gesto, a ver no simples amassado você coloca o olhar e arma uma história. O conjunto de peças que denominei de "Gesto Arcaico" é, na verdade, uma coleção de apertos reflexos, realizados pelas mais diversas mãos ao encontrarem no seu bojo a matéria maleável da argila. Trabalhei com os mais diversos segmentos de nossa sociedade: foi feito no presídio da Frei Caneca, no Parque Lage, na Vila Rosali - lugar das chamadas prostitutas, no Museu de Arte Moderna/RJ, com doutores da COPE da UFRJ, com gente de rua, com madames, com criancinhas pequenas,enfim,centenas de mãos se identificando num só gesto. Um mutirão sem referência de classe (Celeida Tostes, In Pinto: 1995, p.21 e 22).

Inicio com o título "O excesso" a condução das possíveis leituras do que defendo como a possibilidade de analisar o feminino nas obras das artistas: Celeida Tostes, Louise Bourgeois e o coletivo feminino O Círculo; os processos de ressignificações trabalhados por essas artistas e a trajetória de estudo valorizando as mulheres nas artes visuais, fazem parte das intenções deste estudo. Mais ainda, o que movimenta essa escrita é a possibilidade de olhar para a história da arte como uma base para as experiências atuais, refazendo seu conteúdo e possibilitando o processo criativo.

No contato com a obra de Celeida Tostes, observo a expansão dos femininos, no excesso como fertilidade estética. Ao criar uma obra com vinte mil mãos identificadas em um único gesto, enfrenta o desafio de fazer o pequeno se tornar grande. Além disso, pretendo dizer que, com essa estratégia, além de multiplicar a sua obra, ela expande os femininos com a sua arte. Ao fazer muitas Vênus, cria também muitas e diferentes formas do corpo da mulher. No transbordamento, a possibilidade de fertilizaros femininos, tal qual observo nas obras das artistas citadas para desenvolver o processo docente.

Com este encaminhamento, objetivo discutir que, durante muito tempo, as imagens das mulheres eram difundidas na História da Arte, feitas pelos homens e para uma apreciação masculina. Com isso, pretendo dizer que essa história e o excesso de estereótipos explicitados na imagem da arte fixavam a mulher a um modelo feminino. Nesse contexto pesquiso um inventário das artistas que refazem essa trajetória e que transformam o estereótipo atribuído como feminino na própria temática da sua arte. Introduzo essa valoração do feminino como objeto de pesquisa e desenvolvo essa concepção no estudo - a vingança é criar no decorrer dessa escrita.

Ativando o lema “O pessoal é político" (Hanish, 1969), que imprime a tônica da consciência feminista na arte e rebate a crítica masculina de que as mulheres não se posicionavam politicamente, pois usavam o corpo e a sexualidade como tema. Esse mote, de tão emblemático, virou *slogan* para as mulheres, principalmente a partir da segunda onda do feminismo que, agregando às reivindicações da primeira onda, constitui um momento compreendido historicamente de 1960 a 1980, como será explicitado no decorrer deste capítulo. Essa frase possibilita discutir as fronteiras entre o público e o privado, o eu e o outro, questiona o que somos e aquilo em que nos tornamos. Ela contribui para fortalecer a luta das mulheres e de outras minorias por direitos iguais, ao tensionar as hierarquias. Na ação da arte, as mulheres interrogam e enfrentam as exclusões, bem como usam como tema o próprio estereótipo que fixa a mulher aos modelos femininos, conforme palavras do historiador da

arte norte-americano Archer (2001, p. 137):

> A divisão entre a esfera dominada pelos homens e a privacidade do lar, convencionalmente imposta, “contrastante” e “feminina”, foi abalada pela obra que incorporava a convicção feminina de que o pessoal é político. Em vez de algo que sufocava a atividade artística, a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte.

Com essa reflexão, pesquiso na própria temática da arte, acolhendo o excesso como encaminhamento para o estudo nas artistas e o desenvolvimento do campo empírico.Como exemplo, o poema da filósofa e escritora Simone Beauvoir (1908 – 1986) "Viver sem tempos mortos" apresenta esse esforço de reflexão sobre o peso que o tempo pode ou não ter em nossas vidas:

> (...) A impressão que eu tenho é de não ter envelhecido embora eu esteja instalada na velhice. O tempo é irrealizável. Provisoriamente, o tempo parou pra mim. Provisoriamente. Mas eu não ignoro as ameaças que o futuro encerra, como também não ignoro que é o meu passado que define a minha abertura para o futuro. O meu passado é a referência que me projeta e que eu devo ultrapassar. Portanto, ao meu passado eu devo o meu saber e a minha ignorância, as minhas necessidades, as minhas relações, a minha cultura e o meu corpo. Que espaço o meu passado deixa pra minha liberdade hoje? Não sou escrava dele. O que eu sempre quis foi comunicar da maneira mais direta o sabor da minha vida, unicamente o sabor da minha vida. Acho que eu consegui fazê-lo; vivi num mundo de homens guardando em mim o melhor da minha feminilidade. Não desejei nem desejo nada mais do que viver sem tempos mortos.[26]

O passado como referência que se projeta e que se deve ultrapassar, assim como estudar as artistas citadas que ultrapassam esse passado e transformam o modelo construído em um conhecimento que busca a concepção do feminino expresso por mulheres. Além disso, priorizo um testemunho estético no que se refere ao movimento de deslocar padrões impostos como feminino para as mulheres. Nesse contexto, busco o pensamento filosófico de Derrida (2004, 2011), trazendo à cena, no termo desconstrução, um desafio de estudo. O filósofo desenvolve discussões que interessam para o que se pretende conceber como a não fixação do feminino, apresentadas nas pesquisas de Rodrigues (2008, 2013, 2016) que, além de contribuir com seus estudos no filósofo, permite encaminhar a investigação do que se consubstanciou no Movimento Feminista, que apresento ao longo desse capítulo.

[26].Trecho da peça*"Viver sem tempos mortos"*, inspirada na correspondência de Simone Beauvoir com Jean-Paul Sartre. Disponível emhttps://www.facebook.com/arteepsicanalise/posts/579317795435978. Último acesso,09/06/2017.

1.2 **A desconstrução**

> Meu desejo se parece com aquele de um apaixonado pela tradição que gostaria de se livrar do conservadorismo. Imagine um apaixonado pelo passado, apaixonado por um passado absoluto, um passado que não seria mais um presente passado, um presente na medida, na desmedida de uma memória sem fundo - mas um apaixonado que receia o passadinho, a nostalgia,o culto da lembrança. Dupla injunçãocontraditória e desconfortável, portanto, para esse herdeiro que acima de tudo não é o que chama "herdeiro". Mas nada é possível, nada tem interesse, nada me parece desejável sem ela. Ela ordena dois gestos ao mesmo tempo: deixar a vida, fazer reviver, saudar a vida, "deixar viver", no sentido mais poético daquilo que, infelizmente, foi transformado em slogan. Saber "deixar", e o que significa "deixar" éuma das coisas mais belas, mais arriscadas, mais necessárias que conheço. Muito próxima do abandono, do dom e do perdão. A experiência de uma "desconstrução" nunca acontece sem isso, sem amor, se preferir essa palavra. Ela começa por render homenagem àquilo, àqueles que eu diria que a quem ela "se prende". "*S'enprendre*" é uma maneira bastante sedutora, bastante intraduzível da língua francesa, não acha?
> (Derrida, 2004, p. 13)

No desafio de estudar o pensamento da desconstrução, me dedico ao filósofo, quando esse afirma que, sem amor, a experiência da desconstrução não acontece. Ela é quase como uma poesia em que a palavra envolve e movimenta os sentidos, entretanto não se chega até ela, não se compreende a sua intenção, não diretamente. Aconchego a sua sonoridade, a sua poética, a sua herança mais tênue. Como uma experiência, expande os sentidos e leva ao conhecimento de uma sensação e não da sua definição. Nessa procura, compreendo que a trajetória tangencia e contorna esse termo, para no movimento instável ir em busca de passagens. Dessa maneira, em torno do pensamento da desconstrução, pretendo caminhar com a atitude antidogmática de Derrida (2004, 2011, 2013), trazidos à cena em Rodrigues (2008, 2013). Arrisco que o termo desconstrução se constitua uma cumplicidade de estudo, ao longo desta escrita, para um possível olhar para a discussão das mulheres e o seu ensino nas artes hoje. Nesse sentido outros (as) pensadores (as) surgirão ao longo desse diálogo, tal qual Lopes Louro (1997) que permite uma apreciação em Derrida e uma projeção desse estudo no âmbito da educação e neste contexto, no campo empírico dessa tese. Para tanto,busco abranger com as palavras de Derrida (2004, p. 14):

> A desconstrução passa por ser hiperconceitual, e decerto o é, fazendo um grande consumo dos conceitos que produz à medida que os herda - mas apenas até que ponto em que uma certa escritura pensante excede a apreensão ou o domínio do conceitual. Ela tenta pensar o limite do conceito, chega a resistir à experiência desse excesso, deixa-se amorosamente exceder. É como um êxtase do conceito: goza-se dele transbordamente.

Ao deixar amorosamente exceder, sem resistir à experiência desse excesso, pretendo tangenciar o pensamento da desconstrução no debate, tendo como centralidade a crítica da

compreensão unificada, integral ou originária apresentada pela metafísica. Questiono, sobretudo, os entendimentos racionalistas que trazem a mulher estereotipada ou biologizada.

Para Derrida (2004, 2011, 2013), a desconstrução não se opõe à metafísica, como um contrário se oporia, pois isso manteria a lógica binária. É sobre pensar para além das oposições da metafísica, tais quais: natureza-cultura; próprio-impróprio; identidade-diferença; verdadeiro-falso, entre alguns exemplos, que se pode dizer que o filósofo compreende, no binarismo, a lógica da contaminação e da hierarquia entre os polos. Assim, Lopes Louro (1997, p. 31) contribui para a compreensão do pensamento da desconstrução:

> A dicotomia marca, também, a superioridade do primeiro elemento. Aprendemos a pensar e a nos pensar dentro dessa lógica e abandoná-la não pode ser tarefa simples. A proposição de *desconstrução*[27] das dicotomias - problematizando a constituição de cada polo, demonstrando que cada um na verdade supõe e contém o outro, evidenciando que cada polo não é uno, mas plural, mostrando que cada polo é, internamente, fraturado e dividido - pode se constituir numa estratégia subversiva e fértil para o pensamento.

Para além do questionamento da metafísica e seus pares em oposição, a desconstrução ocorre em si mesma, vindo dentro do próprio contexto, que tende a se desfazer e a decompor. Nesse sentido, ao olhar para dentro, há um compromisso com o trabalho a ser realizado, pois a cumplicidade da condução ética, toca, entrelaça e envolve mutuamente. Sem perder o foco desse processo instável e, ao mesmo tempo, desafiador, com o qual se percebe uma afinidade na maneira com que determinadas artistas trabalham a composição dos estereótipos femininos no bojo do próprio estereótipo, pretendo estudar as mulheres nas artes. A desconstrução não é destruição, mas algo que se constitui em um movimento recíproco, de trazer à cena o que fica de fora e excluído. Posso dizer que a inversão vai se tornar uma das estratégias do pensamento da desconstrução em Derrida (2011). O autor defende ainda que, além da inversão, necessita-se do deslocamento, para nessa mesma inversão não cair em outro polo binário da metafísica, nem se contaminar com o polo oposto, assim como as palavras de Rodrigues (2008, p. 113):

> Inverter a hierarquia. Dar voz ao recalcado. Desconstruir para que, no movimento da desconstrução, o que até então estava oculto apareça, aconteça, se revele. Manter-se em vigília para não fazer desse movimento de inversão apenas a afirmação de uma nova hierarquia, na qual o elemento até então subjacente simplesmente toma o lugar do que estava no alto. Para evitar os riscos de uma nova estrutura hierárquica, o pensamento da desconstrução quer ter o cuidado de passar muito rapidamente pela fase da inversão. Porque é preciso admitir os riscos de se fixar numa nova dualidade.

[27]. Grifo dA autora.

Com esses desafios instáveis, pretendo visibilizar as mulheres negligenciadas e apagadas do universo artístico, questionando a estratégia masculina de poder, de dominação e de exclusão das mulheres desse legado. Diante de tais questões, percebo, sobretudo, que o modelo binário é combatido pelos estudos feministas, que é adensado por algumas artistas contemporâneas que subvertem essas marcações, ora como poéticas, ora como rupturas, ora como denúncias, entre infinitas possibilidades de atuações artísticas, no interior da própria questão da exclusão. Até certo ponto, localizo na arte um espaço que resiste às imposições, pois, no fluxo, a arte também desloca o que aprisiona, conforme dialogo com as palavras de Lopes Louro (1997, p. 33):

> Os sujeitos que constituem a dicotomia não são, apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de várias classes, raças, religiões, idades, etc. e suas solidariedades e antagonismos podem provocar os arranjos mais diversos, perturbando a noção simplista e reduzida de "homem dominante versus mulher dominada". Por outro lado, não custa reafirmar que os grupos dominados são, muitas vezes, capazes de fazer dos espaços e das instâncias de opressão, lugares de resistência e de exercício de poder.

Assim, percebo na arte um local possível de resistência e possível de questionar o poder. Além disso, proponho os femininos nas artes, como um indicativo das mulheres, dos femininos, das feministas, no plural. Mais ainda, na individualidade de cada artista a possibilidade da pluralidade. Pois estudar a mulher no singular ou a artista individualmente, permite a abrangência da diferença expressiva de cada uma, ampliando assim a compreensão de que, para além da pluralidade, cada artista move a sua poética. Neste sentido, para Rodrigues (2008), deslocar-se é, antes de qualquer coisa, não se fixar à identidade, pois o que de fato interessa à desconstrução é o movimento de inversão e deslocamento para não retornarmos à fixidez da identidade, nem a uma suposta verdade sobre a mulher[28]. Nesse contexto, o que se discute, ao não se fixar a uma identidade, é a possibilidade de um "multiplicar de identidades", um recorte caro ao que pretendo conduzir, nos estudos dos femininos na arte, na multiplicidade das artistas e nas suas ações estéticas e ações poéticas, que reverberam gerando diferenças. Nas palavras de Derrida (2004, p. 34):

> Na sequencia, meu trabalho se desdobrou num longo requestionamento de todas as diferenças consideradas simples oposições. Eu insisto, a diférance nãoé uma oposição, tampouco uma oposição dialética: é uma reafirmação do mesmo, uma economia do mesmo em sua relação com o outro, sem que seja necessário, para que ela exista, congelá-la, ou fixá-la numa distinção ou num sistema de oposições duais.

[28]. Em torno do termo desconstrução de Derrida, estuda-se em Rodrigues:*Mulher, verdade, indecidibilidade*. In: *Espectros de Derrida* - Paulo Cesar Duque-Estrada (ORGs.) – Rio de Janeiro: NAU Editora: Ed. PUC-Rio, 2008 e no livro: *Duas palavras para o feminino: Hospitalidade e Responsabilidade:[sobre a ética e política em Jacques Derrida}*. - Rio de Janeiro: NAU Editora, 2013, da mesmA autora.

Observo o que não cessa de deslocar-se, de diferir-se e de gerar diferenças, parte desse desafio de pesquisa nas artistas. Apesar de parecer contraditório, pois compreendo que o estudo desse filósofo não se pretende a um glossário, ou a um dicionário onde as palavras têm definições fixas, mas o livro *Abécédaire* de Jacques Derrida (Antonioli, 2006)[29], muito contribui para encaminhar o aprendizado no pensamento não tradicional do filósofo, com o qual percebo uma afinidade na maneira com que as artistas trabalham a desconstrução dos estereótipos femininos no bojo do que aprisiona.

Segundo o *Abécédaire*, citado acima, o termo *différance*, como palavra e ato, indica a um só tempo, a diferença e o ato de diferir; o gesto que aponta para um acontecimento em movimento, ou um desvelar da diferença, ativa e em atividade, ao se diferenciar também se torna diferente de si.

Este livro *Abécédaire*, de Jacques Derrida (Antonioli, 2006, pp. 54-57), possibilita encaminhar o termo diferença: desenvolvido sobre o passado simples do verbo diferir, a diferença faz alusão ao duplo sentido que significa diferir no tempo e distinguir no espaço e segue em camadas abertas. A circulação dinâmica - ativa e passiva do diferir, por atraso, por desvio, por retorno, difere a presença. Esse movimento faz com que o sentido de uma obra ou um texto seja antecipado ou restabelecido depois de um corte, suspenso entre um passado e um futuro, que escapam à presença; movimento que produz diferença e não reenvia a uma significação dada, mas somente aos referenciais diferenciados; enuncia e ao mesmo tempo condensa o verbo diferir (a variação e o movimento que é o de diferir), o substantivo diferença e o adjetivo que é ser diferente (diferido). Para tanto, dialogo com Rodrigues (2008, p.99):

> Derrida estaria apontando aí para a metafísica da presença, que dá voz indicação de presença a si do sujeito. Derrida está afirmando que, se não há nem significado em si nem significante em si,o que existe é um sistema de diferenças em função do qual o "sentido" se estabelece.

Importante argumento para a condução deste estudo que se propõe, em torno das ações das artistas plásticas,um sistema de diferenças em função do qual se tensiona um sentido. O estudo deste livro, *Abécédaire* de Jacques Derrida (Antonioli, 2006), auxilia na compreensão de que a diferença pretende mostrar que a presença é efeito de um jogo que implica a impossibilidade de fixar uma definição. Posso dizer que a diferença está entre, entre espaço - tempo, entre palavra - coisa, entre atividade - passividade. A diferença é, antes de tudo, quem

[29] . Antonioli, Manola. *ABÉCÉDAIRE* de Jacques Derrida. *Sous la Direction de Manoela Antonioli*. *Les Éditions Sils* Maria, 2006.

produz o entre palavra - conceito, tentando dizer da impossibilidade de uma origem simples e o caráter contraditório da pureza da presença, uma vez que existem outras configurações textuais - traço, reserva, espaçamento, suplemento (...) uma lista não fechada que não constitui um léxico, um vocabulário ou um glossário, mas um enviar de diferenças. Percebo que o entre as relações ocorre por diferenças e se esquivam à oposição binária da metafísica, não constituindo novas oposições, mas um fluxo de diferir.

Tenho no fluxo o desafio de tensionar as bases do pensamento que constitui o alicerce da tradição metafísica, compreender a provocação de não constituir outro alicerce de fundamentos e aceitar nos deslocamentos constantes, novas e contínuas tomadas de posições, sem representações ou sem apresentações.

Nas instabilidades do pensamento da desconstrução, a precariedade pode lançar, ora ao abismo, ora à sedução do mutável, do imponderável e do mistério, assim como a condução de não circunscrever a mulher aprisionada em um local, mas deslocando modelos asfixiantes ou padrões de condutas, tal qual palavras de Rodrigues (2008, p. 117):

> Gêneros inumeráveis em Coreografias incalculáveis seriam a chegada da indecibilidade no arraigado campo das identidades. Como pretendo ter conseguido demonstrar, há um risco político em tentar conferir às mulheres (...), (...) há um risco político em conferir lugares.

Na impossibilidade de representatividades, nas coreografias para o feminino, conduzo a percepção do movimento, assim como, no deslocamento dos lugares, a sua não fixação. Nesse contexto, as instituições da arte, ao se constituírem ao longo dos processos, além de invisibilizar a artista, reduz a mulher a um estereótipo feminino. Procuro refletir sobre construções que se naturalizam, com tal magnitude, que parecem naturais e não construídas. Algumas estratégias políticas de subverter essa hierarquia podem se tornar rupturas aos modelos, totalizantes e unificados, dos polos binários, citados nesta escrita. Enfrento as oposições construídas como imposições, apresentando as artistas plásticas que desarticulam o estereótipo feminino, como se percebe na escrita do historiador da arte norte-americano Archer (2001, p. 126):

> O que o feminismo fornecia era um meio de visualizar e discutir esta questão sem cair de volta numa simples dicotomia natureza/cultura. Com sua crítica ao patriarcado, a teoria feminista enfatizava que aquelas polaridades que pareciam caracterizar diferenças naturais nas qualidades essenciais do homem e da mulher - intelecto/intuição, dia/noite, cultura/natureza, público/privado, fora/dentro, razão/emoção, linguagem/sentimento - só tinha significado dentro da cultura. As diferenças entre ambos se encontrava no jogo do poder: quem o tinha e quem não o tinha.

A ideia da não neutralização da arte e do seu comprometimento com os padrões culturais e sociais de cada época também tensionam o estereótipo. Pretendo afirmar que a falta da presença da artista no cenário das artes plásticas, aliada aos modelos que cristalizam a representatividade imagética do feminino a uma fixidez, é estratégia de domínio masculino para excluir ou reduzir a mulher no universo da arte, assim como as palavras acima de Archer que afirmam esse jogo de poder. Desconstruir o local que naturaliza as mulheres a um estereótipo, como estratégia de questionar os padrões impostos como feminino movimenta, inverte e incomoda o universo da arte, de tal forma que Amelie Jones (2008) afirma: "O feminismo veio para se vingar do mundo da arte".[30] Essa frase despertou um extenso caminho de pesquisa focado na palavra vingança, como uma atitude discursiva e como uma possibilidade de estudo nas mulheres que enfrentam os estereótipos construídos como feminismos no ensino das artes visuais.

O objetivo é recontar e ensinar a história da arte, incluindo as mulheres, representada pelas mulheres, mesmo com a compreensão de que a representação não se esgota em si, mas se pretende o desafio de discutir os femininos sem fixações. Além disso, trazer as mulheres que criticam e que denunciam a exclusão feminina do universo da arte e da fixação aos estereótipos. E mais ainda, tenho como provocação, nesta experiência de pesquisa, que esse aprendizado permita que os femininos adquiram múltiplos sentidos no ensino da arte. Incluir essas infinitas possibilidades, sempre no plural, atitude impressa pelas artistas contemporâneas, que trabalham com esse cenário e conduzem a intenção desta pesquisa.

Em torno da complexidade do pensamento filosófico de Derrida (2004), o entendimento da experiência da desconstrução como um convite que se prolonga a uma escrita que respeita a herança, no meu caso, das mulheres, dos femininos, das feministas. Em um universo a ser interrogado, cada questão revela múltiplas significações, assim como os femininos na arte e o seu ensino. Diante delas, vários caminhos se abrem ao aprendizado - entre a filosofia e a arte, entre a arte e o feminismo, entre as falas e os termos, entre a educação e a arte, ou seja, o movimento possibilitando a não fixação de lugares. Nas palavras de Rodrigues (2008, p.113):

> Deixar o lugar da submissão feminina em busca da emancipação é instalar-se no tradicional lugar masculino? Ou esse movimento pode pretender o impossível e inaugurar o lugar fora de lugar, a dança evocada na reivindicação da feminista

[30]. Conforme delineado anteriormente, ao estarrecer com essa frase, fui em busca de uma escrita mais desafiadora do ensino feminista na Arte. Lida inicialmente em Tvardovskas, Luana Saturnino: *Teoria e crítica feminista nas artes visuais*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH: São Paulo, 2011, essa frase compõe parte do desafio desta tese.

> anarquista [maverickfemininist] do século XIX, Emma Goldman: "De nada me serve a revolução se eu não puder dançar".

Como desafio de pesquisa, abranger o deslocar feminino, para que o movimento conduza ao estudo da pluralidade da mulher da arte, bem como o desfio de perceber que cada artista é única e exerce uma expressividade singular no universo das artes visuais. Para tanto, acompanhando as ponderações de Derrida (2013, p.48): "(...) as mulheres reflitam sobre a história inteira das mulheres", aproximo as lutas feministas a outra lógica interpretativa e não se fechar a uma fixidez. Na compreensão do filósofo (p.32), a mulher se anuncia à distância. Nessa distância ela se afasta e, ao se afastar, se afasta de si mesma. Envolver esse deslocar feminino em um estudo em que a não marcação de lugares conduza à pluralidade das mulheres, na distinção e no conhecimento desenvolvido por cada artista e na particularidade e na reivindicação de cada mulher, tal como os mergulhos nas ondas do movimento feminista.

1.3 **Os mergulhos**

Somos indias,
putas y lesbianas
juntasrevueltas y hermanadas
MujeresCreando[31]

Nos mergulhos, conduzo o estudo do movimento feminista que, ao longo de três séculos, foi envolvido em "ondas" e estudá-las é pensar nas modulações dos diferentes contextos, pois as discriminações não ocorrem da mesma forma para todas as mulheres, nem em todos os momentos históricos, culturais e econômicos. A teoria feminista propõe reivindicações na cultura, no direito político, entre tantas desigualdades ainda existentes e ainda combatidas.Em um movimento circular, inicio com o conceito cunhado por Kimberlé Crenshaw, em 1986, de inteseccionalidade e retorno a ele no dialogo com conceitos, pensamentos e reflexões de Scott (1989), Gonzalez (2016), Muraro (2001), Beauvoir (2009),

[31]*."MujeresCreando"* (2009) grafitam frases como essa nos muros, nos museus, nas igrejas, principalmente em algumas cidades da Bolívia. Elas se autodenominam de um movimento anárquico feminista que há vinte e seis anos atua na Bolívia. Pela sua ação política, estética e simbólica, são convocadas aos espaços internacionais de Arte, tais quais - a Bienal de São Paulo em 2014 e a Documenta 14 em Kassel, Alemanha, em 2017 (nesse ano dividiu com a cidade de Atenas este evento artístico). Ao longo desta escrita, suas ações - políticas e simbólicas serão mais detalhadas. A bibliografia que segue é parte deste estudo: *MUJERES GRAFITANDO. Grupos de mujeres que hansufridoviolencia*. Maria Galindo. Ediciones: *Mujerescreando*, 2009; *MUJERES CREANDO. No Haylibertad política si no haylibertad sexual.* Maria Galindo. *Ediciones*: *Mujerescreando*, 2017.

Butler (2016) e Tiburi (2018). Desses, vieram outros (as) autores (as) que compõem esta escrita.

Compreender a força desse movimento é, também, envolver a sua maior fragilidade, pois, ao homogeneizar, o feminismo tensiona seu vigor - o da diversidade, do plural. Nesse sentido, pretendo caminhar com a leitura da não fixação do feminino, para entender esse delicado desafio.

Procuro as posições de vanguarda que percebem na "interseccionalidade"[32] uma passagem possível para o feminismo hoje. É interseccional, pois se compreende a maneira social, econômica e política como esses diferentes tipos de opressões interagem na interseção feminino, classe e raça[33], dessa maneira, se sobrepõe, assim como a mulher negra e pobre e a mulher índia e pobreque vivem a exclusão por sobreposições. Bem como outras formas de opressões também se sobrepõee são discutidas na contemporaneidade analisando os diferentes marcadores de discriminações.

É importante compreender um vocábulo caro a este estudo. No decorrer do século XX, a palavra gênero é adensada como um conceito construído a partir de um conjunto de saberes que estuda a diferença sexual. Na análise em torno do gênero, Joan Scott (nascida em 1941) intensifica a ideia de que as palavras possuem uma história, um sistema de significações simbólicas que antecede o domínio da palavra propriamente dita. A autora encaminha uma discussão política sobre a palavra gênero, uma vez que essa palavra legitimou um conceito, que tensiona a teoria feminista. Scott (1989) se posiciona não fixando um sentido universal para a palavra gênero e, dessa maneira, dialoga com outros estudiosos do tema, trazendo as afinidades e as contradições com o seu pensamento, ao não circunscrever pessoas nesse contexto.

Com a interseccionalidade, mergulho com algumas pensadoras brasileiras que protagonizam a trajetória do feminismo e volto a essa abordagem no decorrer deste capítulo e ao longo desta escrita. Inicio o argumento com a antropóloga e política brasileira Lélia

[32].Esse conceito foi cunhado por KimberléCrenshaw em 1986. Professora da Faculdade de Direito da UCLA (Universidade da Califórnia Los Angeles), é uma das criadoras da teoria crítica dos estudos raciais, pela perspectiva Interseccionais sobre raça, gênero e políticas sociais.Ao discutir todas as camadas da exclusão feminina de maneira não hierarquizada, tem um ressurgimento acadêmico e popular. Outro nome importante para esse debate é Angela Davis e o seu livro: *Mulheres, raça e classe.* Tradução Heci Regina Candiani. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

[33]. Davis, Angela. *Mulheres, raça e classe*; tradução Heci Regina Candiani. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

Gonzalez (1935 - 1994) [34] que discute a tripla exclusão da mulher negra nas categorias de classe, raça e gênero[35]. Como ativista do movimento de mulheres negras, a estudiosa[36] recria o argumento histórico da escravidão no Brasil relatando a cultura brasileira como impregnada da subalternidade e da subserviência como uma característica "natural" da mulher negra. Essa naturalização, de caráter capitalista, invade a cultura construindo modos de ser da mulher negra: mucama, ama de leite, dando origem à figura da "Mãe Preta". Aqui, presencio a tripla exclusão, que na cultura brasileira passa a ser "naturalmente" aceita, inclusive pelas mulheres brancas que lutam pela emancipação feminina e mantêm uma mulher negra para todo o suporte caseiro e familiar. É importante problematizar os caminhos da emancipação feminista contextualizada na realidade brasileira e compreender a mulher negra, à margem dessa trajetória. Nesse sentido, vale destacar que as conquistas das mulheres brasileiras são permeadas dessa contradição e dessa exclusão, ainda existentes nas práticas cotidianas.

Indico o exemplo de Luísa Mahi[37], mulher negra à margem do movimento feminista. Luísa se dizia princesa da tribo Mahi da nação africana Nagô-jeje. Como quituteira, fez da sua casa o quartel general das revoltas, nas primeiras três décadas do século XIX, na Bahia, em Salvador. Atuou na principal revolta dessa época, a dos Malês. Conseguiu fugir para o Rio de Janeiro. Não se sabe ao certo seu local de nascimento, mas tornou-se livre por volta de 1812. Importante personalidade de luta pelo abolicionismo no Brasil, seu nome figura em coletivos femininos desse novo milênio.

Busco dialogar com algumas feministas brasileiras citadas no dicionário "Mulheres do Brasil" (2000) para desenvolver a ideia do feminismo como a atitude política das mulheres.

---

[34]. Lélia Gonzalez, antropóloga e política, professora da PUC-Rio e do Colégio de Aplicação da UERJ. Funda o Movimento Negro Unificado (MNU), o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN) e o Coletivo de mulheres negras, integrante do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. Parte deste texto foi retirada do livro Rodrigues, Carla. Borges, Luciana. Ramos, Tania Regina de Oliveira (Org.) *Problemas de gênero* - Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

[35]. Lélia Gonzalez compartilha das ideias de Angela Davis, bem com busca inspiração em alguns de seus livros: Davis, Angela. *Mulheres, raça e classe.*Angela Davis; Tradução Heci Regina Candiani. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

[36]. Gonzalez, Lélia. *A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica*. In: Rodrigues, Carla. Borges, Luciana. Ramos, Tania Regina de Oliveira (Org.) *Problemas de gênero* - Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 399 - 420.

[37]. Dicionário - *Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*, organizado por SchumaShumaher, Érico Vital Brasil. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.2000, é uma das bases de apoio histórico do estudo do feminismo no Brasil. Além de trazer as mulheres brasileiras, como exemplos valorativos dos femininos, também desenvolve uma pesquisa na luta pela igualdade de gêneros, em um recorte do Feminismo pós - 1975, a segunda onda feminista no Brasil.

Para tanto, é necessário um relato do contexto no qual o feminismo, surge e se desenvolve, principalmente na nossa cultura.

A primeira onda teria começado no fim do século XIX e início do século XX e tem como característica assuntos voltados para a vida pública e trabalhista, bem como o direito ao voto como uma inserção política pelas sufragistas. No Brasil destaco Nísia Floresta (1810-1885), que foi pioneira em defender os direitos femininos ao publicar a obra "Direitos das mulheres e injustiça dos homens", tradução livre da feminista inglesa Mary Wollstonecraft. Publicado em 1832, deu-lhe o título de precursora dos ideais de igualdade e independência da mulher no Brasil. A escritora e educadora viveu durante boa parte de sua vida na Europa e reforçou a necessidade de uma boa educação para as mulheres.

Enfatizo, ainda, no Brasil, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), criada no Rio de Janeiro, em 1922, por um grupo de mulheres brancas e escolarizadas, que durante duas décadas teve como principal líder a bióloga Berta Lutz (1894 - 1976). Ao retornar de seus estudos na Europa, a bióloga fica indignada com artigos que desdenhavam da emancipação feminina nos jornais da época e, para fazer frente, cria a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, que constitui duas gerações de mulheres na luta pela identidade política feminina, bem como possibilita ganhos como o Estatuto da Mulher, peça legal que redefinia os direitos das mulheres.

Nas décadas de sessenta e oitenta do século XX, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, caracteriza-se o momento da segunda onda, que tem como mentora intelectual a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908 – 1986). A filósofa estuda o feminino em diferentes contextos sociais, culturais e discute a condição da mulher sempre referendada ao homem, tal como O Segundo Sexo[38]. Ao criticar a biologia como destino, Beauvoir (2009,p.361) afirma "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher". Desse modo, faz uma análise combativa da polaridade que reduz a mulher à natureza e o homem à cultura. Percebendo que havia uma exclusão anterior, a pensadora critica a história da filosofia por ter mantido uma sintonia entre o homem e a humanidade e, nesse sentido, o homem ao ser a referência da humanidade, conferia à mulher o segundo sexo. Assim confirmam as próprias palavras de Beauvoir (2009, p. 357):

> Como a mulher faz o aprendizado de sua condição, como a sente, em que universo se acha encerrada, que evasões lhe são permitidas, eis o que procurarei descrever. Só então poderemos compreender que problemas se apresentam às mulheres que, herdeiras de um pesado passado, se esforçam por forjar um futuro novo.

[38]. Beauvoir, Simone. *O Segundo Sexo*; Tradução Sérgio Milliet. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

Posso dizer que Beauvoir (2009) inaugura a possibilidade de apropriação desse estudo pelas mulheres e afirma a inserção da mulher no cenário político, crítico, histórico e cultural no mundo ocidental. Ao encaminhar o peso desse passado como herança feminina e reafirmar o esforço das mulheres por um futuro novo, na luta pela igualdade de gênero, ela contribui, sobremaneira, com a força política das mulheres, nesse momento.

No Brasil, mergulhadas nas estratégias de combate contra a ditadura, as mulheres tomam posições diante da luta política e no domínio do próprio corpo: sexualidade e aborto como discussões feministas. Reforço a importância da escritora Rose Marie Muraro (1930 – 2016)[39] como uma das intelectuais responsáveis por inúmeras traduções e edições de mulheres escritoras do país. Lutou pela liberdade e pela autonomia das mulheres, desnaturalizando valores, acusando injustiças e, além disso, apontando a inexistência de um modelo feminino, fato que interessa no recorte aqui proposto como pesquisa. Pelas mãos de Rose Marie Muraro, o movimento feminista no Brasil é construído junto com a luta de classes. Nesse sentido, posso considerá-la uma das pioneiras do movimento feminista no Brasil nas discussões das opressões entre as próprias mulheres. Trabalhou na editora Vozes e fundou suas próprias editoras, denominadas Editora Forense Universitária (1965) e Rosa dos Tempos (1990). No fim da vida, dedicou-se ao "Instituto Cultural Rose Marie Muraro", fundado em 2009, que funciona em um imóvel cedido pelo Patrimônio Histórico da União, no bairro do Catete no Rio de Janeiro[40]. Em 1971, atenta às questões feministas internacionais, Muraro (2001) promoveu a vinda da americana Betty Friedan (1921 - 2006)[41]. Mesmo no período da ditadura militar no Brasil, Friedan (1971) possibilita um marco nas discussões sobre o feminismo, no nosso país, e, causa, de certa maneira, um tipo estereotipado para os "modos de ser feminista" no Brasil. Segundo relato de Muraro (2001, pp.16-17), a maneira hostil com que a feminista americana tratou a todos, gerou um mal-estar e um estereótipo.

[39]. Muraro, Rose Marie. *Os seis meses em que fui homem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.p.16 e 17.

[40].Informações obtidas no site: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2014000200009. Último acesso: 22 de março de 2017.

[41].Betty Naomi Goldstein, mais conhecida como Betty Friedan, foi uma importante feminista americana e firmou-se como uma das mais importantes pensadoras da chamada segunda onda feminista. Em 1963 publica o livro que se tornaria um dos mais importantes do século XX: *A mística feminina*. Editora Vozes. 1971.

Hoje, porém, posso articular que esse mal-estar foi conduzidopor uma sociedade machista[42] para apresentar o "modelo de feminista" como o da mulher agressiva e pouco feminina.

Além disso, Muraro[43] afirma a educação de gêneros como importante para educação de todos. Sobretudo porque, na maioria das vezes,parece sera violência doméstica (simbólica ou física), a primeira violência com a qual o ser humano tem contato. Uma violência que permite naturalizar a subordinação feminina e na qual o ser humano é introduzido ainda muito pequeno. O testemunho político e teórico de Rose Marie Muraro, na construção dos ideais feministas e de direitos sociais, possibilita uma abertura dos caminhos no Brasil sem precedentes, tornando visíveis as mulheres que ousam discutir os problemas do feminino em diferentes campos de atuações e de profissões. Para a escritora é muito importante uma educação de gênero para discutir e acabar com a naturalização da violência sobre a mulher[44].

Tal como esboçado na introdução dessa escrita, segundo dados alarmantes, uma mulher é assassinada a cada duas horas no Brasil, ou seja, morrem doze mulheres por dia vítimas de violência doméstica. Os números são aterrorizantes e estima-se que no ano de 2017 houve um aumento de 6,5% em relação a 2016. Além disso, acredita-se que nem todos os assassinatos são registrados como feminicídios[45], o que dificulta ainda mais o levantamento estatístico.

Maria da Penha Maia Fernandes, farmacêutica aposentada do estado do Ceará, acusou a falta de interesse das autoridades brasileiras em relação à agressão doméstica contra as mulheres. Dedicada a fazer justiçados maus tratos que sofreu durante seu casamento, inclusive o fato gravíssimo de ter ficado paraplégica por ter levado um tiro do seu marido, enquanto dormia. Maria da Penha escreveu um livro que ganhou renome internacional na

[42]. Apesar de se autodenominar um jornal de esquerda, alternativo e de humor, o Pasquim debochou de forma agressiva dos feminismos nas décadas de 1970 e 1980, causando um mal-estar com suas charges, principalmentecontra Betty Friedan, a partir da sua entrevista feita em 1972, por ocasião de sua visita ao Brasil, trazida por Rose Marie Muraro. A feminista, que influenciou gerações de mulheres, foi chamada a lavar panelas e ainda foi acusada de ser feia pelos jornalistas que editavam o Pasquim. Ver: "Memórias do riso: as marcas do riso nas narrativas de mulheres feministas" Cintia Lima Crescêncio, 2013.

[43].Entrevista de Rose Marie Muraro, obtida no *site*: https://www.youtube.com/watch?v=NUONWtUtTQI. Último acesso: 13 de abril de 2016.

[44]. Parte deste texto foi consultado no *site* http://midia.pgr.mpf.gov.br/hotsites/diadamulher/docs/cartilha_violencia_domestica.pdf. Último acesso: 03/09/2018.

[45]. Fórum internacional de educação em direitos humanos. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres: Protegendo as mulheres da violência doméstica. Segundo o Código penal, a lei Maria da Penha nº 11.340 de 7 de agosto de 2006, qualifica como feminicídio, crime contra a mulher e consta no artigo 121, parágrafo segundo do inciso sexto, como homicídio qualificado contra a mulher. Vale destacar que, o homicídio qualificado agrava a pena do agressor.

Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA).Segundo Maria da Penha[46]:

> Para mim foi muitíssimo importante denunciar a agressão, porque ficou registrado internacionalmente, através do meu caso, que eram inúmeras as vítimas do machismo e da falta de compromisso do Estado para acabar com a impunidade. Me senti recompensada por todos os momentos nos quais, mesmo morrendo de vergonha, expunha minha indignação e pedia justiça para meu caso não ser esquecido.

Em sete de agosto de 2006, promulga-se a Lei Maria da Penha como um ganho que precisa ser reforçado para a elaboração de políticas públicas mais ativas que discutam e que evitem crimes contra as mulheres. Segundo o mapa da violência de 2015[47], estatisticamente o índice de violência contra mulheres negras vem aumentando - 68,8% das mulheres que sofrem agressão são negras, bem como proporcionalmente, comparam-se os dados e percebe-se que os índices de violência contra a mulher indígena, também vem aumentando. Esses dados encontram-se no diagnóstico dos homicídios no Brasil (Ministério da justiça, 2015). Compreendo, assim, a educação como um pilar que possibilita formar cidadãos conscientes da importânciada educação de gêneros, etnia e classe, defendida por Rose Marie Muraro.

Retorno à abordagem dos femininos, observando a dinâmica dentro dos movimentos feministas, destacando, entretanto, as discriminações sofridas, também, por mulheres negras e índias. Impossível imaginar o Brasil sem índias, porém constato, no estudo aqui realizado, poucos registros da participação das índias. A partir do dicionário "Mulheres do Brasil" (2000, pp.270-272), percebo um número muito pequeno de nomes que representam as índias brasileiras, conforme suas pesquisas:

> (...) E os poucos registros existentes sobre as índias revelam mais sobre os preconceitos que povoam as mentes desses observadores do que sobre a vida e a atitude das mulheres que habitavam a costa brasileira.

Acredito que o extermínio e as agressões sofridas pelas índias brasileiras dificultam o seu protagonismo na história do feminismo no Brasil, instituindo, assim, uma lacuna não somente neste estudo, mas na história das mulheres brasileiras. Nesta discussão, apresento a arte aliada à política, no coletivo boliviano *Mujeres Creando,* que lutam contra a descriminalização das mulheres na América Latina e trazem, na sua expressão de denúncia

---

[46]. Oliveira, Fábio Dantas de. Uma breve análise da Lei Maria da Penha. Revista Jus Navigandi, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 14, n. 2053, 13 de fevereiro 2009. Disponível em https://jus.com.br/artigos/12330. Último acesso: 03/09/2018.

[47]. Parte deste texto foi consultado no *site* http://midia.pgr.mpf.gov.br/hotsites/diadamulher/docs/cartilha_violencia_domestica.pdf. Último acesso: 03/09/2018.

dos abusos contra as mulheres, os vínculos estéticos com a cultura indígena da América Latina. *Mujeres Creando* são convocadas a participar da cena artística internacional com suas ações artísticas e simbólicas.

Nas lutas cotidianas, as *Mujeres Creando* atuam como ativistas, em dois campos de ação. O primeiro, nas intervenções, que elas não consideram *performances*, mas protestos, devidamente estudados e planejados. O segundo, nas duas casas na Bolívia - uma em La Paz e outra em Santa Cruz de La Sierra, que oferece uma rádio feminista, que tem como princípio a fala na primeira pessoa, para falar de si e falar do que vive; uma assessoria jurídica, para as mulheres em busca de justiça, vítimas de violência, divórcio, entre os inúmeros problemas legais assim como aulas de artes, de cartazes e de grafite. Além disso, oferecem formação feminista, com cursos, debates e, principalmente, estudos nessa área. Em uma atitude de viver das lutas cotidianas, acreditam que somente unindo essas duas políticas, simbólica e real, é que realmente atuam como um movimento anárquico-feministas, como definem suas ações.

Compreendo que outras discussões se agregam à exclusão feminina - problemas de classe e etnia, entre alguns exemplos. Como a mulher se relaciona com as exclusões - racismo e homofobia - pode ser considerada uma questão do feminismo contemporâneo. Retorno à abordagem da interseccionalidade no movimento circular para a compreensão da interseção como uma outra lógica, bem como agregando outras discriminações que se sobrepõe, tal qual os estudos filosóficos contemporâneos de Judith Butler (2016).

Ao problematizar o conceito de gênero, que foi muito importante para pensar a diferença sexual, mas que é insuficiente para pensar a heteronormatividade, Judith Butler (2016) possibilita encaminhar uma discussão que conduz à compreensão de alteridade e de respeito às diferenças. Nas palavras de Butler (p. 28):

> (...) Se o gênero é construído, poderia sê-lo diferentemente ou sua característica de construção implica alguma forma de determinismo social que exclui a possibilidade de agência ou transformação? Porventura a noção de "construção"sugere que certas leituras geram diferenças de gênero em conformidade com eixos universais da diferença sexual? Como e onde ocorre a construção de gêneros? Que juízos podemos fazer de uma construção que não pode presumir um construtor humano anterior a ela mesma? Em algumas explicações, a ideia de que o gênero é construído sugere certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidoscomo recipientes passivos de uma cultura inexorável(...).

Percebo na sua crítica que, na subalteridade, a complexidade da trama da desigualdade é emaranhada pelos fios das diferenças sexuais e pela marcação nas diferenças econômicas, raciais, entre tantas outras, geradas pelas desigualdades do sistema capitalista. Posto isso, Judith Butler, nascida em 1956, a estadunidense e crítica das categorias identitárias, recrimina

radicalmente as categorias binárias heteronormativas e hierárquicas, bem como se recusa a participar de uma única identidade.

Butler (2016) argumenta que não existe um roteiro para "tornar-se mulher". Dialogando com Beauvoir (2009), discute que a cultura é o destino e não a biologia. Mais ainda, reafirma que não é a biologia, mas a cultura, a educação, um conjunto de normas instituídas socialmente que constitui o "tornar-se" mulher. Nesse sentido, inseridas em sociedades machistas e patriarcais, a mulher é potencialmente estigmatizada a "tornar-se" secundária aos homens. O gênero não é nem tão determinado nem tão fixo. Nesse contexto, não a biologia, mas a cultura"torna-se" o destino. Para tanto, acompanhando a escrita de Butler (2016, p. 29):

> Pode, nesse caso, a noção de "construção" reduzir-se a uma forma de escolha? Beauvoir diz claramente que alguém "se torna"mulher, mas sempre sob a compulsão cultural a fazê-lo. E tal compulsão claramente não vem do "sexo". Não há nada em sua explicação que garanta que o "ser" que se torna mulher seja necessariamente uma fêmea.

Para a filósofa, o roteiro heteronormativo vai induzir dois gêneros serem ligados a dois sexos biológicos, isto porque a lógica que define os corpos é a lógica da reprodução biológica. Desse modo, os órgãos reprodutores são corpos assujeitados a uma norma da reprodução. Estabelecer esse binarismo heteronormativo é uma forma de legitimar a superioridade de um em relação ao outro, a hierarquia entre os polos discutida por Derrida (2013). A filósofa contemporânea defende a compreensão de que todos poderiam se movimentar pelos polos.

Além disso, ampliando o debate, Lopes Louro (1997, p.49) discute que "quando afirmamos que as identidades de gênero e as identidades sexuais se constroem em relação, queremos significar algo distinto e mais complexo do que uma oposição entre dois polos" e continua argumentando que "pretendemos dizer que as várias formas de sexualidade e de gênero são interdependentes, ou seja, afetam umas às outras".

Para Butler (2016), a norma se cria a partir da necessidade de repetição, porém a norma também se determina pela diferença. Essa ideia é importante para a compreensão do seu estudo para o recorte que defino aqui. A norma e a repetição da norma. E, nessa repetição, a diferença. Na repetição cria-se um igual que é ao mesmo tempo igual e diferente, bem como permite compreender que toda repetição inclui a diferença, como nas palavras de Butler (p. 41):

> Consequentemente, a sexualidade que emerge na matriz das relações de poder não é uma simples duplicação ou cópia da lei ela mesma, uma repetição uniforme de uma economia masculinista da identidade. As produções se desviam de seus propósitos originais e mobilizam inadvertidamente possibilidades de "sujeitos" que não apenas

> ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível.

Articulo esta escrita, ora o estudo desse movimento na vida das mulheres, ora a crítica ao heteronormativo imposto, ora a necessidade de uma identidade de luta como afirmação política desse movimento, acompanhando as palavras de Butler (2016, p. 18):

> Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres.

Compreendo as artes como um espaço possível de luta, de apreciação e de oposição à norma vigente, conforme delineado. Entre tantas formas de viver a exclusão, as artistas potencializam as infinitas maneiras de "ser mulher" (Chicago, 1999). Desta forma, posso perceber, nos conhecimentos desenvolvidos pelas diferentes artistas, vários caminhos para tensionar o modelo construído como feminino.

Além disso, os feminismos nas artes e o empenho de reverter as representações femininas, enfrentando e refazendo, essa construção cultural e histórica. Compartilho a ideia da luta pela emancipação feminina se confundir com o universo da arte que pesquiso nesta tese: artistas que discutem esteticamente os estereótipos construídos como feminino. É importante pensar na anulação da presença da artista e no modelo construído como feminino, como estratégia de domínio masculino. Bem como encaminho o feminino como uma estratégia que aprisiona as mulheres nos padrões sociais, nos estudos e nas palavras de Tiburi (2018, p. 50):

> Para docilizar as pessoas marcadas como mulheres, foi inventado o "feminino". O feminino é o termo usado para salvaguardar a negatividade que se deseja atribuir às mulheres no sistema patriarcal. Elogiado por poetas e filósofos, o feminino nada mais é do que a demarcação de um regime estético-moral para as mulheres marcadas pela negatividade.

Pesquiso nas artistas a possibilidade de questionar o pensamento que aprisiona o feminino em dogmas, tensionando e enfrentando as docilidades e proponho - Vingança é criar, como uma ação contínuados conhecimentos desenvolvidos pelas artistas na vivência de si pelos femininos nas artes. Para tanto, encaminho a fotografia a seguir da poetisa Helena Sá, integrante do coletivo feminino O Círculo, vivendo a experiência de si na exposiçãoDentro/Fora/Junto desse coletivo de mulheres na COARTE/UERJ, 2011:

Figura 4 - Poetisa Helena Sá. Exposição Dentro/Fora/Junto

Fonte: O CÍRCULO, 2011.

2 **VINGANÇA É CRIAR**

> Diversas, mas não dispersas(Marielle Franco (1979 - 2018), vereadora do PSOL - Partido Socialismo e Liberdade, assassinada no Rio de Janeiro, em março de 2018).

Com o argumento - vingança é criar, apresento uma trajetória nas artistas e a artista como tema, a diversidade das mulheres e a presença feminina, assim como o enfrentamento dessas artistas a este universo predominantemente masculino. Dialogo com conceitos, críticas e pensamentos de Buarque de Hollanda (2006), Herkenhoff (2006), Nochlin (1989), Jones (2008), Chicago (1999), Archer (2001), Chadwickk (2012), Pollock (1988, 1998) e Grosenic (2001). A partir desses, vieram outros (as) autores (as) que aparecerão compondo a escrita deste capítulo e suas subdivisões - Quem tem medo dos femininos nas artes? Desenquadramentos: A mulher como protagonista das artes.

Para desenvolver a ideia da vingança do feminino na arte como um potente ato criativo, retorno ao verbo vingar da escrita de Amelie Jones (2008): "*O feminismo ha regressado para vengarsedel mundo del arte*" [48], bem como a ideia da explicitação da raiva de Heloisa Buarque de Hollanda (2006), ambas apresentadas anteriormente. Começo com o verbo vingar. Em uma primeira ida ao dicionário, o vocábulo traz como sinônimo as palavras prosperar, desenvolver, crescer. Então vingar é tudo isso? Inclusive crescer? Problematizando a palavra vingança, inclusive como vida que vinga para crescer, proponho a ideia da vingança como a vida e a arte que insistem em vingar, atuar e agir. Impregnada por essas palavras, desenvolvo a ideia de vingança do feminino nas artes plásticas. Por afinidade, posso pensar que a arte em si já é uma vingança. Além disso, como estratégia de afirmar as mulheres, procuro estudar as artistas visuais no presente e no plural, conforme já esboçado.

Objetivo ainda observar a raiva manifesta como apreciação nas obras pesquisadas e utilizadas nas oficinas com os (as) estudantes, que podem conceber uma forma de investigação ao argumento do estereótipo feminino, nos elementos deflagradores - raiva eironia, bem como acolhendo os interesses dos (as) estudantes. Para tanto, estudar o protagonismo das artistas, em uma ampla bibliografia, que se prolonga ao campo empírico, é a estratégia didática de visibilizar as mulheres - na valoração do feminino, nas peculiaridades

[48].Tvardovskas, Luana Saturnino.*Teoria e crítica feminista nas artes visuais*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH: São Paulo, 2011.

e nos diferentes conhecimentos desenvolvidos por cada artista e no excesso como processo criativo, conforme já apresentado. Durante as oficinas, pesquisamos livros com imagens de arte, livros didáticos, catálogos de exposições, dicionário com o vocabulário compartilhado, consultas na *internet,* como possibilidades de conhecer as mulheres. Como atitude política de enfrentar a fixidez do feminino no ensino das artes visuais, estudantes investigam as artistas, no estudo das suas obras e dos seus escritos. As mulheres são estudadas, nas oficinas, em diferentes composições, estilos e posições políticas. A bibliografia sugerida é compartilhada no bojo das aulas e trazida no recorte teórico a seguir, no debate estético e na valoração das mulheres no ensino das artes visuais. Com diferentes conduções didáticas, os livros ficaram à disposição dos (as) estudantes durante todo o percurso da pesquisa (aproximadamente o ano letivo de 2017 e o primeiro semestre de 2018). Vale destacar, porém, que alguns livros, por trazerem imagens impactantes, são explicitados nesta tese, mas não fizeram parte das aulas. Para tanto, a metodologia prática dessa pesquisa começa com esse compartilhar teórico com estudantes da historiografia das mulheres nas artes visuais que apresento a seguir. Priorizar uma investigação dessas obras com o foco na valorização das artistas para ampliar o campo empírico que tem seu inicio com as artistas e imagens nomeadas na sequencia. Vale enfatizar que a seleção de artistas e obras detalhadas não obedece a uma ordem cronológica. O que se apresenta ao diálogo faz parte de uma pesquisa que se utilizou nas oficinas, na valoração das mulheres, introduzindo ora aspectos históricos, ora aspectos socioculturais, ora dimensões das mulheres artistas e das suas criações como rupturas aos modelos estereotipados do feminino.

É importante esclarecer, mais uma vez, que nem toda artista enfrenta com raiva e ironia os estereótipos femininos com a sua expressividade, porém, no decorrer deste estudo, pude compreender que a atitude da mulher que conseguiu e que consegue se firmar como artista pode ser estudada como uma ruptura aos padrões das diferentes épocas, como se observa nas obras a seguir, delineadas e compartilhadas no bojo das aulas com estudantes.

Como um registro das mulheres na arte, Whitney Chadwickk, no seu livro: "*Women, Art and Society"* (2012),estuda a presença feminina como artista e como tema. Na descrição das "Iluminuras", na Antiguidade, em que as mulheres eram pintoras, tecelãs, entre algumas expressividades, como encaminho na iluminura a seguir que retrata uma mulher pintando e na orientação que a historiadora conduz com as suas palavras (2012, p. 15):

> Como historiadora da arte feminista, eu continuo profundamente crítica às noções de "gênio" e "herói". Entretanto, ao mesmo tempo, escolho discutir os problemas das produções femininas dentro do contexto histórico estabelecido (Tradução livre)[49].

[49] . *As a feminist art historian, I remain deeply critical of notion like "genius" and "hero". Yet at the same time, in choosing to discuss women's production within established historical frameworks.*

Figura 5 - Iluminura medieval

Fonte: CHADWICK, 2012.

Assim como a historiadora da arte, no processo de conhecimento das mulheres, pesquisamos as iluminuras que afirmavam o protagonismo feminino: escritoras, pintoras e dançarinas foram selecionadas desse livro de arte e da *internet* para compor as aulas junto com estudantes ávidos por conhecer nessas imagens, a mulher protagonista. A historiadora discute que, nas academias do século XVIII e XIX da Europa, as artistas não participam de aulas devido ao fato de os modelos posarem nus. Naquele contexto, é permitido às mulheres pintar "natureza-morta" ou "paisagem" como estilos alternativos e considerados, durante muito tempo, uma arte "menor". Porém, na Holanda, por ser um país que valorizava, naquela época, as pinturas de natureza-morta, destaco a artista Rachel Ruysch (1664-1750)[50]. Considerada uma pintora barroca flamenga, pela sua maestria, era apreciada como a maior pintora de motivos florais e de natureza-morta da sua época. Apesar de grande reconhecimento financeiro, inclusive maior que Rembrandt (1606-1669), não alcançou a fama de seu contemporâneo. Além disso, frequentemente os pais, os irmãos ou os maridos assinavam as obras das mulheres artistas.

[50]. *Guerrilla Girl (Group of artists). The Gerrilla Girls Beside Companion to the Histoy of Wester Art*, 1998, p.43.

Nesse cenário, Artemisia Gentileschi (1593 - 1652) pinta, com apenas 17 anos, "Susana e os Anciões" (1610). Com grande carga dramática e espetacularização cênica, é considerada uma artista barroca, com influências de Caravaggio (1571 - 1610). Motivada pela obra desse pintor, a artista cria uma das suas obras mais famosas "Judite decapitando Holofernes" (1614 - 1620). Ela trabalha com seu pai, o também pintor toscano Orazio Gentileschi (1563 - 1639) e com ele aprende o ofício de pintora. Foi a primeira mulher a se tornar membro da Academia de Belas Artes de Florença, na Itália. Usa como modelo sua própria imagem, como alegoria de sua pintura Autorretrato (1639). Pinta mulheres, intensas e fortes, inclusive no porte muscular - "Conversão de Madalena" (1616), "Lucrécia" (1523 - 1525) e "Minerva" (1640), citando apenas alguns exemplos. A historiadora Chadwickk (2012. p. 111) afirma que a artista cria uma obra de mulheres com caráter heróico e expressa o feminino fortalecido - no enigma, na paixão e no assombramento. Ao romper com as barreiras de exclusão e assinar a própria obra, essa atitude autoral, protagonista e autônoma, muito contribui para o fortalecimento e a presença feminina nas artes. Este contexto foi trabalhado em sala e a pintora estudada para aprofundar o tema do feminino fortalecido nas imagens das mulheres na obra da artista, conforme as pinturas de Artemisia Gentileschi:

Figura 6 – Artemisia Gentileschi-Susana e os Anciões (1610)

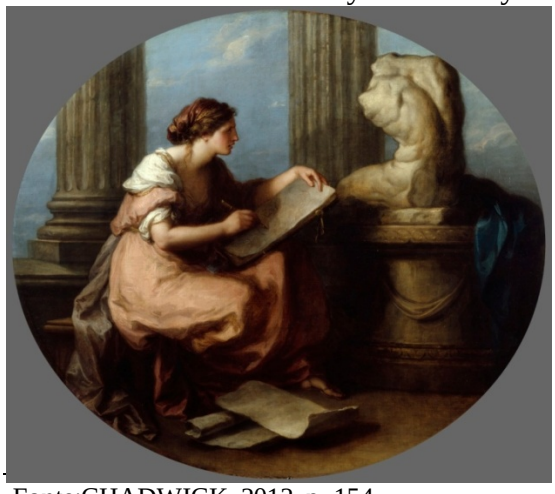
Fonte:CHADWICK, 2012.

Figura 7 – Artemisia Gentileschi - Judite decapitando Holofernes (1618)

Fonte: CHADWICK, 2012, p. 111.

A historiadora Chadwickk (2012. p.153 e 154) ainda relata que, em 1768, só duas pintoras frequentavam a *British Royal Academy:* Angelica Kauffmann (1741-1807) e Mary Moser (1744-1819). A historiadora apresentaa pintora Angélica Kauffmann (1764) e sua intenção de retratar, no ambiente artístico, as mulheres protagonistas: pintoras, escultoras e dançarinas. Sua obra afirma a presença feminina nas artes, como conteúdo e como conhecimento. Trata-se de um importante argumento para valorizar e visibilizar as mulheres como artistas, como autoras e como atuantes neste universo, tal como a obra de Angélica Kauffmann (1778) pintando uma artista na ação de retratar um dorso masculino:

Figura 8 - Angelica Kauffman - paintings design in the ceiling of the central hall of the Royal Academy London,1778



Fonte:CHADWICK, 2012, p. 154.

Além disso, o extenso trabalho de pesquisa histórica realizado por Pollock (1998)[51] encaminha o protagonismo de duas artistas - Berthe Morisot (1841-1895) e Mary Cassatt (1844-1926), que imprimem uma arte contextualizada com o ambiente cultural em que viviam - o Impressionismo.[52] A historiadora da arte ainda argumenta que, durante o século XX, a lógica burguesa exclui as mulheres artistas, atribuindo o *status* de "grandes mestres" aos homens, inclusive na maneira como se mantém a hierarquia, depreciando e silenciando as mulheres. Além disso, um olhar mais atento conduz esse estudo pela beleza da obra das duas artistas, bem como se percebe que o feminino ainda é retratado segundo padrões estigmatizantes da mulher burguesa, bem comportada e culta. Logo, paradoxalmente, como uma concessão, as artistas se firmam espelhando ainda uma cultura imposta e dominada por valores masculinos.

Assim sendo, percebem-se as ambivalências, na maneira como a artista representa o universo feminino e no jeito como a mulher é representada pelos homens. Além disso, a reprodução do modelo dócil e obediente imposto à mulher daquela época, expressa nos trabalhos das pintoras impressionistas é trazida ao debate em sala destacando a atitude masculina ao representar o feminino e a representação da artista mulher ao pintar as mulheres daquela sociedade. Essa questão atravessa os debates na sala de aula. É importante destacar essa relação que difere quando a mulher é pintada por um homem, pois frequentemente ela é retratada nua, ou sedutora, ou ainda em situações submissas. Como por exemplo a pintura de Édouard Manet (1832-1883) *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1862), que ao retratar o almoço na relva, os homens estão vestidos e a mulher nua. Ao apresentar essa pintura do artista nas aulas do Núcleo, esse debate foi crescendo e compondo as falas dos (as) estudantes que se interessaram pelo contraste e adensaram as críticas, comparando e citando as diferentes posturas expressas nas obras. Ainda nesse cenário impressionista, as duas importantes artistas Berthe Morrisot e Mary Cassat, expressam a mulher de acordo com a demanda burguesa daquela época. Para tanto, encaminho as imagens a seguir destacando as duas mulheres pintoras, desdobrando e expandindo esse valoroso diálogo das ideias de Pollock (1998) com a abordagem da educadora brasileira Loponte (2002):

---

[51]. O diálogo que começa a ser estabelecido com Pollock (1998), nesse momento de estudo, encontra-se em LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n.2, p. 283-300, 2002.

[52]. Movimento artístico do final do século XIX, cujo nome é proveniente da obra de Claude Monet "Impressão do nascer do sol" de 1872.

Figura 9 - Berthe Morisot - *Mother and sister of the Artist,* 1870

Fonte: CHADWICK, 2012, p. 236.

Figura 10 - Mary Cassatt - *Woman in Black at the Opera,* 1880.

Fonte: CHADWICK, 2012, p. 242.

Nesse cenário questionador, a pesquisa de Pollock (1988, 1998), estimula os (as) estudiosos (as) da arte a se posicionarem e enfrentarem o passado histórico como um peso que

deve ser compreendido e desconstruído, não para superá-lo. Com esse posicionamento, a educadora da arte Loponte (2002), discute, nesse contexto artístico, as mulheres como objeto do olhar masculino, como percebo nas suas palavras (p.287):

> Embora o corpo feminino na arte ocidental estivesse em evidência, isso necessariamente não queria dizer que a própria mulher (como sujeito com vontade própria) e a sua sexualidade também estivessem. Na verdade, nas representações dos nus femininos, é a sexualidade masculina que está em jogo, tendo muito pouco a ver com a própria sexualidade feminina.

Essa abordagem de Loponte é importante como demarcação de estudo. Ao examinar relatos que criam estereótipos do feminino, em grande medida comprometidos com a cultura opressora e padronizada, que instituem saberes, condutas sociais e atitudes impostas. Bem como, a dimensão da amplitude normativa com relação à mulher e ao seu corpo. Acerca dos estudos de Pollock (1998), prolongo o diálogo com Loponte (2002, p.288):

> As mulheres da burguesia, como as artistas BertheMorrisot e Mary Cassat, poderiam representar alguns locais silenciados da esfera pública, mas, afirma Pollock, uma linha demarcava não o fim da divisão público/privado mas a fronteira entre espaços de feminilidade. Abaixo desta linha encontravam-se o reino dos corpos sexualizados e mercantilizados das mulheres, no qual classe, capital e poder masculino entrelaçam-se. Aqui estavam em jogo dois modos distintos de ver e representar sexualidades femininas: enquanto uma é glorificada e identificada como representação moderna, outra é controlada e vigiada, contribuindo para a invisibilidade das mulheres como artistas. Há uma "moral"e "verdades" diferentes destinadas às mulheres que são representadas e às mulheres que ambicionam ser sujeitos da representação.

Enfrentando a exclusão e a invibilização das mulheres, percebo que os temas e as atitudes, que parecem normais ao feminino, foram se constituindo nas imposições culturais, principalmente nas artes plásticas, como uma maneira de os homens legitimarem, por meio das imagens, os estereótipos construídos como femininos. Desse modo, encaminho este estudo reflexivo nas artistas plásticas hoje.

Chadwickk (2012) traz à cena as rupturas dos anos setenta com os feminismos - o corpo feminino e as experiências das mulheres na pauta das artistas. Fornece informações detalhadas do impacto do movimento feminista na arte na década de setenta, principalmente nos Estados Unidos, até a contemporaneidade. Compartilha das ideias de - Linda Nochlin (1971, 1989), Griselda Pollock (1988) e Amelie Jones (2012), muito profícuas à condução deste estudo. Ativo a pergunta formulada por Linda Nochlin (1971) que se transformou como parte da questão para os feminismos na arte: "Por que não houve grandes mulheres artistas"?[53]

[53].Artigo publicado da revista estadunidense *Art News* em 1971. Para demarcar a importância dessa pergunta, cita-se: catálogo da Exposição do Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2006 - *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras* [1886-2005]. Curadores: Paulo Herkenhoffe Heloisa Buarque de Hollanda; MORINEAU,

A polêmica de Nochlin (1971) tem um papel importante para o argumento aqui descrito, pois, para a estudiosa, esse questionamento, que não necessariamente é para ser respondido, pretende denunciar a situação da mulher na sociedade e o seu não reconhecimento.

Segundo Archer (2001), o motivo de as mulheres não participarem da história da arte como grandes artistas assenta-se no fato de elas sequer serem reconhecidas para serem estudadas. Muitas artistas que frequentavam ateliês e que faziam arte foram apagadas da sua autoria ao serem afastadas dos ambientes da arte - ou por serem proibidas de pintar o corpo nu, ou por terem suas obras assinadas por homens, para recordar e enfrentar algumas práticas de exclusão.

A pergunta de Nochlin (1971) denuncia a situação de exclusão social, à qual a mulher foi submetida ao longo da história. Com esse aspecto, a autora desarticula saberes e possibilita um caminho de crítica a uma estrutura dominada pelos homens, na ausência das artistas nos preceitos da arte. Ela desafia que as pesquisadoras do feminino e feminismo na arte criem uma igualdade de conquistas, que não seja apenas possível, mas encorajadas pelas instituições sociais, para que se organize uma real mudança nos paradigmas sociais e, consequentemente, no estudo e no ensino da arte. Ao relatar o magnetismo dos artistas masculinos, ou da famosa situação do gênio como inata, muito reforçada nos estudos da época, a historiadora orienta que se deve levar em conta o contexto social, familiar e, mais ainda, sair das armadilhas de criar uma situação da arte feminina trazendo uma semelhança entre si e, nesse aspecto, se distanciando do momento histórico no qual houve a criação e, principalmente, a força subjetiva de cada artista.

Herkenhoff (2006) questiona o conteúdo da interrogação de Nochlin (1971): "Por que não houve grandes mulheres artistas?" Explicita o fato de essa interrogação ter vindo de uma americana centrada nos eixos dominantes dos Estados Unidos e da Europa. Para ele, a americana, ao formular essa pergunta, (2006, p.151): "(...) ignora a dupla exclusão das artistas latino-americanas e africanas da cena internacional: esquecidas como mulheres e como artistas de periferia". Nesse mesmo texto, o curador, ao rebater essa pergunta, propõe uma questão: "Por que há grandes artistas mulheres no Brasil?" Ao recriar a pergunta de Nochlin (1989), Herkenhoff (2006) também conduz uma crítica que estimula o que ambos pretendem tornar visíveis, o estudo das artistas.

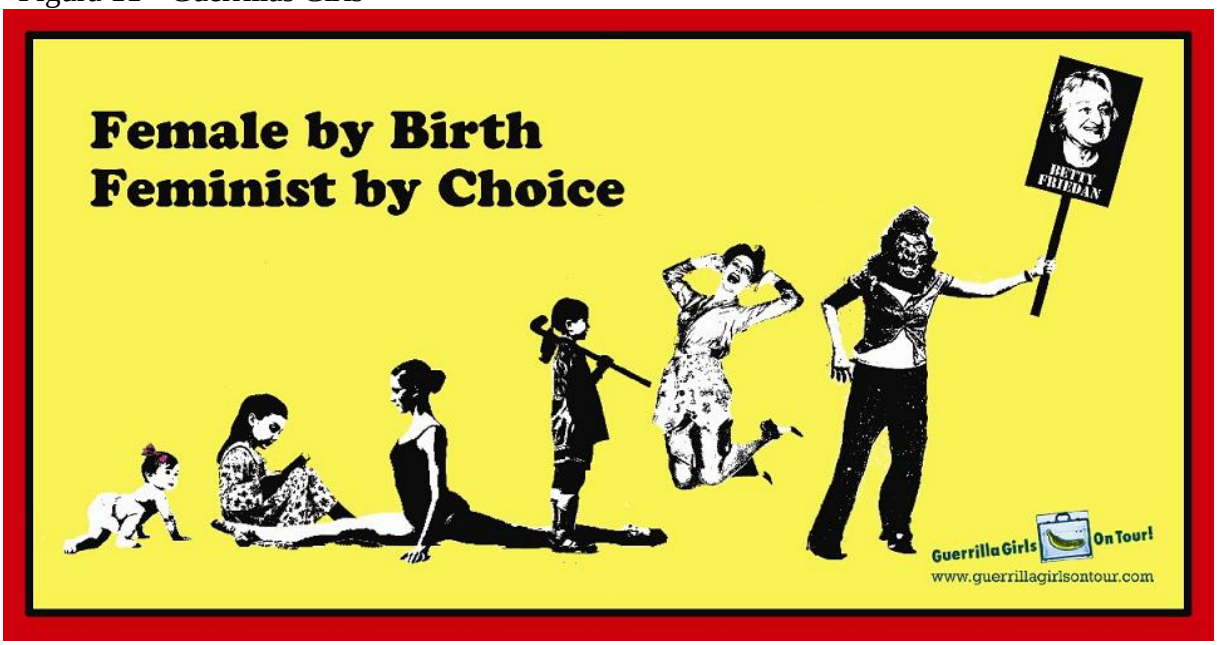
Além disso, o grupo *Guerrillas Girls* (1998, p. 7) também discute a importante

---

Camille. *elles@centrepompidou*:Women Artists in the collection of the musée national d'art moderne centre de création industrielle, Paris 2009; BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: editora do autor, 2016:p.15, entre outros.

pergunta de Nochlin (1989) afirmando que as mulheres têm mais perguntas, tais quais: por que as mulheres são sempre chamadas de mulheres artistas? E não somente de artistas? Por que sendo *African-American e* mulher sou duas vezes mais desconsiderada? Esse grupo de mulheres anônimas usa uma máscara de gorila para manter o foco no trabalho da arte e não na presença individual de cada mulher. Se auto-intitulam da consciência da arte mundial contemporânea e usam o humor afirmando que o feminismo na arte pode ser engraçado. Asseguram um trabalho mundial que une as mulheres em uma afinidade com *Guerrillas Girls*, pois acreditam que o tempo chegou e agora as mulheres não vão ser ignoradas.Todas essas ideias, pensamentos, críticas são expostas em *posters* e projeções que denunciam o sexismo e o racismo na arte ocidental, tal qual o cartaz de 2011 que afirma o enfrentamento das mulheres:

Figura 11 - Guerrillas Girls



Fonte:.https://guerrillagirlsontour.blogspot.com/2011/04/canada-diary-2-or-how-to-create-theatre.html

A pesquisadora Roberta Barros (2016, p. 15 e 16),no seu livro "elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira",discute,que a própria Nochlin (1971), naquela época e contexto, encaminha a uma história da arte feminista como um conhecimento a ser construído. Essa ideia é potente na condução de um estudo que pretende um conhecimento compartilhado com estudantes de artes visuais, na compreensão de que as mulheres emudecidas, inauguram e enfrentam com essa preciosa frase, um caminho sem volta.Além disso, como uma pergunta que denuncia a exclusão feminina, na arte e na vida, os ecos dessa pergunta, possibilitam reverberar o enfoque feminista, no processo de ensino e aprendizagem dos (as) estudantes nas mulheres nas artes, que pretendo como desafio de estudo.

Nesse cenário, Pollock (1988) recomenda que a própria escrita da história da arte deveria ser revista como modelo de estudo e incluir, na abordagem social, as discussões de gênero, de raça e de classe. Dialogando com esse argumento, caminho estudando o conhecimento das diferentes artistas brasileiras e estrangeiras. Para tanto, conduzo esta escrita, criando ilações com a valoração do feminino na nossa cultura.

Assim como se inicia a escrita do estudo do movimento feminista no Brasil, com a presença da mulher negra como ativista política na nossa sociedade (Lélia Gonzalez, 2014, 2016), priorizo a continuidade dos debates feministas trazendo a artista Maria Auxiliadora da Silva(1935-1974) para a apresentação de suas pinturas, no bojo das aulas dos estudantes do Núcleo da Arte Leblon. A artista possui uma pintura cênica que permite o debate dos costumes expresso nas suas telas. Nesse aspecto, discutimos e analisamos sua obra, ampliando as possibilidades de estudo junto com alunos do Núcleo de Arte. Trata-se de uma obra esteticamente exuberante, com uma riqueza de detalhes e cenas do cotidiano feminino, religioso e artístico, o que conduziu a diversos conhecimentos da mulher negra como protagonista da nossa cultura e da nossa arte. Apesar de ter sido uma das últimas artistas apresentadas aos estudantes, devido ao caráter recente de sua exposição, acredito na importância de trazê-la abrindo a apresentação das artistas brasileiras nesse momento da pesquisa, assim como compreendo a sua importância para esse estudo na imagem da sua obra e nas palavras de Bittencourt (2018, p.34):

> A obra de Maria Auxiliadora não é política como manifesto, mas como materialização de expressão pessoal de uma mulher negra que encontra sua voz olhando para perto, para si e para os seus, ao tratar de seus desejos e de sua inserção no mundo. Mais ausente que o corpo negro na história da arte brasileira é a subjetividade negra. O espaço para a manifestação de pontos de vista reveladores da experiência de ser negro foi historicamente limitado. Tornar-se visível e dar a ver dimensões da vida privada e cotidiana é um ato político, que se reforça quando são alcançados, através de seus trabalhos, narrativas da vida interior, cenários imaginados, sonhados ou temidos (...).

Figura 12 - Ateliê da artista e família. Maria Auxiliadora da Silva - (1973).

Fonte:MASP, 2018, p.151.

O argumento de Bittencourt citado acima, é importante para a leitura dos femininos, que propõe, na visibilidade das mulheres, a convocação de um estudo como um ato político. Na obra acima priorizo a imagem potente da artista criando em seu ateliê. Essa exposição pretende dignificar a artista e deslocar rótulos que aprisionam sua estética ao *naif*, primitivo ou popular. A qualidade processual da sua obra e a importância da temática feminina encaminha a exposição: "*Vida cotidiana, pintura e resistência*", no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em março de 2018 [54]. Com oitenta e duas obras da artista, dividida em seis eixos temáticos: "Autorretratos", "Casais", "Interiores", "Manifestações Populares", "Candomblé, umbanda e orixás" e "Rural". Neta de escrava, ela começou pintando e vendendo seus quadros na Praça da República em São Paulo. Na década de setenta, descoberta pelo crítico de arte - Mário Schenberg (1914 - 1990), ela sai da praça e sua obra é exposta em Museus e comercializada em galerias, inclusive no exterior. A diversidade com

[54]. Maria Auxiliadora: *Vida cotidiana, pintura e resistência*./ [organização e curadoria] Adriano Pedrosa e Fernando Oliva; textos, Adriano Pedrosa[et al.]. -São Paulo: MASP, 2018. Além deste catálogo, alguns *sites*, fazem parte desta pesquisa, tais como:
- http://antigo.acordacultura.org.br/herois/heroi/mariaauxiliadora. Último acesso, 20/06/2018.
https://www.youtube.com/watch?v=hWFlFUbh2Ww. Último acesso, 20/06/2018.

que compõe suas pinturas, no lirismo das cores e dos temas, na liberdade espacial com que movimenta e inverte as figuras que representa, na exuberância estética de seus trabalhos, afirma nossa brasilidade e a sua identidade como mulher, negra e artista. Além disso, valoriza os costumes e as tradições da cultura negra com danças, rituais, deslocando em suas pinturas o local submisso do negro e da mulher na nossa sociedade. Ao usar parte de seu corpo no seu processo artístico, cria um trabalho estético inovador, conforme palavras de Maria Auxiliadora (2018, p. 103): "Eu já pegava o cabelo natural, muitas vezes o meu mesmo, muitas vezes eu pinto crioulos. Mesmos então eu já pegava meu cabelo mesmo e imprimia". Importante argumento que exprime a valoração do corpo feminino, das suas características físicas e da militância na sua poética. Importante argumento que permite o caminho de estudo nas artistas brasileiras, com o enfoque valorativo, que pretendo visibilizar nas mulheres como protagonistas.

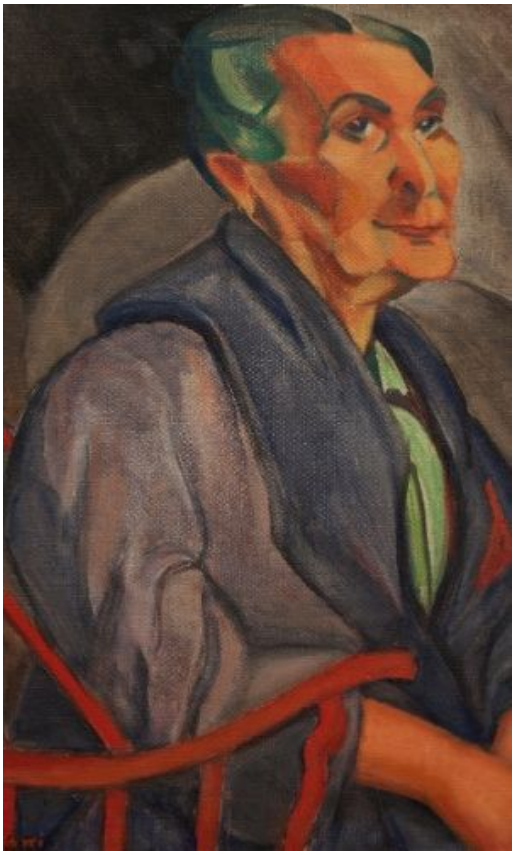
Apesar do anonimato do feminino, essa construção esboçou-se na cultura brasileira e teve seu delineamento estético, plástico e conceitual. No inicio do século XX, as artistas colhiam alguns benefícios da luta de outras artistas do século XIX, porém consta-se que poucas ensinavam na Faculdade de Belas Artes e, em exposições, elas eram sub-representadas. O livro "*Século XX - A Mulher Conquista o Brasil*" (2006/2007)[55] encaminha um passado que se faz presente, por meio das protagonistas e do cotidiano feminino da nossa história: votar, estudar e casar, como exemplos. Nas inúmeras fotografias em grandes dimensões e em preto e branco desse recorte político, econômico e cultural dessa época, os infinitos locais para o feminino foram trabalhados nas aulas do Núcleo de Arte Leblon.

Nessa condução, com o surgimento da pluralidade de estilos, o século XX inaugura movimentos inconcebíveis anteriormente. Com a fotografia e o cinema, as artes visuais alteram significativamente a percepção da arte. No Brasil, essa inovação surgiu na Semana de 1922, realizada em São Paulo, trazendo a marca da Arte Moderna - aberta a novas informações e impregnada de brasilidade. Junto com diferentes manifestações culturais, duas mulheres se destacam neste contexto: Anita Malfati(1889-1964)e Tarsila do Amaral (1886 - 1973). As artistas, mesmo sem essa intenção poética, desenvolvem uma arte, imprimindo o que se pode identificar como feminino, como se observa nas obras das artistas:

---

[55]. Kaz, Leon; Loddi, Nigge.(ORGs.) *Século XX: A mulher conquista o Brasil.*Textos de Nélida Piñon, Marilena Chaui e Schuma Schumaher. Rio de janeiro: Aprazível Edições, 2006/2007.

Figura 13 - Mulher de cabelos verdes. Anita Malfati. (1915-1916).



Fonte:MAR, 2015.

Figura 14 - Figura só III (1930).Tarsila do Amaral.

Fonte: MAR, 2015.

Como exemplo da importância de Tarsila do Amaral, enfatizo a sua exposição individual no MoMa de Nova Iorque "*Inventando a Arte Moderna no Brasil*" - de 11 de fevereiro a 03 de julho de 2018, em que são apresentadas cento e vinte obras de arte. "Eu

quero ser a pintora do meu país", é uma das frases da artista paulista proferida nessa exposição e que foi trabalhada em sala de aula. Além disso, outros livros foram pesquisados pelos (as) estudantes trazendo a obra da artista brasileira para o debate em sala de aula.

Para compreender a pesquisa na artista, o livro "*Tarsila do Amaral*", com textos de Aracy Amaral (1998), é uma retrospectiva da artista modernista. Ao fazer um inventário da nossa brasilidade, nos temas e nas cores, adensa sua poética aos nossos compartilhamentos culturais, inclusive nos títulos e nos assuntos representativos de suas pinturas - Pau Brasil (1925) - árvore nativa da mata atlântica, que deu o nome ao Brasil, inspira o Manifesto Pau-Brasil, que denuncia a imposição cultural da nossa colonização. Abaporu (1928) - antropófago em tupi que come carne humana, inspira o Manifesto Antropofágico. A artista compartilha da ideia de se alimentar de outras culturas, com autonomia e com crítica, para criar a cultura brasileira. Apesar de não ter participado da Semana de 22 em São Paulo, foi, junto com Anita Malfati, as duas mulheres modernistas.

Desdobrando esse diálogo, a exposição: "*Tarsila e as Mulheres Modernas*" (2015), no MAR/RIO, é um extenso trabalho nas artistas brasileiras com a curadoria de Hecilda Fadel, Marcelo Campos, Nataraj Trinta e Paulo Herkenhoff. Essa exposição e suas obras permitem o estudo da transição das mulheres na nossa sociedade. E encaminha a pesquisa junto com estudantes ao contemporâneo e as expressividades das artistas brasileiras. Cada mulher envolvida nesse estudo agrega conhecimento com a sua obra e os elementos que fazem parte do processo criativo. Para tanto, elas foram pesquisadas em sala de aula, nas imagens dessa exposição e pesquisadas na *internet* e sua poética discutida no bojo das aulas do Núcleo. Essa exposição aborda vários aspectos culturais sejam eles dança, teatro de revista, além da performática Luz delFuego (1917- 1967). Mais ainda, essa exibição apresenta os detalhes da vida das diferentes mulheres artistas- ateliês e documentos da época, contando ainda com as artistas contemporâneas Anna Maria Maiolino (Scalea, Itália, 1942 -) e Rosângela Rennó (1962 -), que contribuem sobremaneira ao desenvolvimento desta pesquisa, inclusive com o fato de enfrentarem o feminino, conforme encaminho as obras dessas artistas citadas:

Figura 15 - Por um fio. Anna Maria Maiolino. (1976)

Fonte: MAR, 2015.

Figura 16 - Rosângela Rennó. Senador Camará (2009).

Fonte: MAR,2015.

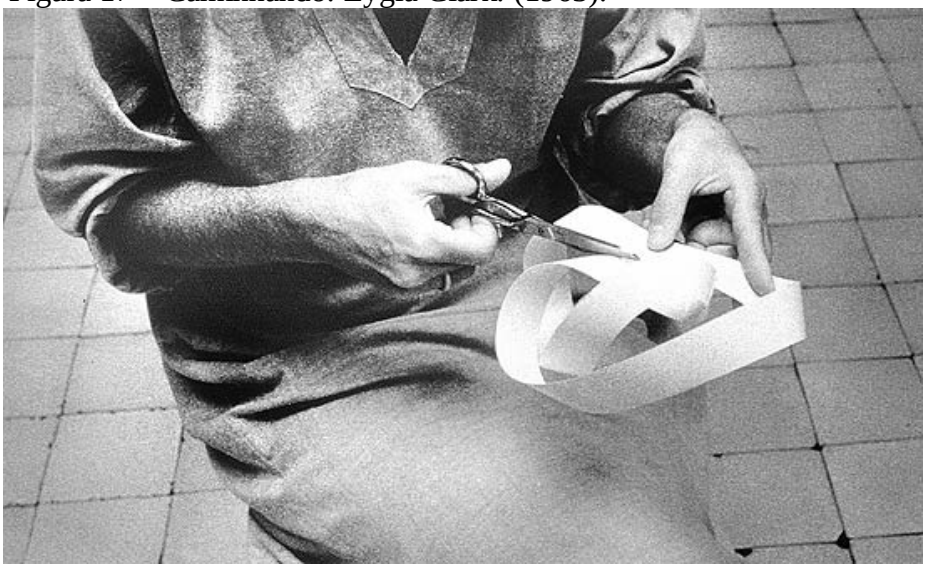
Para estender o saber compartilhado, o "*Dicionário Mulheres do Brasil*" de Schuma

Schumaher e Érico Vital Brazil (2000) possibilita o conhecimento de mulheres brasileiras atuantes na nossa formação cultural, social, política e econômica. Um dicionário em sala de aula, com este contexto, permite o acesso e a pesquisa nas palavras que foram adensando o vocabulário do grupo de estudantes. Frequentemente um (a) aluno (a) recorria ao dicionário para identificar uma palavra ou era estimulado a pesquisar uma artista e as palavras que descreviam sua arte. Além disso, contribui para a linguagem dos femininos em expansão nas aulas de arte. Com os mesmos autores: o livro didático: "*Um Rio de Mulheres*" - A participação das fluminenses na história do estado do Rio de Janeiro (2003),começa no período colonial, passando pelo Império até o século XX, fazendo um registro das comunidades indígenas no Rio de Janeiro, do sincretismo cultural e da miscigenação - índias, negras e brancas -, na narração das mulheres protagonistas da nossa história.

Na condução valorativa das mulheres na arte, no decorrer do século XX, mais precisamente no final da década de 50, surge nas discussões estéticas nacionaiso Neoconcreto, que nasce do anseio de exprimir, dentro da linguagem estrutural da nova plástica, a complexa realidade do homem moderno[56]. O Neoconcreto, assim como o Modernismo, envolve diferentes manifestações culturais - música, poesia, artes plásticas, cinema e teatro. Nesse ambiente, Lygia Clark (1920 - 1988) e Lygia Pape(1927-2004) se lançam na atmosfera artística carioca. Ambas discutem a arte concreta e fortalecem seus trabalhos. Para esse encaminhamento de pesquisa, o livro "*Lygia Clark e Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*", organizado por Luciano Figueiredo (1998), reúne os diálogos – estéticos, conceituais, afetivos - nas proposições desses dois artistas Neoconcretos. A artista plástica Lygia Clark (1963), na sua pesquisa, discute as experiências estéticas no corpo, contribuindo sobremaneira para o estudo do feminino e para a vanguarda artística internacional. A experiência estéticada artista de intensificar a importância viver o objeto como formas ativas vai nortear parte do encaminhamento do estudo e do fazer no processo docente de conhecimento estético e relação com a arte. A artista, suas ideias e estudos serão adensados na exposição interativa, que descrevo mais detalhadamente no capítulo três. No movimento de recortar a fita de Moébis que não tem começo, nem meio, nem fim, nem dentro, nem fora, gera a cumplicidade do gestual com a arte. Pelas mãos da artista brasileira, estudantes do Núcleo de Arte Leblon pesquisam o fazer e o criar em uma única ação, bem como vivenciam a arte acontecendo na ação de fazer e refazer o objeto estético:

[56].Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

Figura 17 – Caminhando. Lygia Clark. (1963).



Fonte: CCBB, 2006, p. 32.

Além disso, na sequência das imagens conduzo o estudo de Lygia Pape (1976) os objetos que tensionam o feminino como proposição estética. Trabalhamos em sala os objetos cotidianos dos alunos que possibilitam discutir o interesse de meninos e meninas. Adensamos o estudo com nossos próprios pertences, catalogando e separando, para que os objetos e suas composições, representassem o próprio trabalho estético:

Figura 18 - Objeto de sedução.Lygia Pape (1976)

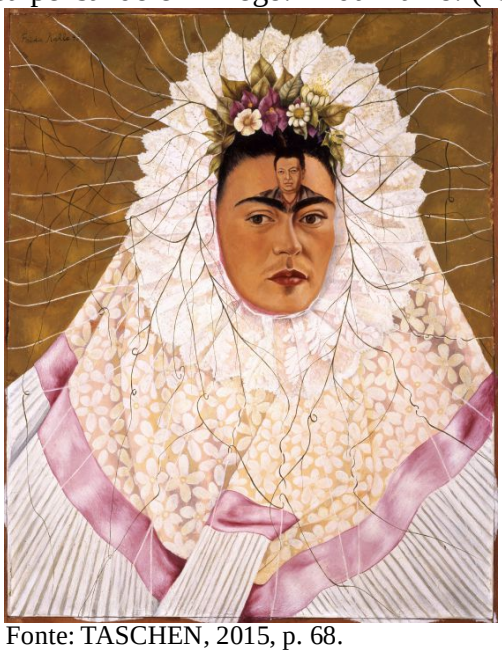
Fonte: MAR, 2015.

Para desdobrar esse diálogo, no livro-catálogo da exposição: "*Manobras Radicais*" no

CCBB/SP (2006), os curadores-autores Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Hollanda estabelecem uma escrita sem rótulos, sem temas ou sem historiografia, e caminham pelo fluxo do universo feminino nas artes plásticas, investigando as extremidades das manobras das artistas na contemporaneidade: "Como curador, tenho o prazer na dispersão das exposições, pois as obras retornam à sua condição de espera de significados" (Herkenhoff, 2006, p. 105). Importante contexto para essa leitura dos femininos, que propõe, na pluralidade das artistas, bem como na particularidade poética de cada uma, a convocação de um estudo em processo.

Com a afinidade valorativa no feminino, outra exposição recente no Brasil é "Frida Kahlo (1907 -1954) - *Conexões entre mulheres surrealistas no México*", título da exibição no Rio de Janeiro na Caixa Econômica Cultural em 2015. Essa mostra estabelece ilações com outras artistas e com o contexto cultural no qual Frida Kahlo está inserida - indumentárias e algumas fotografias. A artista foi pesquisada nas aulas do Núcleo de Arte Leblon nos livros e o seu "*The diaryof Frida Kahlo"* (1995) contribuindo para o estudo na sua estética e nos seus escritos. Ao viver a sua vida na sua arte, seus autorretratos impregnados de cultura mexicana e animais característicos do seu país, bem como a cor exuberante, a casa Azul, toda essa expressividade imprime conhecimento e afinidade com a sua poética. Os (as) estudantes do Núcleo, trabalharam pintando autorretratos usando o reflexo no espelho, pesquisando os pássaros e animais da artista e tudo que contribuísse para buscar um aprofundamento e uma cumplicidade com a obra da artista.

Figura 19 - Autorretrato como Tehuana ou
meu pensando em Diego. Frida Kahlo. (1943).



Fonte: TASCHEN, 2015, p. 68.

Expandindo as artistas nas multiplicidades de suas proposições, o catálogo "*Eva Hesse*(1936 - 1970)- *Sculpture*"[57], Nova Iorque - 2006, é uma retrospectiva da artista, considerada como uma das fundadoras do Pós-Minimalismo americano. As formas geométricas se aglomeram e trazem a matéria como assinatura da própria obra –plástico, látex e fibra de vidro. O excesso como expressão repetitiva da mesma escultura imprime ritmo e composição na sua estética e focaliza suas atenções nas tecnologias anti-industriais. Segundo relato da própria escultora, o processo investigativo faz o seu trabalho (Chadwickk, 2012, p.339).Uma morte prematura, aos trinta e quatro anos, impede que sua obra seja estudada como influenciada pelas ideias feministas. Porém, ao realizar suas esculturas manualmente e empregar um sentido psicológico, similar em termos formais aos Louise Bourgeois (2000, 2011), percebe-se que a artista impede a frieza Minimalista, acompanhando as imagens da artista e as palavras do historiador da arte Archer (2001, p. 128):

> Eva Hess morrera de um tumor no cérebro em 1970, uma morte por demais precoce para que sua obra fosse vista como particularmente influenciada pelas ideias feministas. Contudo, ela serviu como poderoso exemplo para os que desejavam evitar a fria impessoalidade do Minimalismo, uma característica que, cada vez mais, era vista como indicativa da masculinidade. Hesse havia conservado a modularidade do Minimalismo, mas a empregou de maneira nãominimalista. Sua obra não era engenhada, mas produzida à mão, o que emprestava um sentido físico bastante diferente aos elementos muito similares (...). A sexualidade das formas de Hesse, aproximava-se em termos da forma, das esculturas de Louise Bourgeois (1911-). Pertencentes a uma geração anterior, as obras erotizadas de Bourgeois, produzidas em mármore, gesso e látex, serviam como rica fonte de inspiração para muitas artistas.

Figura 20 - Eva Hess. *Contingent* (1969).

Fonte: THE JEWISH MUSEUM, 2006, p. 25.

[57]. Hess, Eva.*Eva Hess Sculpture*. Sussman, Elizabeth; Wasserman, Fred.*With eassy by Yves-Alain Bois; Mark Godfrey.Organized by The Jewish Museum, New York*, 2006.

Figura 21 - *Plate 25. repetition Nineteen* III. Eva Hess. (1968)

Fonte:THE JEWISH MUSEUM,2006, p. 80.

Figura 22 - *Sculptures from* 1965-66.Eva

Fonte: THE JEWISH MUSEUM,2006, p. 22.

Emprego esse diálogo estético entre as escultoras para destacar e valorizar a importância da artista Eva Hess e desdobrar esta pesquisa resgatando Louise Bourgeois. Estudo com alunos (as) o livro e catálogo: "*Louise Bourgeois: O retorno do desejo proibido*" (2011), na exposição do Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. Na artista francesa, radicada em Nova Iorque, o universo feminino nas esculturas, pinturas e desenhos, ora impactante, ora

irônica ora desobediente, mas sempre presente, atuante e raivosa. Além das esculturas e pinturas da artista, compartilho as suas poesias e fotos de *performances*, com mais detalhes no capítulo três.

Enfatizo outra escultora francesa que tensiona o estereótipo feminino: *Niki de Saint Phalle* (1930 - 2002). A artista plástica tem parte de sua obra no catálogo da exposição realizada na cidade alemã Bonn em 1992. Na multiplicidade de referências do universo feminino - noivas, bocas vermelhas, cabelos, entre alguns exemplos -, os objetos adensam a sua estética. A artista exprime grande parte da sua poética enfrentando os estereótipos femininos, nas suas obras intituladas de Nanás. Cria esculturas de mulheres grandes, com a técnica da *assemblages* de diferentes materiais, adereça suas esculturas, que se multiplicam em fontes de água, em interações que permitem entrar e sair do corpo escultórico das Nanás. Com uma estética multicolorida, aproxima o lúdico e a ironia e imprime uma poética exuberante e potente, no excesso visual, estético e escultural, como exemplificaa imagem a seguir e as palavras de Grosenic (2001, p. 474):

> (...) Em *Happenings*, ela atirava sobre esses relevos a tinta, a qual se espalhava sobre o gesso branco. Chamou o resultado final de *Tirs* (Tiros). "Disparava sobre os homens, a sociedade e a sua injustiça, e sobre mim própria...Entregava-me por completo àquele macabro mas delicioso ritual". (...) Em 1965, Niki de Saint Phalle criou suas primeiras Nanás - volumosas esculturas de mulheres, cheias de cor, que a tornaram mundialmente conhecida(...). Os anos seguintes foram altamente produtivos. Em Estocolmo ergueu uma Naná reclinada com 28 metros de comprimento, *Hon* (Ela), 1966;com Jean Tinguely, produziu um grupo de 15 partes com figuras para o teto do pavilhão francês da Exposição universal de Montreal (1967); a sua peça *Allabout me* (Tudo sobre mim) foi apresentada em Kassel (1968); no sul da França, contruiu três casas Naná e realizou o seu primeiro projeto arquitetônico (1969-1972); em 1973, Em Nova Iorque estreou seu filme *Daddy*.

Figura 23–*Nana*. Niki de Saint Phalle(1965).

Fonte: CHADWICK, 2012, p.336.

Apesar da extensão de tempo que separa as escultoras francesas - Bourgeois, Saint Phalle e Claudel, a exposição "*Camille Claudel*"(1864 - 1943), na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998 e no MAM-RIO, no mesmo ano, com curadoria de Reneine-Marie Paris de La Chapelle, é um excelente exemplo do feminino nas artes. Ambas as artistas francesas são trabalhadas em sala de aula analisando indícios do que podemos discutir como feminino e trabalhamos esses indicativos como mote de discussões estéticas. Saint Phalle conduziu nossas esculturas em mulheres gigantes. As imagens do feminino eram projetadas em tamanhos exuberantes nas aulas do Núcleo de Arte e todas as referências exploradas pelas artistas foram incluídas no nosso processo docente. Os (As) estudantes fizeram bocas vermelhas, noivas e uma profusão de gigantas ou Nanás.

Nas esculturas de Camille Claudel, a vivacidade da sua obra e a força com que exprime o feminino, sua arte falam por si. Nesse contexto trabalhamos os sussurros da arte e a beleza do feminino em diferentes idades. Em As bisbilhoteiras (1894 - 1905), quase se pode ouvir os cochichos entre as mulheres. Exprime o universo feminino, em esculturas de mulheres em diferentes idades e em diferentes emoções - a velha Heléne (1882) ou a Suplicante (1899). Camille Claudel é considerada a expoente da modernidade da escultura e um paradigma da arte francesa:

Figuras 24 e 25 - Camille Claudel. As Bisbilhoteiras (1894/1905).

Fonte: LACHAPELLE, 1998, p. 181.

Figura 26 - A velha Hélène. Camille Claudel (1882).

Fonte: LA CHAPELLE, 1998, p. 88.

Figura 27 - A suplicante. Camille Claudel (1899).

Fonte:LA CHAPELLE, 1998, p. 149.

Ampliando as artistas na fartura de suas poéticas, o livro: "*Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*" (2001) apresenta artistas contemporâneas de diferentes nacionalidades, mas ainda focado nos grandes centros norte americanos e europeus, tais como: Paris, Londres e Berlim. O texto de Uta Grosenick, importante contribuição para esta escrita e para o desdobramento dos trabalhos nas oficinas do Núcleo de Arte Leblon, inclui duas artistas brasileiras e suas atuações no cenário da arte, são elas - Lygia Clark (1920 - 1988)e Adriana Varejão (1964 -):

Figura 28 - Cabeça Coletiva. Lygia Clark (1975).

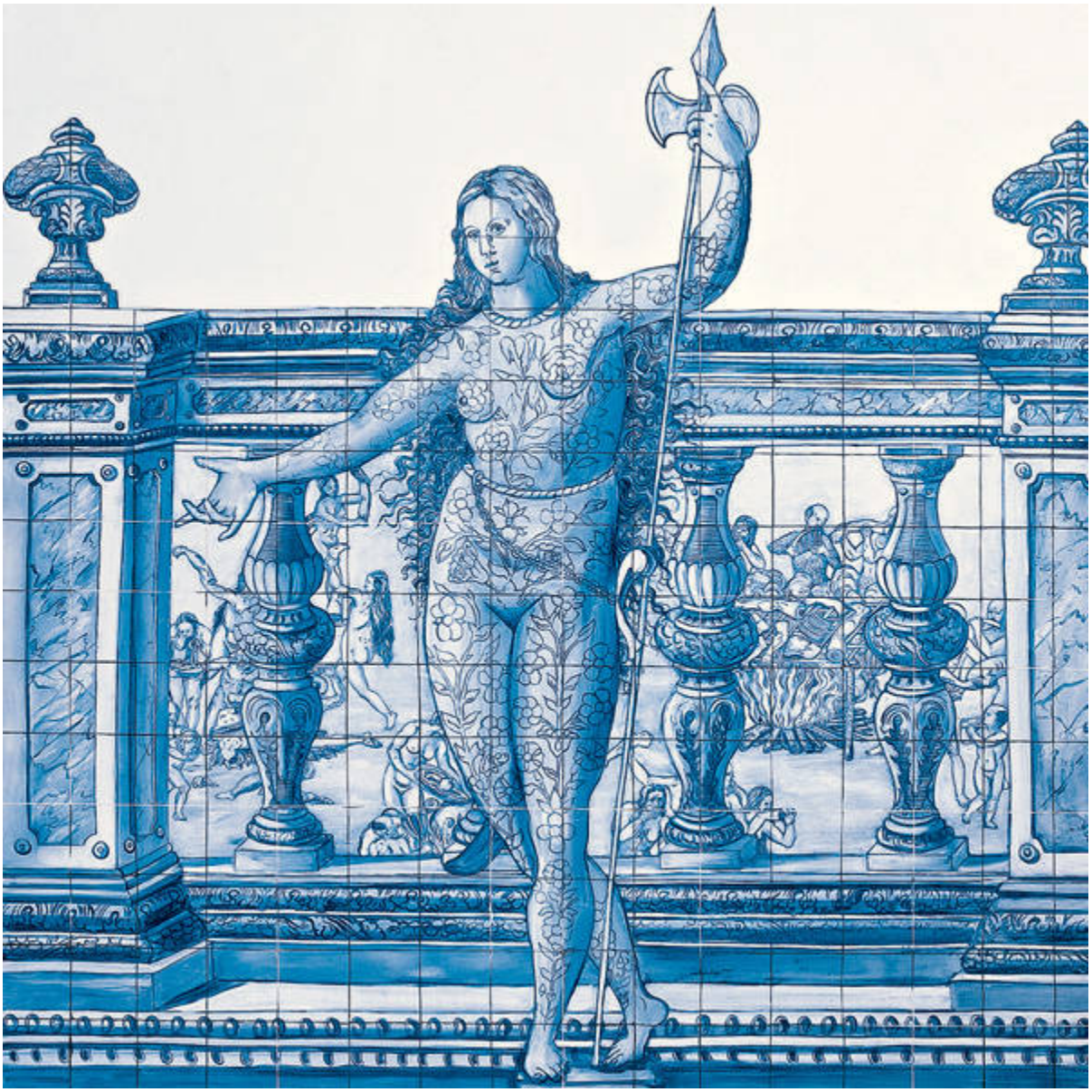
Fonte:GROSENICK, 2001, p. 87.

A cabeça coletiva foi vivenciada pelos (as) estudantes do Núcleo de Arte Leblon, durante o processo de conhecermos a obra de Lygia Clark. Nessa trajetória, juntamos objetos de interesse, objetos de refugo e uma imensa disposição para criação. A nossa cabeça começou com a estrutura de um ventilador quebrado e possibilitou a confecção de uma cabeça-móbile, em que saiam beijos pendurados com frases, tal como a idealização da artista (1998, p. 249):

> A *Cabeça coletiva*[58]será tão grande que cobrirá a cabeça do homem desde os ombros. Será feita de plástico, mas as partes que se abrirão serão de um material que se rasga e cola em seguida, o que dará uma boa vivência para quem a traz na cabeça. Depois de esvaziada, abre-se como um fruto e aí nesse espaço é que sairão as palavras-frases sobre o corpo. E a verdadeira cabeça do homem ressurge do saber. A geografia do corpo serão macacões de várias cores, costurados em vários sentidos, e todos se vestirão interligados; acho que nesse trabalho a cor toma corpo, o que é importante para mim.

[58]. Grifo da artista

Figura 29 - Figura de convite. Adriana Varejão (1997).



Fonte: GROSENICK, 2001, p. 526.

Desdobrando este diálogo do livro citado acima, a artista Adriana Varejão encaminha um trabalho em azulejos em que a mulher é protagonista, guerreira, dançarina entre infinitos locais para o protagonismo dos femininosnas arte. Aproveitamos essas modulações e discutimos essa imagem e as possíveis leituras para as mulheres nas artes juntos com estudantes do Núcleo de Arte Leblon.

Ao ampliar o debate entre cultura erudita e cultura popular, importante argumento para as discussões contemporâneas dos feminismos na arte, o livro "*Noivas da Seca*" (2006) é uma minuciosa pesquisa sobre as esculturas de mulheres do Vale do Jequitinhonha. Escrito pela

estudiosa da cerâmica Lalada Dalglish, professora do Instituto de Artes da UNESP, muito contribui para a apreciação da comunidade e família de oleiros (as). Ao contar uma história por meio do barro, alia a técnica - modelagem, pintura e queima - ao ensino, ampliando a cultura, a vida e a extensão desse saber comunitário nos diferentes locais de conhecimento. Da universidade para a sala de aula, esta pesquisa amplia a cerâmica e os vínculos afetivos, culturais e sociais que se estabelecem nessa arte milenar, muito profícua à condução dessa pesquisa junto com estudantes.

Figura 30 - Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. Lalada Dalglish.

Fonte: UNESP, 2008.

Desdobrando o argumento da matéria expressiva, "*Celeida Tostes*" no CCBB/Rio, 2003 "Arte do fogo, do sal e da paixão" - é fruto da exposição e da curadoria de Marcus de Lontra Costa, que também escreve o recente livro "*Celeida Tostes*" (2014) com a parceria de Raquel Silva. Ambos os livros e imagens da artista e ceramista fazem parte do campo empírico desta tese e serão mais detalhados no capítulo três. A artista, no vínculo com a matéria expressiva - o barro, vive em Passagem (1979) o corpo, a arte e a matéria, como se observa nas imagens a seguir a experiência poética do seu corpo em união com o orgânico da terra:

Figura 31 – Passagem. Celeida Tostes. 1979.

Fonte: SILVA, 2014.

Muito se estuda para a extensão e explanação desta pesquisa; no contato com estudantes do Núcleo de Arte Leblon, pesquisa-se cada livro citado. O processo de conhecimento, pesquisa e diálogos foi adensado conforme o trabalho ia se desenvolvendo e buscando um aprofundamento com o tema das nossas aulas - as artistas plásticas. Porém, algumas imagens são trazidas somente para esta discussão teórica sobre as mulheres da arte. Mas como princípio, esses livros, catálogos, dicionários acompanharam as aulas de artes, como um acervo de pesquisa.

Além disso, conforme delineado, essa trajetória se constitui no diálogo em sala de aula, ressaltando o processo de cada artista, estudantes se apropriaram das artistas conhecendo e trabalhando suas diferentes poéticas. Com o acesso aos livros, elegiam uma artista, uma obra ou seu processo e desenvolviam um mergulho na sua poética. Conforme o interesse, os trabalhos eram realizados em grupos ou individualmente, constituindo e envolvendo o protagonismo das mulheres no universo das artes. Gostaria de ressaltar que esse caminho permitiu fomentar e sistematizar o campo empírico que relato no capítulo três. As aulas do Núcleo se caracterizam em oficinas e, desse modo, é quase sempre um grupo novo a cada ano, bem como o nosso cotidiano escolar é marcado por esse fluxo dos (as) estudantes. Apesar dessas constantes modulações, esse processo de pesquisa foi criando vínculos de interesse, envolvendo crianças e jovens e influenciando nas continuidades dos grupos. Como um marco de pesquisa nas artistas, os vocabulários explorados e o amadurecimento sobre o que é o feminino nas artes, delineamos um trabalho que possibilitou encaminhar uma discussão da pauta feminista na arte brasileira. Nesse contexto, desenvolvemos um estudo específico nas artistas a seguir.

Resgatando o argumento no movimento feminista, principalmente no Brasil, pesquisou-se como esse movimento foi e ainda é vivido por algumas artistas. O preconceito criado em torno dos femininos, citado anteriormente e o cenário político (pós-golpe militar de

1964) é trabalhado na expressividade das brasileiras, nas peculiaridades de cada artista mulher. A pesquisadora Roberta Barros, ao discutir (2016, p.11) "a necessidade de abordar a falta de um lugar histórico para o feminismo no Brasil e de se mover uma investigação teórica e conceitual sobre o tema", encaminha uma preciosa pesquisa que é incluída no debate para sinalizar uma trajetória específica no feminismo no ensino da arte brasileira. Além disso, a pesquisadora destaca o movimento feminista e o transbordamento das mulheres usando o próprio corpo como plataforma artística de posicionamento político no universo da arte, denunciando o fato do corpo feminino ser usado como modelo ou como suporte em obras de artistas homens.

Para tanto, pesquiso um recorte teórico da pauta feminista nas artistas americanas e européias e os ecos desta marcação na Arte Brasileira e Latina Americana, nos dois subcapítulos a seguir. O primeiro discutindo os feminismos, as mulheres artistas, os femininos: Quem tem medo dos femininos nas artes? e o segundo afirmando a mulher como artista: Desenquadramento: a mulher protagonista da arte.

2.1 **Quem tem medo dos femininos nas artes?**

Na impossibilidade de presenciar todas as artistas, bem como na compreensão de que nem toda mulher trabalha com a intenção de ruptura aos modelos que instituem o feminino a um estereótipo subalternizado, resgato as palavras que abrem esta tese e indico por "explicitar a raiva" as infinitas possibilidades que insurgem das obras investigadas que podem indicar um "raro sabor perverso". Compreendo assim, o posicionamento como um raro sabor: ora irônico, ora perverso. A procura pela diferença é parte importante como contorno deste estudo, tal qual percebo na escrita de Buarque de Hollanda (2006,p. 19):

> (...) Basta prestar atenção na geração de artistas que se afirma na década de 1990, depois do chamado alto feminismo. É interessante examinar, em muitas artistas mulheres desse período, o uso de estereótipos e cacoetes dos anos 1940 em uma voltagem altíssima, próxima da rede de alta tensão. Ou, ainda melhor, com raro sabor perverso.

Nesse livro[59], citado anteriormente, os críticos de arte Paulo Herkenhoff (2006) e

[59]. Buarque de Hollanda, Heloisa. Catálogo da Exposição - *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras* [1886-2005]. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2006, p. 146. Curadores: Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda.

Heloisa Buarque de Hollanda (2006) fazem a curadoria da exposição Manobras Radicais: Artistas Brasileiras [1886-2005] e perguntam: "Existe uma linguagem e/ou sensibilidade feminina?" Nesse diálogo, a curadora afirma que é uma interrogação que atua contra nós, mulheres. Apesar de perceber uma diferença entre a expressividade de homens e mulheres, Buarque de Hollanda (2006, p. 16) discute que essa diferença não é inocente como comprovam as palavras da historiadora:

> Se as mulheres desenvolveram culturalmente uma sensibilidade mais atenta, uma linguagem mais sutil, uma prática mais negociadora na administração de suas relações, isso certamente não se deveu à sua natureza biológica e ao gosto, ou mesmo porque assim o quiseram.

Neste sentido, ativo o comprometimento das mulheres artistas - coletivo ou individual, em desconstruir a representatividade estereotipada da mulher nas artes, como recorte deste momento da pesquisa. Intensificando e resgatando o lema “O pessoal é político" (Hanish, 1969), delineado anteriormente, que possibilita enfrentar as hierarquias e discutir a importância da luta das minorias, esse lema é trazido como mote para a criação das mulheres, principalmente na vivência estética do corpo como plataforma política e artística. Nesse ambiente, nos Estados Unidos, Nova Iorque, na década de setenta, as minorias excluídas do contexto da arte - étnicas, sexuais, raciais, entre elas as mulheres, promovem rupturas aos padrões da arte moderna - o grande mestre e sua obra-prima, para relembrar alguns exemplos de exclusão feminina, propiciando, com isso, um ambiente favorável para o que se passou a chamar de arte contemporânea. As artistas, sob uma forte influência dos feminismos - "*Artistas Mulheres em Revolução*" - "*WomenArtists in Revolution" (WAR)*[60] - Judy Chicago (1939 -), Marina Abramovic (1946 -), Ana Mendieta (1948 - 1985), entre alguns exemplos, denunciam, no jogo do poder, a dominação masculina: cultura e natureza, público e privado, razão e emoção, arte popular e arte erudita, prostituta e santa, que se pretende desdobrar ao longo desta escrita. Alguns temas são adensados para firmar os feminismos na arte - o corpo, a intimidade, a privacidade, a maternidade, o gestual repetitivo das atividades domésticas. Entre exemplos do enfrentamento político, as artistas denunciam ora o machismo, ora o capitalismo, ora a submissão imposta às mulheres. Além disso, a participação do espectador tem a finalidade de estimular uma mudança social, o mundo como um todo e não fragmentado e isolado no universo da arte. Entre alguns exemplos das plataformas visuais e políticas,

[60].Em 1969, mulheres artistas criam em Nova York *"Mulheres Artista em Revolução"* (WAR), se separando da *Art Workers Coalition* (AWC), dominada por homens. Entre tantas reivindicações, exigem que os Museus, mudem suas políticas e incluam mulheres artistas. In: Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*.Thames & Hudson Ltd. London, 2012.

indico as composições estéticas de aprisionamento doméstico. Para tanto, as artistas expressam mensagens contextualizadas politicamente, denunciando o domínio masculino nas exposições, galerias e museus. Desdobrando esse diálogo, a exposição "*Elles: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*" (2009) no CCBB-RIO (2013) [61] é considerada um marco da história dos feminismos na arte. Reúne trabalho de sessenta e cinco mulheres, entre 1907 e 2010. Nesse grupo específico, vindo de Paris, encontram-se as brasileiras: Anna Maria Maiolino (Scalea, Itália, 1942 -),Letícia Parente (1930 -) e Anna Bella Geiger (1933 -). Como observa-se a seguir, nas imagens das artistas citadas:

Figura 32 - Série fotopoemação.
Ana Maria Maiolino (1974).

Fonte:FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018, p.135.

Figura 33 - Marca registrada. Letícia Parentes (1975).

Fonte: CCBB, 2013, p. 93.

[61]. Morineau, Camille. *elles@centrepompidou: Women Artists in the collection of the musée national d'art moderne centre de création industrielle*. Paris: Yves Rocher, 2009.https://oglobo.globo.com/cultura/elles-mostra-arte-do-ponto-de-vista-feminino-8470005#ixzz5DJ6zwdLx.Último acesso: 08/05/2018.

Figura 34 - Brasil Nativo-Brasil Alienígena.
Anna Bella Geiger.

Fonte: CCBB, 2013, p. 94

A exposição citada acima apresenta como propostas "Tornar-se artista" e "Abstração colorida/abstração excêntrica". Neste cenário encaminho a ideia do "Feminismo e a crítica do poder", no emblemático painel "*Guerrilla Girls*". Resgato a proposta de denúncia: no *Metropolitan* de Nova Iorque, somente cinco por cento dos artistas do acervo mulheres e oitenta e cinco por cento das mulheres retratadas estão nuas. Nessa atualização, em 2017, o "*Guerrilla Girls*", em uma exposição no MASP-São Paulo, enfrenta as mesmas questões: As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Apenas seis por cento das artistas do acervo são mulheres e sessenta por cento das mulheres retratadas estão nuas. Esses dados foram fornecidos pela estatística do museu brasileiro em 2017:

Figura 35 - Guerrilla Girls, 2018.

Fonte: MASP, 2018.

Retornando a exposição - *"Elles: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou""WomenArtistselles@centrepompidou"*, teve seu inicio em Paris (2009) e quatro anos depois no Brasil (2013), conforme descrito acima, como um marco político, estético e cultural da presença feminina nas artes plásticas.

Nesse cenário, Amelie Jones no livro: *"The artist'sbody"* (2012), discute a transformação do corpo na História da Arte, o impacto dos estudos de Freud [62] e do acesso à visualidade dos corpos nos descombros das guerras, entre alguns fatores de rupturas. Além disso, o título de sua escrita "*Sur-vey Body Splits*": a pesquisa nas rupturas do corpo captura parte do sentido desta escrita, no contexto das rupturas dos femininos nas artes visuais. Nesse sentido, as *performances*, fotos e *frames* de vídeos fazem a conexão com o humano - nas instabilidades e contingências de quem faz e de quem vive a arte. Resgato o delineamento da ação da *performance* como a apropriação do corpo como arte e, neste estudo, como plataforma política das denúncias que aprisionam o corpo da mulher. Nas visceralidades, a pauta das opressões vividas por homens e mulheres, seleciono como pesquisa teórica neste livro, citado acima, duas artistas mulheres que trabalham o corpo como arte.

A primeira é Marina Abramovic ("*BalkanBaroque*", 1997). A artista encontra-se imersa em uma composição estética onde seu corpo, sangue e ossos confundem nossos sentidos. Percebe-se a barbárie, o fragmento, a destruição como estética da marcação do humano:

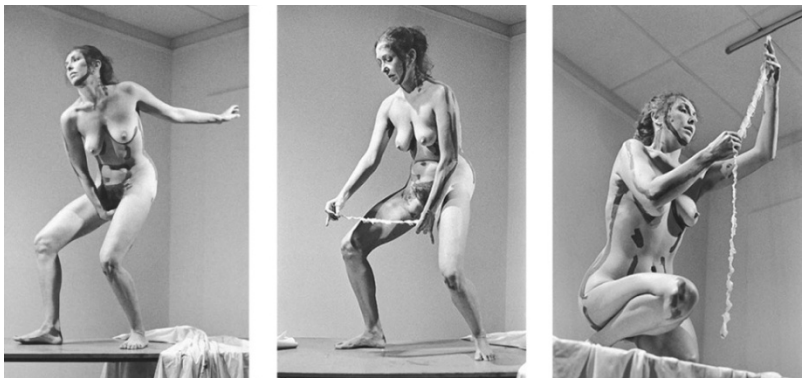
[62]. Freud, Sigmund. Obras Completas. Imago editora: Rio de Janeiro, 1990.

Figura 36 -*BalkanBaroque*. Marina Abramovic

Fonte: JONES, 2012, p. 113.

A segunda artista, Carolee Shneemann ("*More thanMeatJoy"*, 1979) - atua na passagem do invisível para o visível, na *performance* em que tira e ou coloca na sua vagina o papel em que pinta a tela sob seu corpo. Ela se movimenta pela superfície lisa e desconcerta o olhar na cumplicidade do corpo feminino nu ou desenhando, ou menstruando, ou criando gestos que se confundem com imagens. Essas duas obras não foram apresentadas aos estudantes, mas encaminho nessa escrita como marco da vivência no corpo como plataforma política dos femininos nas artes:

Figuras 37, 38 e 39 - *Interior Scolly.*Carolee Shneemann. (1975).

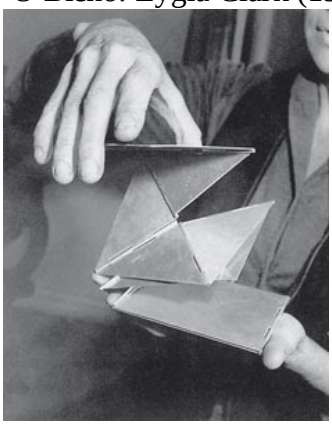


Fonte: JONES, 2012, p. 145.

A artista brasileira, citada no livro descrito a cima, Lygia Clark (1920 - 1988), é trabalhada na prática docente, com alunos do Núcleo de Arte Leblon, como diálogo e como composição plástica de fazer, de refazer e de reconstruir um objeto estético. Para tanto,

investigamos a proposição da artista: "O Bicho", 1966 - em ação, o objeto artístico que se refaz a cada interferência do espectador. No movimento de dobrar o objeto estético se cria uma nova proposição. Pela atitude da artista brasileira, pesquisamos o fazer e o criar em uma atuação, bem como percebemos que a arte acontece a cada nova interação na ação de refazer o objeto estético, como no gestual a seguir:

Figura 40 - O Bicho. Lygia Clark (1966)



Fonte: CENTREPOMPIDOU, 2009, p.147.

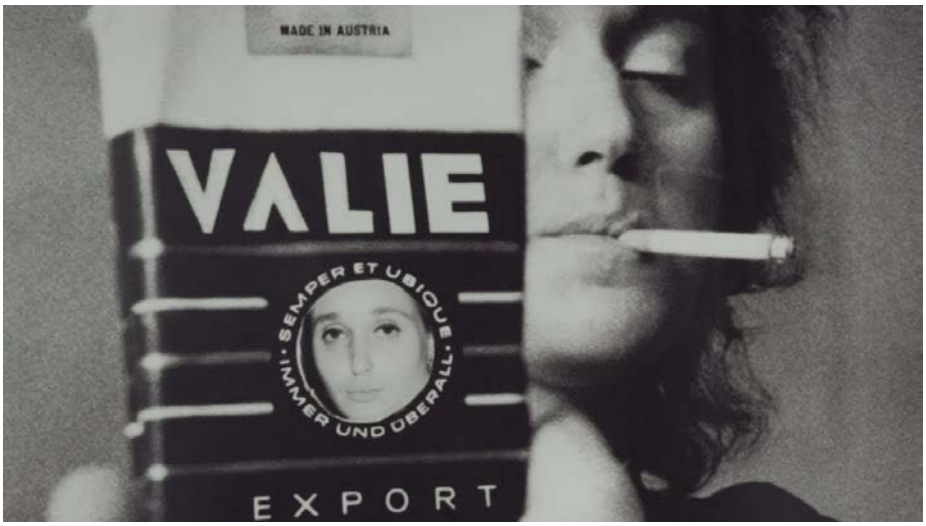
Ativando a ideia do corpo como arte, em 1983, Marcia X (1959 - 2005) encaminha a *performance*, até então desconhecida do público e da imprensa brasileira. Ao redigir sobre "*Celofane Motel Suíte*" -, no gesto de pintar o papel transparente, pinta também seu corpo nu. Embrulhada em papel celofane, na série de indumentárias - Não roupas (1985-1986), que realiza em parceria com o poeta Alex Hamburger, a imprensa da época atribui a autoria dessa ação ao poeta. Com isso, além de relatar a realização e apresentar a *performance* como arte aqui no Brasil, denuncia o machismo na cultura brasileira (Lemos, 2013, p. 123):

Figura 41 - Não Roupas. *Performance. Celofane Motel Suíte.* Márcia X. (1983)

Fonte: LEMOS, p. 124-125.

Resgatando a trajetória da *performance*, quase vinte anos antes, a austríaca Valtraud Lehner (1940 -), considerada a precursora da *performance*, muda seu nome, para deixar de usar o nome do pai e do ex-marido, para VALIE EXPORT (1967), em letras maiúsculas como uma marca que exporta a si mesma. Vale destacar que tudo o que envolver essa artista é escrito em caixa alta, pois ela assim definiu:

Figura 42 - *Smart-Export, Selbstporträt*. Valie Export (1969/1980).



Fonte:GROSENICK, 2001, p. 128.

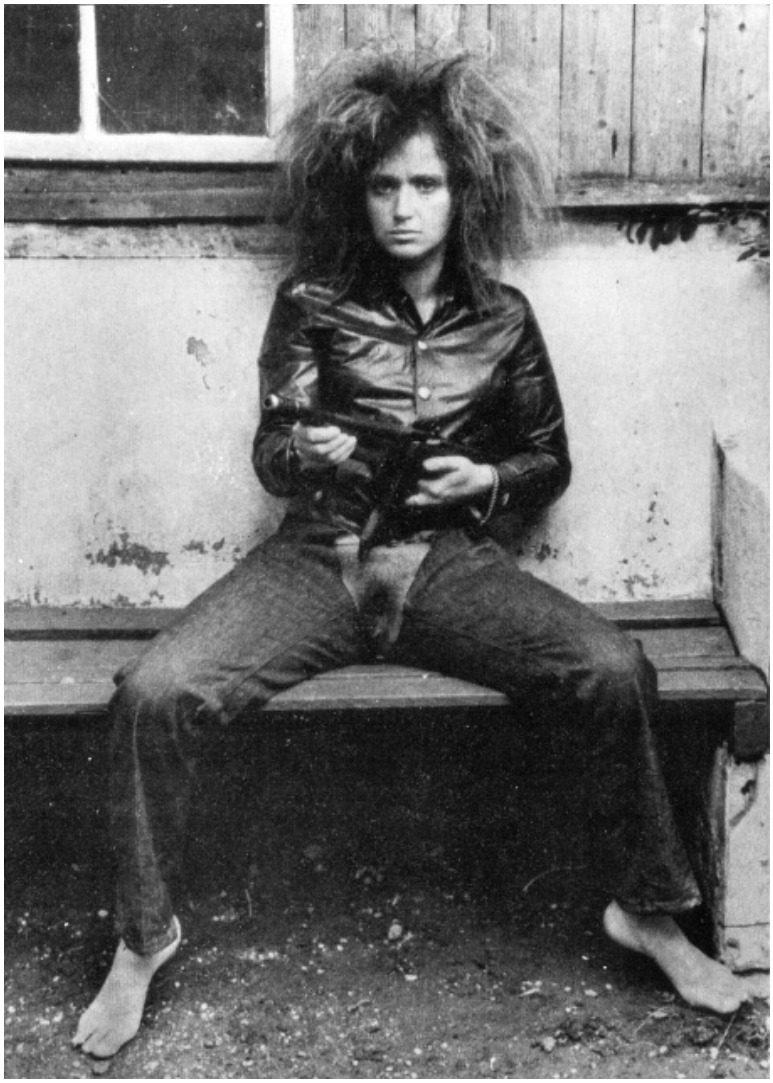
Em *TAP and TOUCHE CINEMA* (entre 1968 - 1971), observa-se o marco da artista usando o seu corpo para expressar as violações contra as mulheres e discutir a feminilidade como estrutura de poder masculino:

Figura 43 -*Tap-und Tastkino.* VALIE EXPORT (1968).

Fonte: GROSENICK, 2001, p. 129.

Em outra *performance*de VALIE EXPORT, denominada de *ACTION PAINTS: GENITAL PANICS* (1969), ela está vestida de calça e blusa, mas com uma fenda na genitália. Carregando uma metralhadora, entra em um cinema pornográfico em Munique, posiciona seu corpo na frente do espectador, na altura da fenda. Confronta a imagem da mulher real e a da passividade feminina construída nas telas, tal qual se observa na imagem a seguir:

Figura 44 - *Aktionshose: Genitalpanik. VALIE EXPORT*(1969/1980).



Fonte: GROSENICK, 2001, p. 127.

Nesse cenário, no mesmo ano, com *FROM THE PORTIFOLIO OF DOGGEDNESS*, sente-se o impacto de andar pelas ruas de Viena, com o seu companheiro, em uma coleira, o desconforto dos debates hierárquicos entre os gêneros. Tem-se ali um indício da força e do magnetismo das *performances*, como plataforma feminista, de denúncia da manipulação machista do corpo feminino nas artes, conforme palavras de Grosenic (2001, p.131):

> Pela sobreposição de diferentes representações do mesmo tema, Export torna visível nãoapenas a natureza construída das imagens, mas também o potencial de as alterar. Ela chama também a atenção para a influência e a interpretação mútua da imagem e da realidade.Um bom exemplo éuma série de fotografias que mostra mulheres com objetos domésticos em posições de madonas do Renascimento. Assim, em *Die Putzfrau* (*FotoobjektnachTizian*) A mulher limpeza, fotografia à maneira de Ticiano, 1976, sobrepôs dois estereótipos contraditórios: um lugar-comum idealizado da cultura superior, e outro da cultura de todos os dias. Uma possibilidade das desconstruções das identidades sexuais recebidas culturalmente e dos papéis definidos socialmente (como o da maternidade) está na extensão tecnológica ou na alteração das funções corporais biológicas.

Ao desdobrar essas sobreposições e discutir ocaráter construído dos locais para o feminino e apotencialidade de deslocá-los, retorno à artista plástica carioca Márcia X. A artista apresenta a mulher sonolenta ou religiosa nas infinitas camadas que discutem as referências que vinculam o feminino a uma passividade, a uma docilidade e a um torpor. Márcia X mescla os femininos em rituais de devoções, de banhos e de arte, bem como denomina de roupas de dormir ou vestes de rezar, discutindo o que simbolicamente indica de transe ou sonolência à qual a mulher ainda é "submetida".

No Paço Imperial do Rio de Janeiro, em 2003, foi realizada uma retrospectiva de grande parte da obra da artista. Ao término de cada *performance*, permanecem em exposição os vestígios da ação, incluindo objetos, fotos, *frames*, vídeos e instalações. Acompanhando as palavras de Buarque de Hollanda (2006, p.20): "Em *Thanksgiving* de Márcia X, nota-se um potencial expressivo de violência que é absolutamente novo e contemporâneo. Já se vão longe nossos anos 1960". Na ação desta *performance* citada pela historiadora, a artista se deita vestida com uma camisola branca em um gramado verde e tem em cada pé uma galinha ornamentada de pérolas com uma coroa dourada de onde saem fios dourados ligando outra coroa na parede. No seu entorno, os elementos e os objetos acompanham sua *performance*, permanecem ao longo da exposição:

Figura 45 - *Thanksgiven* - Ação de Graças. Márcia X (2001).

Fonte: LEMOS, 2013, p. 64.

No livro dedicado a obra de Márcia X (Lemos, 2013) com depoimentos dos artistas, de amigos, dos contemporâneos e dos críticos de artes, incluindo *frames*, fotos e escritos da própria artista, do seu percurso ímpar na arte contemporânea, pode-se estudar sobre o seu processo, a feitura das suas obras e todo o conceitual representativo das suas *performances*. As dubiedades dos títulos, por vezes em inglês, deslocam saberes em referências poéticas, como se percebe nos textos da própria artista, 2002 (In: Lemos, 2013, p.59):

> Desenhando com Terços, *Pancake*, Ex-machina, Ação de Graças, Cair em Si são performances/instalações criadas entre 2000 e 2002 reunindo componentes característicos da religiosidade brasileira, como sexo, beleza, alimentação, rotina, consumo e limpeza. Nestes trabalhos, imagens e ações habituais parecem contaminadas pela lógica dos milagres, contos da carochinha, sonhos e pesadelos.
> O uso de roupas brancas, camisolas e saias pregueadas contribui para evocar enfermeiras, freiras, estudantes, filhas de Maria, boas meninas e boas moças, agindo no limite entre a consciência, o sono e o transe religioso. As ações propostas - lavar terços, encher copos de mingau, derramar leite condensado na cabeça, permanecer deitada e outras - são repetidas e executadas até a exaustão física, até o fim do espaço, do material ou do tempo. Sabão em pó, grama, terços católicos e bacias são materiais e objetos muito comuns, mas ao serem usados de forma deslocada, como galos, nos quais enfio meus pés (galos de verdade cravejados de pérolas) em Ação de Graças, levam-nos a perceber como são absurdas imagens até então consideradas corriqueiras e inofensivas. Por exemplo, pessoas usando pantufas em forma de coelhos de pelúcia. As instalações resultantes da ação das performances permanecem em exposição, sendo simultaneamente o registro desta ação.

Em outra *performance* ou instalação de Márcia X, denominada pela artista de "*Pancake*" (2001), vestida com camisola branca, ela cobre seu corpo de leite condensado e peneira confeites que grudam no seu corpo, até acabar o leite condensado e o confeite: a mulher sendo lambuzada de leite para ser degustada. O docinho da festa, enfeitado. Comível. Conceber a repetição da ação e o vestígio da ação como presença da arte. A seguir, o texto da Márcia X 2001 (In: Lemos, 2013, p. 228):

> Em pé, dentro de uma bacia de alumínio (de 80 cm de diâmetro), abro uma lata de Leite Moça utilizando uma marreta pequena e um ponteiro. Derramo o leite condensado sobre minha cabeça e corpo. Repito a ação com todas as latas. Em seguida abro um pacote de confeitos coloridos colocando o conteúdo em uma peneira. Peneiro os confeites sobre minha cabeça e meu corpo. Repito a ação com todos os sacos de confeito. Os vestígios resultantes da performance permanecem na exposição.

Figuras 46, 47 e 48- *Pancake*.Márcia X (2001).

Fonte: LEMOS, 2013, p. 64.

O *neon* com o título "*Lavou a alma com Coca-Cola*" paira sobre a banheira na qual Márcia X (2003) toma banho e mergulha no refrigerante de cor amarronzado. Em um ambiente todo escuro avermelhado, a camisola branca vai incorporando o vermelho. Em outra *performance* denominada de "*Alviceleste*" (2003), toca em funis de vidros presos no teto da Cavalariça do Parque Lage - local de refinamento artístico do cenário carioca. Ao serem tocados, os funis derramam tinta azul em seu corpo vestido com a camisola branca, incorpora a presença de uma escultura azul:

Figura 49 –*Alviceleste.* Márcia X (2003).

Fonte: LEMOS, 2013, p.159.

Na série "*Fábrica Fallus"* (1992-1997), como objetos fetiches são usados pênis de borracha ornamentados pela artista: "*Fru-fru", "Paquerador", Palhacinho"*(...) - entre os títulos denominados pela artista. Descontextualizam-se objetos do cotidiano em estética - bonecas, bichinhos de pelúcia ou passarinhos do universo infantil, aludindo aos movimentos sexuais - os "KaminhasSutrinhas" (1995).Na repetição da ação, a *performance*. Nos vestígios das ações, a exposição. A artista Márcia X, em caminho único na arte contemporânea brasileira, conduz questões pertinentes ao movimento de romper com a linearidade histórica. Nas repetições das ações cotidianas e rotineiras de alimentar, de limpar, entre tantas normas construídas para o feminino, Márcia X é a obra.

Para tanto, apresento no meu processo docente a não fixação de um modelo para a vivência da mulher no seu corpo como arte. Compartilho desta intenção acompanhando as palavras de Roberta Barros (2016, pp. 262, 263):

> É nesse sentido que insisto aqui na proposta de pensarmos um corpo feminista como experiência de desenraizamentos, desencontros (por exemplo, com o corpo biológico), deslizamentos. Que pesquisemos no corpo encarnado as possibilidades para não nos fixarmos, bem como para nos contrapormos criticamente às identidades fixas (...).

Conforme delineado anteriormente, a pesquisadora e artista Roberta Barros (2006) discute o feminismo na arte brasileira. Para a estudiosa, as artistas brasileiras, ao evitarem

uma atitude explicitamente combativa, por um lado (p. 266)"não suscitaram grandes fobias". Mas, por outro lado, ao se esquivarem de uma posição feminista, não que a arte dessas mulheres não contivesseessa abordagem política, de certa forma escamotearam e deixaram em aberto ou "adormecido" esse enfrentamento. Nesse sentido, o estudo do feminismo na arte brasileira pode ser considerado como um universo a ser interrogado ou um saber a ser construído. Além disso, no enfoque do aprendizado, de algo que ainda se encontra porconhecer ou por estudar, o desafio de uma pesquisa que deseja, no processo docente, compartilhar com os (as) estudantes essa procura. Com essas provocações instáveis, retorno ao questionamento que delineia essa tese: como ensinara aos estudantes as artistas brasileiras que enfrentam os estereótipos femininos na nossa cultura, se elas não se posicionavam dessa maneira? Apesar de assustador, o fato de haver escassez de indícios de uma arte "feminista à brasileira" (p.265), como pontua a pesquisadora, envolver as instabilidades e ao mesmo tempo a liberdade de um saber em construção, é um dos principais desafios que pretendo desenvolver com esse estudo. Trata-se de um fato que conduz a um diálogo valoroso com as ideias desenvolvidas por Roberta Barros, que finaliza seu livro, citado acima, com as seguintes palavras (p. 266):

> No caso do Brasil, portanto, a poética das artistas mulheres teria se derramado e infiltrado até mesmo de forma mais impregnante, porque, ao evitarem uma roupagem explicitamente aguerrida, não suscitaram grandes fobias. De tal sorte, 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 a ausência de influências das demandas políticas feministas ou dos debates da teoria feminista em sua obra, está aberta a possibilidade de haver arte feminista em nosso país. Entretanto, ao se esquivarem a todo custo da passagem pelo mundo de estereotipicamente feminista, teriam sonegado a ocupar o "mundo" feminista, teriam deixado de provocar falas nesse tom sobre suas produções. Assim, com a escassez de um discurso teórico que use alguma perspectiva feminista para propor leituras dessas obras, muitas nuances acerca das questões de gênero propostas por esses mesmos trabalhos ficaram e ainda hoje permanecem adormecidos.

Neste cenário, pretendo trazer para perto a arte das mulheres - nos temas, nas composições, nos materiais - e tudo que foi, ao longo do tempo, circunscrito como o que diferenciava e que atualmente é revertido no que potencializa. Tal como descrito na introdução dessa tese, durante muito tempo a mulher foi excluída, invisibilizada, apagada ou era confinada a lugares reservados ao que se denominou de feminino. Essa condição vinculava a arte das mulheres aos espaços domésticos - o bordado, a costura, a cozinha, a mulher bem "feminina", como estratégia de domínio masculino. Como analogia, a artista

contemporânea carioca Rosana Palazyan (1963 -)[63] borda, em tons suaves nos travesseiros, fronhas ou em superfícies de objetos "do lar", figuras da opressão feminina ou cenas de uma crítica explícita da exploração, da agressão e da submissão. De longe, identifico objetos bordados; de perto, presencio a crítica explícita aos abusos:

Figura 50 - Rosana Palazyan.

Fonte: ITAU CULTURAL, 2018.

Com a obra de Palazyan, analiso o que de longe parece um gesto de afeto, bordar, porém, de perto, compreendo a agressão explícita. Assim, protagonizo as mulheres no testemunho da arte brasileira, tornando visível o que diferencia, da mesma maneira que percebo nas palavras de Buarque de Hollanda (2006, p.10):

> Procuramos pequenos sinais, traços, marcas diferenciais, que pudessem constituir uma arte de mulheres. Investigamos os fluxos femininos nos canais, nos laços, nos fios, nas solidariedades que teceram e continuam tecendo as fortes tramas do poder feminino e interpretação e expressão.

Desdobrando o estudo das mulheres artistas, conduzo ao estudo - Desenquadramento: a mulher como protagonista da arte, como uma licença poética para discutir o conceito desenquadramento de Belting (2006) com a ruptura proposta por Lygia Clark (1979) [64].

[63]. Informações da artista em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10675/rosana-palazyan

[64]. Buarque de Hollanda, Heloisa. Catálogo da Exposição - *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras* [1886-2005]. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2006, p. 140. Curadores: Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda.

2.2 **Desenquadramento: a mulher protagonista da arte**

Encaminho o conceito de desenquadramento na arte como afirmação das artistas como sujeitos (as) da História da Arte, no protagonismo das mulheres. Para tanto, além de contornar o feminino na multiplicidade e particularidade das artistas, objetivo, como recorte específico de estudo, desenvolver a apropriação dos vocábulos vingança, ironia e raiva como rupturas. Pretendo conduzir a ideia de que a mulher lutou para atuar como protagonista da sua arte, porém, na pluralidade das artistas, algumas fizeram dessa apropriação uma plataforma expressiva. Nesse contexto, estudo desenquadramento na arte como um conceito introduzido por Belting (2006), que discute a história da arte e o fim de um enquadramento. O historiador parte da hipótese de que o objeto mudou e não se ajusta mais a um enquadramento, mas a um processo contínuo de transformações. Nesse sentido, a liberdade da arte, a saber, em oposição a uma História da Arte. Estudo como enquadramento algo que se ajusta. A História partiria de um ajuste e de um enquadramento para estudar a arte. No livro *O Fim da História da Arte*, Belting (2006, p. 37) desenvolve uma análise:

> A relação entre comentário e a obra foi deslocada, é verdade, coma reivindicação crescente de uma crítica de arte teórica. Seus textos, que eles naturalmente sempre escreveram, ganharam uma nova qualidade com *Marcel Duchamp*[65], que refletia sua obra em textos que logo não podiam mais ser diferenciados dela e produziam mais quebra-cabeça do que a própria obra.

Por afinidade, pretendo discutir essa ideia no estudo do feminino na arte em que, segundo a artista Lygia Clark, "o objeto vira sujeito". Acompanhando as palavras de Lygia Clark (2006, p.140)[66], em entrevista concedida a Heloisa Buarque de Hollanda, em 2 de outubro de 1979:

> Há uma continuidade muito grande na minha pesquisa, embora eu tenha mudado formalmente toda a estrutura de meu trabalho. Mas, de qualquer maneira, eu sempre vinha propondo a participação sujeito-objeto e, atualmente o objeto virou sujeito. É quando começo a fazer terapia nas pessoas através de meu trabalho, da minha arte.

---

[65]. Grifo meu para contextualizar o artista Marcel Duchamp. Devido a importância deste artista na arte contemporânea, indica-se Ferreira, Gória; Cotrim, Cecília.(ORGs.). *Escritos de artista*. Tradução de Pedro Sussekind...et alli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

[66] . Lygia Clark (1976)In: Lygia Clark da obra ao acontecimento, somos o molde a você cabe o sopro, p.22. Disponível - https://www.passeidireto.com/arquivo/42436049/lygia-clark---da-obra-ao-acontecimento---somos-o-molde-a-voce-cabe-o-sopro. Último acesso: 25/08/2018.

Figura 51-Lygia Clark (1976).

Fonte: PASSEI DIRETO, 2018.

Apesar de Lygia Clarck conceber o objeto e sua transformação no sujeito quando ela começa a fazer terapia nas pessoas, por meio dos objetos, a ideia do "objeto virar sujeito", parece pertinente à concepção desta pesquisa no diálogo com o conceito de desenquadramento. Para tanto, busco apreciar as artistas que transmutaram a condição feminina, de objeto da arte e do artista, para sujeito (a) da sua arte ou, também, a própria arte. Por transmutar indico a noção de ir além das normas e, dessa maneira, deslocam-se os binarismos hierárquicos, bem como se desafia não se instalar no outro polo hierárquico. Nesse sentido, priorizo com esse estudo, as mulheres que discutem os feminismos nas suas expressividades.

Para Belting (2006, p.25), a história da arte necessitava de um enquadramento adequado, ou seja, sempre houve a arte, mas a sua história foi adensada por um enquadramento, acompanhando as palavras do historiador:

> (...) É como se ao "desenquadramento"da arte se seguisse uma nova era de abertura, de indeterminação, e também de uma incerteza que transfere da história da arte para a arte mesma.

O conceito de desenquadramento na arte, quando a arte se volta para ela mesma e não para uma historicização, é muito profícuo ao argumento aqui proposto: a afirmação das

artistas como protagonistas da História da Arte. Apresento, deste modo, a analogia que me referi acima: quando a arte se volta para ela mesma, assim como quando a mulher se apropria de si, do seu corpo, da sua arte, da sua autoria, da sua assinatura. Formulação que direciona o foco desse estudo: ensinar aos estudantes a mulher protagonista das artes. Vale ressaltar que essa apropriação é uma forma de luta, de vingançae de se fazer presente no universo da arte. Nesse cenário, conforme já delineado, na impossibilidade de trazer todas as artistas, pretendo um recorte valoroso e afirmativo nas artistas apresentadas. Somando-se a isso, o plural traz o tom do múltiplo nas discussões feministas, tal como o movimento contemporâneo dos coletivos femininos nas artes.

Nesse contexto, retorno às *Mujeres Creando* como um coletivo de propostas concretas, conforme relata Virreira (2009). O contato com as *Mujeres Creando* ocorreu em dois momentos distintos. O primeiro na Bienal descrita a seguir e o segundo no ano de 2018, no encontro com Danitza Luna, artista plástica integrante desse movimento, em uma palestra no PPGARTE-UERJ, que se ampliou para uma vivência artística de grafite no CCBB-RJ em junho desse mesmo ano. Consubstanciou-se, assim, uma cumplicidade nas ideias, nas expressividades e nas plataformas políticas desse grupo de mulheres, com a pesquisa desta tese.Inicio essas sobreposições com *Mujeres Creando* e a sua ação na 31ª Bienal de São Paulo no pavilhão do Parque do Ibirapuera de 6 de setembro a 7 de dezembro de 2014, com o argumento – "Como ler coisas que não existem". Foi considerada pelo jornal A Folha de São Paulo como a Bienal Feminista:

Figura 52 - *Folders* - 31ª Bienal de São Paulo, 2014.

Fonte: 31ª Bienal de São Paulo, 2014.

Encaminho a trajetória de *Mujeres Creando*- vinte e seis anos de existência, testemunhando o feminino e questionando a arte, com uma postura concreta, política e cotidiana de conscientizar as mulheres dos seus direitos em uma sociedade machista. Na postura política, a desconstrução, em um movimento de se afirmar pelo que não é, ou melhor, ao questionar o que é, desequilibrando a lógica da arte, ao promover deslocamentos em relação à própria condição da mesma. Como já mencionado, Derrida (2011) propõe dois gestos para a ética da desconstrução: inversão e deslocamento, que se percebem nas atitudes dessas mulheres criando. Ao desconstruir o local para o feminino na arte, desloca e inverte, trazendo o feminino como política para a cena da arte. Com gestos como esse, *Mujeres Creando* fortalece a atitude das mulheres nas suas escolhas, tornando presentes discussões sobre o aborto, no "Espaço para abortar". A Comissão de Avaliação da Bienal restringe para maiores de 18 anos o acesso. *Mujeres Creando* questiona a Bienal sobre a sinalização imposta:

> Como todas sabem, as "*MujeresCreando*" têm uma instalação na Bienal de Arte de São Paulo chamada Espaço para Abortar. Se trata de um círculo onde foram instalados 6 úteros, uma virilha central e duas telas de televisão. Nos úteros foram colocados áudios com relatos na primeira pessoa de mulheres que fizeram aborto no Brasil.[67]

Nesses desenvolvimentos, atuam de maneira crítica e têm na arte a força das questões políticas. O aborto como tema e ação interativa propõe o envolvimento de todos, nesse espaço criativo. O impacto da imersão é a cumplicidade gerada pela vivência política e artística. Relatam que a censura está disfarçada em um suposto argumento pedagógico que não existe, pois isso se trata de uma obra que foi criada justamente pensando num público infantil e juvenil que visita a Bienal.

Nas fotografias a seguir, a ocupação no espaço circular com sete cabines vermelhas com a palavra útero em cada uma. Nesse local, vivencia-se a imersão sensorial, na cabine de cor vermelha e ouvem-se os diferentes depoimentos de mulheres brasileiras sobre o aborto. A denúncia e a poética impregnam os corpos, como se observa na reportagem do Jornal A Folha de São Paulo:

[67].http://www.mujerescreando.org/pag/activiades/2014/1409bienalSaoPaulo/prensa/140904-fholadesaopaul.html. Último acesso: 26 de julho de 2018.

Figuras 53 e 54 - *MujeresCreando.* Espaço para abortar, 2014.

FOLHA DE S.PAULO

★ ★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

QUINTA-FEIRA, 4 DE SETEMBRO DE 2014 00:16

Bienal das Feministas

O ativismo aparece na mostra nesta instalação do coletivo boliviano Mujeres Creando. Em seu "Espaço para Abortar", as artistas mostram relatos de mulheres que interromperam a gravidez e convida o público a entrar nos úteros vermelhos

Adriano Vizoni/Folhapress

Fonte: Folha de São Paulo, 2014.

Na cumplicidade entre as mulheres latinas, *Mujeres Creando* promovem caminhos na vida das mulherese menos estetizados na ação da arte. Mais uma vez, reforço a ideia de que nem toda mulher cria com esse propósito, bem como nem toda forma expressão feminina abriga uma denúncia. Porém, neste recorte de estudo, priorizo estudar as mulheres que tensionam e enfrentam os estereótipos e percebo que, ao reverter o que é apresentado como um tabu, especificamente o aborto, esse grupo de mulheres possibilita desarticular alguns dogmas - arte e vida; política e corpo feminino. Com uma história de luta, ao compor, junto com os depoimentos das brasileiras, compartilho da união: escuta e arte, vínculos para além da estética, para além das fronteiras latino-américas, para além da arte.

Figura 55 - *MujeresCreando.* Espaço para abortar, 2014.

Fonte: A autora, 2014.

Neste ambiente, de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018, em uma exposição recente na Pinacoteca de São Paulo - Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985[68], o argumento expositivo denuncia a exclusão das artistas no nosso continente do universo da arte contemporânea. Com o titulo "Para construir novas casa e desconstruir velhas metáforas de fundação", insere-se o contexto das artistas brasileiras, no período compreendido como ditadura militar (1964-1985), artistas oprimidas pela sociedade patriarcal nos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil. Mais ainda, o argumento da exposição situa as artistas brasileiras provenientes da classe média intelectualizada bem como descreve que as artistas brasileiras queriam estar onde não era possível estar - reservas indígenas, escolas de samba e terreiros de macumba e candomblé -, como se estivessem descobrindo um mundo novo dentro da própria cultura brasileira. Transformando e ocupando corpos desconhecidos, as brasileiras produziam atos simulando a penetração sexual ou o parto, inconcebíveis como tema na sociedade machista e fechada da época. Para enfrentar os padrões autoritários daquele momento, as artistas usam o corpo como plataforma política e expressiva, mudando de

[68]. Fajardo-Hill, Cecília e Giunta, Andrea. *RADICAL WOMEN: LATIN-AMERICAN ART*, 1960-1985. Getty Fundation, 2018.

maneira radical a estética e a concepção da arte. Somando-se a isso, essa exposição possibilita inserir as artistas brasileiras nas discussões da marcação política do feminismo na nossa cultura. Como um importante debate que inclui o feminismo na tendência da arte atual e permite ilações com essa pesquisa. Para tanto, enfatizo a artista Anna Maria Maiolino (Scalea, Itália, 1942 -), que desenvolve uma obra que vem captando o feminismo como plataforma discursiva e questionadora no universo da arte brasileira, bem como o excesso como linguagem estética. Apesar de a imagem a seguir não fazer parte da exposição citada, pretendeo diversificar o estudo na artista trazendo o excesso como poética do transbordamento e o barro como matéria expressiva, resgatando esses importantes argumentos delineados nessa pesquisa:

Figura 56 - Anna Maria Maiolino. Terra modelada (1994).

Fonte: ANPAP, 2011, v. 1, p. 666.

Intensificando esta temática, na abertura do catálogo e na exposição citada, encontra-se ceramista Celeida Tostes. A ceramista, apresentada nessa tese como vínculo afetivo, artístico e cognitivo, delineia parte da intenção dessa escrita e conduz a trajetória de pesquisa focada na mulher protagonista da arte:

Figura 57 - Celeida Tostes. *Frame* de Passagem (1979).

Fonte: FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018, p. 16.

Ambas as artistas citadas: Anna Maria Maiolino e Celeida Tostes contribuem sobremaneira com a condução deste estudo. As curadorasda exposição que atualmente encontra-se na Pinacoteca de São Paulo, Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta descrevem a intenção geral da exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, (2018, p.17):

> *Radical Women* cresceu da nossa convicção compartilhada de que o vasto conjunto de obras produzidas por mulheres artistas latino-americanas e latinas tem sido marginalizado e abafado por uma história da arte dominante, canônica e patriarcal. Nossos esforços foram focados em tornar visíveis os trabalhos das artistas e incluí-los na estrutura teórica e crítica que eles merecem (Tradução livre)[69].

[69]. *Radical Women grew out of our shared conviction that the vast body of work produced by Latin American women and Latina artists has been marginalized and hidden by dominant, canonical, and patriarchal art*

Por afinidade, busco uma cumplicidade com as mulheres da América Latina, pois se percebe que, ao conhecer as mulheres que enfrentam as exclusões, as mulheres fortalecem suas ações de pertencimentos e se firmam como protagonistas da arte, conforme palavras da historiadora Buarque de Hollanda (2006, p. 143):

> (...) Na "terra das palmeiras", o matriarcado atua na arte do século XX como a matriz feminina, que atravessa o tempo como uma estrutura. (...) A mulher foi princípio do modernismo. Determinou inumeráveis momentos decisivos do processo cultural. Seu discurso se impôs no tempo preciso, antes de qualquer reivindicação feminista justificável (ou ressentida) de um lugar social e na História. As mulheres artistas surgem em alta proporção. A mulher é sujeito da História da arte.

A mulher, como protagonista da História da arte, expande as artistas em alta proporção, assim como a escrita acima. Movida pelas diferentes estratégias das artistas[70], busco uma cumplicidadede uma escrita reflexiva em Lopes Louro (1997, p. 113), como delineada na introdução dessa tese. A estudiosa, ao discutir a pedagogia feminista, institui uma apreciação produtiva nas tensões e nas alianças do processo docente. Apresento, deste modo, a afinidade que conduz o diálogo no qual pesquisadora, estudantes e familiares são igualmente falantes e ouvintes, capazes de expressar distintos saberes e romper com as hierarquias. Na igualdade dos conhecimentos: o saber pessoal e o saber acadêmico são estrategicamente equiparados e valorizados.

Pretendo, com a escrita a seguir, unir as múltiplas vozes que compõem a sala de aula, com as quais pesquiso a produção das diferentes artistas, nas questões supracitadas, com crianças e jovens fazendo do estudo feminista da arte a criação como processo (Salles, 2004, 2010), bem como vivendo a cada novo gesto a inauguração do fazer artístico (Merleau-Ponty, 1999, 2004). Para seguir compartilhando o conhecimento apresentado, pretendo circunscrever e desenvolver o campo empírico nas artistas: Celeida Tostes, Louise Bourgeois e o coletivo feminino O Círculo, tal qual delineado ao longo dessa escrita.

---

history. Our efforts were focused on making work by womem artist visible and providing it with the complex theoretical and critical framework that it deserves.

[70]. É importante relatar que este acervo bibliográfico e imagético, citado ao longo deste capítulo, é parte fundamental da pesquisa visual, estética, plástica que se desenvolve nesta tese, na escrita e no bojo das aulas nas trocas com os (as) estudantes. Este acervo foi se constituindo do esforço de todos que compartilham da busca em valorizar e em conhecer as mulheres na Arte - doações dos responsáveis ou da própria instituição de ensino (SME-RJ-Núcleo de Arte) e uma vida de docente e de pesquisadora da Arte que se configura com esta tese.

3 **SENTINDO NA PRÓPRIA PELE: O MERGULHO**

> O tato é talvez o processo sensorial mais primitivo. Manifesta-se cedo na vida fetal. A criança começa a comunicar-se consigo mesma sentindo sua textura, tocando seu corpo, descobrindo contornos para construir sua própria imagem; só mais tarde irá formar figuras visuais que irão de encontro às suas experiências táteis. (Celeida Tostes, 1973, p. 70)[71].

Sentindo na própria pele: o mergulhoé a encantação que motiva a minha prática docente. Na magia que envolve os sentidos e possibilita unir o sensorial ao cognitivo em uma experiência docente, resgato a artista e educadora Celeida Toste que conduz parte das dimensões do campo empírico ao abrigar a vivência tátil como deflagradora da experiência sensorial. Apresento, desse modo, a poética da pele envolver os sentidos e permitir conduzir o vínculo do sensorial com o cognitivo, como compartilho das palavras de Celeida Tostes (1973, p. 70):

> A noção espacial de criança se inicia pela exploração tátil sentindo com as mãos e também com a boca, procurando, examinando, provando e sentindo a textura, a forma, a consistência, o gosto. São atividades motoras e coordenações neuromusculares feitas através de percepções táteis às quais, aos poucos, vêm se somar percepções visuais, auditivas, olfativas e gustativas que reforçarão a experiência tátil primeira. A percepção do mundo tomou forma a partir de experiências táteis. Nós sabemos que é explorando tudo o que encontra que a criança entra em contato com as proibições - é ensinada a não fazer o que antes era permitido, a respeitar os códigos. Com o desenvolvimento verbal, que ganhará o primeiro plano, mais as restrições do meio, ela começará a valorizar menos o uso dos sentidos.

Nesse contexto, sentindo na própria pele: o mergulho conduz à ideia de a pele envolver os sentidos em uma estratégia docente, como possibilidade de o conhecimento sensorial fomentar o conhecimento cognitivo e vice-versa, neste cenário, o estudo nas artistas. Como licença poética, percebo os sentidos, em um movimento contínuo, como uma expansão, sem a fragmentação imposta pela biologia dos corpos. Além disso, como ensina Celeida Tostes (1973, p. 70):

> Assim, pode-se compreender toda a importânciade pintar com os dedos, brincar com água, modelar com o barro. A pele como órgão de comunicação do Homem consigo mesmo e com o mundo exterior é de grande complexidade, com uma imensa variedade de reações e de operações funcionais.

---

[71]. Tostes, Celeida: *Como somos*. In: Cadernos pedagógicos do CEN - Centro educacional de Niterói, 1973, pp. 69-133.

Para tanto, a metodologia dessa aprendizagem qualitativa conduz o processo docente nas artistas e suas obras - Celeida Tostes e a Vênus primitiva, o Coletivo feminino O Círculo e o Corpo-oco, Louise Bourgeois e os Cachos e as Cabeças Feministas. Além disso, proponho o corpo sensível abrigando a arte, ressonando e intensificando esse aprendizado, como estudo nas palavras de Merleau-Ponty (2004, p. 81):

> A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomeçar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível.

O pensamento de Merlau-Ponty (1999, 2004) acolhe o campo empírico dessa tese em duas ideias complementares. A primeira do corpo como sujeito da percepção. Para o filósofo, ao oferecer o corpo ao mundo, o (a) artista transforma o mundo em arte. A arte como deslocamento do corpo do (a) artista, interrogando o que reverbera no corpo de quem faz e de quem vive essa experiência. A segunda no conhecimento que a própria arte proporciona ao artista, como um sentimento de estranheza e um convite ao recomeço. Para o filósofo em cada gesto se configura um novo sentido para a obra, tal como na vivência do aprendizado das artes as inaugurações constantes que pretendo a seguir. No contexto da obra se apresentar para o artista também como uma novidade, as palavras de Merleau-Ponty (2004, p.133): "uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza, e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada." Vale ressaltar que esse filósofo foi estudado pelas artistas brasileiras - Lygia Clark, Lygia Pape e Celeida Tostes, entre alguns exemplos.

Para tanto, como condução estratégica do argumento - Sentindo a própria pele: o mergulho, compartilho, com os (as) estudantes e com os (as) familiares, os saberes sobre os femininos, os feminismos, as mulheres, nas falas que reverberam uma escrita compartilhada. Nesse diálogo, resgato parte da pesquisa do movimento feminista desenvolvido no capítulo um: Beauvoir (2009), Butler (2016), Gonzalez (2016), Muraro (2001) e Tiburi (2018), bem como o feminismo nas artes em Barros (2016), Pollock (1988), Nochilin (1971), Loponte (2014), Lopes Louro (1997) e Haraway (1995). A partir desses (as) autores (as), vieram outros (as) pensadores (as) abrangendo essa composição, tal qual o historiador da arte Archer (2001). Além disso, envolvo parte do campo empírico no estudo em Chicago (1999) na recuperação e na atualização das mulheres nas artes. Abrigando os desafios de escrita, compreendo o pensamento da desconstrução e da *différance*, em uma cumplicidade de escrita com o pensamento antidigmático de Derrida (2006 e 2014).

Em Salles (2004 e 2010) existe a "criação em processo" como metodologia dessa pesquisa, as analogias conceituais que se desenvolvem ao longo desta composição. Na apreciação das ideias da estudiosa, algumas afinidades que compõem parte da nossa trajetória - "Conhecendo a si mesmo" (2004, p. 130), fortalecem conceitualmente a licença poética da escuta de si nas estratégias de sensibilizações que acontecem e ao mesmo tempo constituem a criação como processo. Em "Conhecendo a obra" (2004, p.160), a percepção cognitiva da construção do conhecimento em artes se dá como uma criação em processo, tal qual a escuta nas artistas e o desenvolvimento da trajetória dos (as) estudantes.

Com esses vínculos, no livro "Arquivos de Criação - arte e curadoria" (2010), A autora amplia alguns conceitos que se desenvolvem no conhecimento da obra e dos escritos das artistas citadas. São eles: os "documentos de processos (p. 15): (...) para designar todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre o processo de criação". Além desse encaminhamento na obra das artistas, no campo empírico, as falas, as fotografias e os registros estéticos e plásticos são trabalhados como documentos de processo, tal como o encaminhamento desses conceitos ao processo prático dos (as) estudantes. Compreendo assim "procedimentos de criação (p. 32): (...) Toda ação sobre as matérias-primas gera seleções e tomadas de decisão", importante argumento para discutir as atitudes dos (as) estudantes diante dos desafios do "projeto poético" (p. 46).

Como um convite à ação contínua, pretendo que essa cumplicidade teórica estabeleça um vínculo com o processo de conhecimento da arte pesquisado e desenvolvido tanto nas artistas citadas, como no processo dos (das) estudantes ao longo do campo empírico. Para tanto estudo em Merleau-Ponty (1999, 2004) a compreensão do aprendizado em arte como um conhecimento a ser desenvolvido conforme ele vai acontecendo. Desses autores, desdobram-se outros pensadores, que aparecerão durante esta escrita para fomentar o exceder e a experiência.

3.1 **Exceder**

> *(...) porque, as mulheres às vezes são esquecidas na Arte e muitas pessoas não gostam de estudar elas. E.... as aulas que a gente teve de artes sobre as mulheres, teve momentos bons e ruins. Porque cada parte que a gente vai aprendendo, tem a primeira parte, a segunda parte e a terceira parte, que a nossa aula vai até a gente conseguir tudo. Bom foi tudo! Tudo que a gente imaginou. A Arte pra gente é tudo! O ruim... foi as crianças as vezes elas não ficam quietas e tudo que a gente queria aprender a maioria das pessoas não conseguiu aprender (...) várias coisas sobre as mulheres, a Arte, as mulheres são esquecidas na Arte, a gente aprendeu sobre as*

> *Vênus, as mulheres negras, as mulheres grávidas, várias coisas! Saber que as mulheres na arte, se a gente for atrás delas, das mulheres na arte, fica tudo melhor, ninguém se esquece de ninguém* (Ana, oito anos).

Encaminho o processo que denomino de Exceder, apresentando os (as) estudantes e as características do Núcleo de Arte Leblon[72]. Temos um espaço próprio para o ensino das artes, com uma sala ambiente devidamente construída para essa finalidade e diferenciada. Oferecemos oficinas nas diferentes modalidades, tais como artes literárias, artes visuais, dança, acrobacia, música, teatro, vídeo e multimídia, duas vezes por semana, com uma hora e vinte de duração,com um número reduzido e específico de estudantes, dependendo da linguagem. É importante esclarecer que o (a) estudante escolhe suas oficinas, podendo eleger a linguagem que deseja aprender. Nesse contexto, descrevo especificamente as duas oficinas de pesquisa nas mulheres artistas que ofereço desde 2014. São elas: AV3 - manhã e AV2 - tarde. Assim, ao se matricular no Núcleo de Arte Leblon, o (a) estudante e o seu responsável compreendem o trabalho desenvolvido nessas aulas.

No decorrer do ano de 2017 e o primeiro semestre de 2018, sistematizo um estudo acadêmico e essas oficinas são aqui registradas para orientar o campo empírico. As oficinas se configuraram na parte da manhã com um grupo de adolescentes e, na parte da tarde, com um grupo de crianças de quatro aos dez anos, todos (as) estudantes do Ensino Básico das escolas do município do Rio de Janeiro. Apesar da diferença etária, as estratégias são comuns aos dois grupos, conforme apresento ao longo desta escrita.

No envolvimento das falas que ecoam pelo Núcleo de Arte Leblon sobre a condição feminina, ainda hoje estereotipada, proponho um diálogo, não uma análise de discurso. Para tanto, escrevo somente o primeiro nome dos (as) estudantes e suas respectivas idades, de modo a preservar suas identidades[73] e refiro-me às mães eou aos responsáveis, sem nomeá-los (as). Como parte da metodologia de pesquisa, esses depoimentos e entrevistas acontecem no bojo das aulas, com debates guiados, intencionalmente estruturados, a partir da exposição didática da obra das artistas selecionadas para cada atividade. As entrevistas são gravadas, transcritas e passam a compor o material de análise e a escrita. Encaminho um saber participativo com os protagonistas da pesquisa, sem hierarquia, mas com os desafios de uma "pedagogia feminista", assim como as ideias de Lopes Louro (1997, p.112):

---

[72]. Vale destacar que seguem, no Apêndice (B), os detalhes da fundação e dos pressupostos teóricos e metodológicos dos Núcleos de Arte da Secretaria Municipal (SME-RJ) da prefeitura do Rio de Janeiro.

[73]. Encaminha-se no Apêndice (A), o termo de autorização, nos moldes exigidos pela SME-RJ, assinado pelos (as) responsáveis dos (das) estudantes, para uso das falas, textos, fotos e vídeos tanto para compor esta tese, quanto para compartilhar em artigo, publicação escrita ou apresentação oral desta pesquisa acadêmica.

> Pensada como um novo modelo pedagógico construído para subverter a posição desigual e subordinada das mulheres no espaço escolar, a pedagogia feminista vai propor um conjunto de estratégias, procedimentos e disposições que devem romper com as relações hierárquicas presentes nas salas de aula tradicionais. A voz do/a professor/a, fonte de autoridade e transmissora única do conhecimento legítimo, é substituída por múltiplas vozes, ou melhor, é substituída pelo diálogo, no qual todos/as são igualmente falantes e ouvintes, todos/as são capazes de expressar (distintos) saberes.

Nas oficinas, a circulação entre as aulas mantém os parentes muito próximos, o que facilita as trocas e as afinidades com o conteúdo trabalhado. Algumas fotos do processo foram tiradas por integrantes das oficinas, priorizando um registro natural em detrimento de uma melhor qualidade das fotos. As falas, as fotos, as produções dos (as) estudantes e os registros das artistas compõem parte das coletas de dados do campo empírico, tal qual Salles (2010, p. 16) conduz como "documentos do processo":

> Temos de nos entregar à observação dos documentos, com os quais lidamos e, assim, retirar, deles próprios, generalizações relativas às buscas e aos procedimentos de criação. Para que isso aconteça devemos nos apropriar de um olhar interpretativo relacional, que seja capaz de superar nossas tendências para a segmentação das análises e que se habilite a estabelecer nexos e nomeá-los (...) (...) A ação do artista, por sua vez, não pode ser tomada por etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos de uma rede, que podem ser retomados a qualquer momento. Nossa leitura deve ser capaz de interconectar esses pontos e localizá-los em um corpo teórico também inter-relacionado, para que gere conhecimento sobre criação.

Apresento nas falas, as contaminações dos feminismos como pauta política de visibilizar a mulher na arte, para surgir novos, diferentes e múltiplas possibilidades para os femininos na vida de todos (as). Como desafio ao campo empírico, afinar o saber estabelecido entre as artistas com as falas dos (das) estudantes, tal qual o movimento feminista, que se apresenta no debate, prioritariamente na nossa cultura. Interrogo nesse contexto: como o estudo do movimento feminista no Brasil reflete na sua arte? Algumas falas estruturam essa escuta como a do Luiz, de onze anos -*"Para conhecer a cultura, as (...) como vou dizer? As artistas e tudo mais. A mulher hoje tem voz. Para a gente saber mais sobre as mulheres, a cultura, sobre o feminismo na arte e tal"*. Percebo o envolvimento e a identificação do estudante com a recuperação dos femininos nas nossas aulas, assim como as palavras de Chicago (1999, p.14):

> Durante décadas, desde que encontrei o meu caminho como artista - minha escolha tem sido contribuir para acabar o ciclo de apagamento dos ganhos femininos, o que atesta o *DinnerParty* - o estudo das mulheres existindo em abundância. A teoria feminista evolui em desafios intelectuais formidáveis para o pensamento tradicional. E as artistas mulheres por todo o mundo internalizaram a liberdade, que as artistas da minha geração acharam duro adquirir. Como resultado, uma enorme quantidade da arte de mulheres do passado emergiu das sombras da história através de

> incontáveis historiadoras femininas. E uma nova e excitante arte foi criada por mulheres de todos os lados. (Tradução livre)[74].

Para compartilhar a arte das mulheres e o feminino nas artistas como criação, apresento as falas dos (as) estudantes (as) que retratam a mulher ganhando visibilidade no seu percurso estético e cultural. Larianne ainda quer conhecer:*"Eu queria saber mais um pouco sobre o feminismo no Brasil"*. Importante desafio para esta tese, pois quem são os estudantes de uma escola pública de arte da zona sul do Rio de Janeiro? Estudantes da periferia urbana que convivem com essas ambiguidades e filhos (as) das mulheres que trabalham para as classes privilegiadas, principalmente na zona sul carioca. Para tanto, resgato o estudo da interseção entre opressões e o modo como isso nos influencia, percebendo a interseccionalidade como articulação das discriminações, nos "marcadores de exclusão" (Gonzalez, 2016) - da subalteridade e da invisibilidade, na fala da mãe que acompanha o debate sobre o feminismo na arte: *"A mulher trabalha dentro e fora de casa, o homem não faz nada em casa, tá sempre cansado. Como diz a Beth, mulher é guerreira, cuida dos filhos, da casa e ainda trabalha na casa da patroa",* ou quando a mesma mãe adverte sua filha: *"Aprende! Homem não é igual a mulher não! Porque eles não fazem tudo que a gente faz. A gente faz a tarefa de casa, trabalha fora, cozinha, passa, faz tudo. O homem só trabalha fora, come e dorme."* No discurso da mãe, a naturalização do trabalho feminino, também na sua casa, assim como as palavras da pesquisadora (Barros, 2016, p. 35):"Será que as mulheres brasileiras sempre se sentiram ou já agora sentem cidadãs ao menos em suas casas?" A mesma mãe relata: *"Ele só ajuda a pegar as crianças na Escola"*. As construções afetivas de devoção à família suavizam a perversidade da naturalização, dos trabalhos domésticos não remunerados, bem como interessa para quem usufrui e mantém o privilégio, no caso acima, o marido.

Apesar de um discurso ainda impregnado dos ideais feministas das mulheres norte-americanas, a feminista brasileira Muraro (2001) contribui, na ação do movimento na nossa cultura, associado à luta de classes, conforme descrito no capítulo anterior. Por que a palavra feminismo está impregnada de preconceito na nossa sociedade? Como as artistas brasileiras se posicionam como feministas? Para relembrar e afirmar o preconceito que se firmou na nossa

[74]. *In the decades since I found my own path as an artist - one whose aim has been to contribute to ending the cycle of erasure of women's achievements, attested to by The Dinner Party - women's studies courses have abounded; feminist theory has envolved into a formidable body of intellectual challengers to tradicional thought; and women artists all over the world have internalized the freedom that female artists of my generation fought so hard to acquire. As a result, an enormous body of art by womem of the past has emerged from the shadows of history through the scholarship of countless feminist art historians. And new and exciting art by women is being created everywhere.*

cultura, Muraro (2001) relata a vinda de feminista americana Beth Friedan ao Brasil em 1972 e o quanto as ofensas machistas à feminista norte-americana serviram para nos afastar desse movimento mundial, recordando aqui para afirmar o recorte desta pesquisa.

As pensadoras brasileiras Gonzalez (2016) e Muraro (2001) articulam o movimento feminista na nossa cultura denunciando nossas desigualdades raciais e sociais, assim como a afirmação precisa da mãe: *"É importante estudar as mulheres porque assim, minha filha aprende mais. A escola não fala sobre as mulheres"*. Confirmo, assim, a importância de ressignificar as discussões sobre as mulheres dentro do espaço escolar, na fala da mãe e nas palavras deTiburi (2018, p.20 e 21):

> Tive a sorte de viver em uma casa em que a violência física contra as mulheres inexistia. Minha mãe não era espancada, o que digo com um certo alívio, pensando nas mulheres que sofrem com esse tipo específico de violência física pelo mundo afora. No entanto, uma violência mais básica, aquela que sedimenta e impede transformações e a mais ínfima emancipação estava lá. Mesmo sem me dizer-se feminista, ela sabia - do mesmo modo que as feministas de todos os tempos sabem - que as mulheres precisam estudar. Que o direito ao estudo é fundamental para qualquer pessoa e também para as mulheres. E que só esse direito pode nos livrar do sistema de violência física e simbólica que pesa sobre quem é marcado como mulher.

Na marcação que torna as mulheres invisíveis, proponho a visibilidade dos femininos nas aulas. Estudantes cariocas ávidas por conhecer, apropriar-se e transformar-se como se percebe na fala de Larianne, doze anos: *"Porque hoje em dia alguns homens acham que as mulheres não prestam só eles são a prioridade, mas a gente aprendeu a não ser como estas pessoas e os homens tem que respeitar as mulheres também, porque hoje em dia a mulher tem que ter voz e tal, é isso!"* Na fala da estudante, a reivindicação de um mundo mais igualitário entre homens e mulheres.

O jovem feminismo e a capacidade de se reinventar, de se apropriar da pluralidade e se constituir na interseccionalidade, ou discutir a invisibilidade feminina na nossa cultura patriarcal. No ir e vir das ondas feministas, nos mergulhos, a incorporação das protagonistas. Beauvoir (2009) denuncia que não havia um roteiro de subjetivação para a mulher. Afirma que o homem, ao se vincular à humanidade, impõe à mulher a condição do outro, como um segundo sexo. Na fala da Ruth, de oito anos, a compreensão do lugar que o homem estabelece para ele: *"Porque o homem acha que só o homem existe. É o poderoso"*. A biologia não basta para designar a mulher como o outro, bem como não é o seu destino.

Ao criticar o par, sexo e gênero, Butler (2016) defende que a maneira como a mulher se constitui já é opressiva. Nas palavras de Ruth podemos percebera construção social da

submissão feminina. Além disso, a filósofa contemporânea discute que a cultura também não é o destino da mulher, ao contrário, impõe roteiros heteronormativos para o feminino e o masculino, conforme delineado anteriormente. O gênero sexual é construído nas relações sociais, pois somos ensinados a sermos homens e mulheres em um contexto cultural e educacional, cuja norma é a heterossexualidade. A norma se cria a partir da repetição, mas como na repetição não existe o idêntico, temos na repetição uma diferença. Tudo que é fora da norma é incômodo para a sociedade, o corpo não é uma superfície pronta à espera de uma definição social, mas a plataforma dos desejos, em busca de significações pessoais. O corpo como presença no mundo, esboço dos projetos pessoais, inclusive artísticos, *performáticos*, entre infinitas possibilidades expressivas. Cada obra-corpo reverberando, para além do seu espaço e seu tempo, no presente e no plural. Como estratégia política, relato as mulheres, as artistas e suas ações, sempre no presente, caracterizando assim uma reverberação que não tem fim. Independentemente da época em que foi realizada a obra, ela pode ser vivida como uma ação contínua e, com isso, pretendo fortalecer a arte das mulheres, conforme já foi delineado.

Com as vozes dos meninos, das meninas e dos (as) responsáveis, novos significados para os feminismos na arte interrogam: quais são as violências, simbólicas e ou físicas que ainda invadem nossas vidas? Importante argumento para a condução desta escrita, pois a partir do encontro dos "marcadores de opressão" (Tiburi, 2018, p.21; Gonçalez, 2016, p.406) compreendo porque os feminismos crescem e ganham contornos nas novas gerações. Na desigualdade a ser combatida, a necessidade de perceber esse movimento como transformação social, que traz impactos na vida e na arte, como confirma a fala precisa da Beth, de sete anos*: "Eu estudo as mulheres porque elas são guerreiras e porque os homens nunca estudavam elas. Os homens estudavam eles. Eles mesmos!!!"*. O patriarcado como estrutura sociocultural do capitalismo é cristalizador de estereótipos de subalteridade, bem como usa a lógica do capital para a submissão feminina, aprisionando a mulher a um estereótipo.

Ao trazer para a cena as mulheres, estudantes e artistas como protagonistas, não se formulam verdades, mas pretendo uma pauta feminista que possibilite que cada mulher possa escolher suas definições, tais quais as palavras de Butler (2016, p. 18): “O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis e permanentes”. Resgato a fala da Ana, de oito anos, para a compreensão política da importância de visibilizar a mulher na vida e na arte: *“Se somos esquecidas na arte, todas as mulheres são esquecidas no mundo então!”*.

Ativando o debate do não esquecimento das mulheres, encaminho em Archer (2001) o estudo da recuperação histórica como estratégica de fortalecimento abordada pelas artistas.

Porém, segundo Pollock (2006), no momento em que esse reconhecimento, como recuperação histórica, começou a ser estudado, perdeu-se nos fluxos, estabelecendo-se à margem do processo. Para a pesquisadora, a artista, ao ser considerada, não era estudada adequadamente para fazer parte da História da Arte. Afirma ainda que algumas artistas que hoje são referências, tal qual Frida Kahlo (1907-1954) e Berthe Morisot (1841-1895), foram definidas como “excepcionais” ou por vezes "exóticas" o que distancia sua arte de um estudo na própria arte, por não investigarem suas representações, tampouco o conhecimento desenvolvido por elas. Acredito que a análise sobre a obra das duas artistas, citadas acima, seja discutida dentro de um momento datado, mas priorizo este importante debate para elencar outros.

Dessa maneira, pretendo dizer que o mecanismo midiático desarticula o contexto estético, cultural ou político desenvolvido pelas artistas, banalizado e manipulado suas expressões, de maneira desqualificada. O capitalismo, ao transformar as imagens das pessoas em mercadorias, contribui para a pulverização das representações potentes, expressivas e artísticas como, por exemplo, a arte de Frida Kahlo.

Percebo, com isso, a necessidade de o ensino das mulheres da arte ter atenção às práticas discriminatórias e estratégias de luta - aos estigmas e à massificação, aliada à crítica do corpo feminino fragmentado e regido na história da arte e na cultura da mídia, descrito por um olhar machista, o que permite o dialogo com as palavras de Nochilin (1971):

> É necessária uma crítica feminista da história da arte, como disciplina, que possa romper as limitações culturais e ideológicas, assim, revelando os preconceitos e inadequações não apenas em relação à questão das artistas mulheres, mas também à formulação das questões cruciais da disciplina como um todo.

Como desafio docente, ensino aos estudantes os feminismos nas artes e os movimentos pelos quais ele procede, sem cair na oposição ao homem, mas no multiplicar dos femininos e ao mesmo tempo na particularidade de cada artista. Nas artistas, os diálogos e as rupturas são discutidos no processo docente e nas falas dos (das) estudantes e familiares, que descrevem minuciosamente as opressões ainda vividas pelas mulheres, confirmando aqui nas palavras de Tiburi (2018, p. 51):

> (...) o termo feminismo é maltratado enquanto cresce o elogio ao feminino. É como se, ao afirmar-se feminista, uma mulher, ou qualquer pessoa, estivesse indo contra o estado natural das coisas, contra aquilo que é tratado pelo discurso como sendo "a verdade". Essa verdade patriarcal é poder de morte, violência simbólica e física contra as mulheres que, caso se contentem em ser bem femininas e bem dóceis, possam até se salvar do espancamento e da morte.

Nesse sentido, no rasgo do tecido social, no rasgo dos atributos para pessoas do gênero feminino - domesticada, aprisionada às tarefas do lar, entre tantos estereótipos, prisões e abusos que a mulher ainda sofre, percebo na arte uma possibilidade de luta nas quebras dos paradigmas sociais. É com esse rompimento que muitas mulheres criam a própria arte. E com elas, desenvolvo este estudo - nas rupturas e nas narrativas que repercutem pelo Núcleo - revelação, indignação, por vezes conformismo, suscitando, mesmo que com pequenas transformações no dia a dia, um conhecimento questionador e transformador da situação da mulher hoje.

É importante relatar, porém, que, na prática artística, os estudantes trabalham ludicamente o potencial criativo de transformar o estereótipo construído como feminino em arte. E manifestam esse aprendizado, sem uma preocupação linear, o "processo é a obra" (Salles, 2010), ou, nesse caso, também o campo empírico em construção.

Assim, apreendo como encaminhamento docente o que Haraway(1995)[75] estuda como "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". Esse texto discute, entre outras questões, a compreensão de que a objetividade feminina significa, saberes localizados (p.18). Como um enfrentamento compartilhado, na apreciação das mulheres da arte e na possibilidade de construção de um conhecimento colaborativo, percebo a importância ética e política do desenvolvimento deste estudo, nas palavras de Haraway (p.15):

> (...) As feministas têm interesse num projeto de ciência sucessora que ofereça uma explicação mais adequada, mais rica, melhor do mundo, de modo a viver bem nele, e na relação crítica, reflexiva em relação às nossas próprias e às práticas de dominação de outros e nas partes desiguais de privilégio e opressão que todas as posições contêm. Nas categorias filosóficas tradicionais, talvez a questão seja ética e política mais do que epistemológica.

Além disso, aautora debate qual outro poder sensorial desejamos cultivar, além da visão(p.28). Cita a visão como um sentido que é manipulado para um propósito. Aproprio-me dessa afirmação dA autora para conduzir a provocação do corpo inteiro e não fragmentado pelos sentidos divididos nos estudos da biologia, principalmente pela preponderância da visão. Desse modo, encaminho o exceder na pele, como possibilidade de conhecer, construir e (re)fazer conhecimentos de si, da arte e do feminino no processo cognoscente. A pele é apontada como um sentido que possibilita expandir os outros e, ao mesmo tempo, circunscrever a atenção no próprio corpo.

---

[75]. Haraway, Donna. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial"*. Cadernos Pagu (5) 1995: pp. 07-41.

A autora lança o desafio de se estabelecer o conhecimento e a sua potência para a elaboração de espaços constituídos fora dos eixos de dominação e superioridade. Para tanto, valorizar o conhecimento compartilhado e instalarum processo colaborativo de saber acadêmico, com estudantes e com familiares, é uma perspectiva de viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro, como nas próprias palavras de Haraway (p.16): “Precisamos do poder das teorias críticas modernas sobre como significados e corpos são construídos, não para negar significados e corpos, mas para viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro.”

Desse modo, como desafio, proponho promover saberes localizados como fortalecimento dos (as) estudantes - autônomos (as), autorais e protagonistas das suas próprias vidas. Além disso, estudo os femininos, expresso por mulheres, como um conhecimento, com o qual todos (as) se transformam. Da mesma forma, construir esse conteúdo crítico na oficina de arte com estudantes, sem discutir critérios de valores do certo ou do errado, mas considerar o que esse saber significa estética e politicamente no aprendizado das mulheres das artes, é parte do desafio desse trabalho na prática docente.

Na docência da arte, encaminho a mulher como tema e como artista, como recuperação dos femininos. Nas experiências das mulheres - obras das artistas e o feminino como tema, busco compartilhar os conhecimentos desenvolvidos pelas artistas como uma criação em processos - culturais, estéticos e sociais. Na escolha das obras feitas por mulheres e nas imagens do feminino fortalecido, reforço a importância das mulheres nas artes, como protagonistas. Questiono, assim como Chicago (1999), o fato de a artista ter sido excluída do universo das artes e de a mulher ser representada por um olhar que não é o seu e esse mesmo olhar reduzir a mulher aos estereótipos femininos. Para tanto, conduzo o estudo na experiência dos femininos no diálogo com Chicago (1999) e nas palavras valorativas das alunas:

> *- Eu quero estudar as mulheres porque quando eu crescer quero ser igual estas mulheres que são batalhadoras. Igual a minha mãe, eu sinto muito orgulho dela, ela se esforça para trabalhar para me criar. Eu venero minha mãe* (Sarah, de dez anos);
> *- É meu sonho ser estilista, por isso estudo as mulheres* (Sarah, de dez anos);
> *- Porque durante muito tempo as mulheres foram esquecidas e agora nesse tempo a gente tem que lembrar delas*(Geovanna, de nove anos).

3.2 **Experiência**

> (...) As luvas sensoriais por exemplo são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira (Lygia Clark, 1998, p. 61).

Como o marco de um estudo feminista de conhecimento das mulheres protagonistas, conduzo sentido na própria pele: o mergulho, a experiência primeira. Como experiência primeira compreendo a arte como uma vivência sempre inédita, bem como o seu aprendizado como um conhecimento que reverbera no corpo um saber inaugural, tal como concebido por Lygia Clark.

Para desdobrar as dimensões da experiência primeira, ativo as artistas - Celeida Tostes, Louise Bourgeois e o coletivo feminino O Círculo, no diálogo com Judy Chicago (1999). Ao longo dessa escrita, pretendo trilhar um caminho metodológico, junto com os (as) estudantes do Núcleo de arte, com as imagens e com as ideias do livro: "*Women and Art – Contested Territory*" (Chicago, 1999). Dessa forma, apresento uma condução didática do feminino fortalecido, procurando estudar o conhecimento discutido pelas diferentes artistas.

Inicio com a reverberação da pergunta de Linda Nochlin (1971), citada anteriormente, questionando: por que não ensinamos aos estudantes as mulheres artistas com o marco dos feminismos?

Judy Chicago (1999) se apresenta como feminista e como educadora e descreve que mudou seu sobrenome para o nome da sua cidade natal - Chicago, para se liberar da opressão patriarcal. Segundo Archer (2001, p. 127), o seu trabalho "*The DinnerParty"* (1979) é uma recuperação histórica das mulheres, uma celebração das conquistas femininas ocultas pela história da arte. O historiador ainda afirma que essa obra é considerada como um marco do movimento feminista e da história da arte americana. Apresenta trinta e nove mulheres famosas que alteraram o curso da história da humanidade e enfrentam de diferentes maneiras o universo masculino.

"*The DinnerParty"* (1979) é uma obra que expõe as habilidades usualmente atribuídas ao feminino: bordado e pintura de porcelana, mas que discute inúmeros preconceitos e fixações das mulheres aos estereótipos e as normas culturalmente impostas. Contribui sobremaneira com as discussões presentes na sala de aula - os pensamentos que delineiam possíveis demarcações dos feminismos nas artes:

Figura 58 - Judy Chicago. *Dinner Party, 1979.*

Fonte: CHICAGO; LUCIE-SMITH, 1999, p. 13.

A artista Judy Chicago afirma que só conhecia imagens de mulheres passivas, submissas ou sedutoras e nenhuma dessas descrições correspondia ao que sentia ou o ao que queria ser. Explica o quanto buscava por imagens do feminino que afirmassem um sentido para ela. Desse modo, na década de setenta, a artista pesquisa as mulheres na história e descobre nas iconografias das Deusas, a força e o poder feminino. Ao buscar um inventário das mulheres, nas diferentes culturas, encontra imagens da divindade feminina como criação do mundo em diversas sociedades, que gradualmente dão lugar a divindades masculinas. Ela estuda o feminino fortalecido em artistas que atualizam essas obras no contemporâneo, tal qual pretendo com o desenvolvimento do campo empírico deste estudo. A artista relata que, desde que começou a encontrar a rica história da arte das mulheres, modificou sua vida, porque descobriu nesses trabalhos uma arte notável e um conhecimento que adquiriu com a bravura dessas mulheres, que fizeram obras de artes e com essa atitude, fortaleceram seu caminho de pesquisa.

Nas aulas de artes, como estratégia discursiva, os elementos deflagradores nas expressões - a raiva, a ironia e a vingança - são discutidos nas imagens das obras das artistas no livro citado acima. Apesar de essas palavras causarem certo estranhamento, funcionam como provocação aos estudantes que, acostumados às referências mais dóceis, reestruturam novos locais para as mulheres.

Além disso, ao produzirem novos sentidos para o que estava posto como dogmas dos femininos estereotipados, possibilitam deslocar um estudo nas artescom contornos valorativos das mulheres atuantes, no passado e no presente, compartilhados ao longo desse processo metodológico, conforme as palavras de Loponte, (2014, p.178):

> Se as novas formas de relacionamento com o conhecimento e a informação estão mudando os modos de fazer e pensar política, se as produções artísticas contemporâneas desafiam insistentemente (queiramos ou não) nossas crenças sobre o que, enfim, pode ser isso que chamamos de arte, há que estar atento às diferenças, há que se afinar o ouvido para a multiplicidade de perspectivas de pensamento, para as contaminações dos feminismos que não se conformam com a fixidez das essências, das teorias aparentemente estranhas ou *queer*que deslocam modos de pensar e perceber o campo que atuamos. *Que o "nunca havia pensado nisso antes"*[76]não nos paralise, mas nos impulsione a seguir em frente, pois o tempo urge, e temos muito ainda o que fazer em relação a todas essas questões.

Nesse diálogo, afinam-se os ouvidos, não conformando com a fixidez e defendendo a ideia das artes como um conhecimento que pode ser vivido no corpo. No sentindo na própria pele, destacono mergulho, dos femininos, dos feminismos edas mulheres, um fortalecimento, assim como a recuperação histórica das mulheres atualizadas no contemporâneo, como uma não fragmentação do feminino. Além disso, na recuperação dos femininos nas artes, os possíveis significados estéticos e políticos na nossa cultura, bem como nas práticas docentes, assim como as palavras de Loponte (2014, 177):

> Seremos ainda subalternos a modismos, à reprodução acrítica de pensamento, a configurações imutáveis de conhecimento? Somos tão imunes às contaminações das discussões que envolvem as diferenças nas artes e outros modos de conceber esse saber? Continuaremos esperando "cartilhas", "manuais" de como fazer para incorporar tais discussões em aulas, metodologias, práticas e pesquisas?

Com esses desafios, pretendo trazer as contradições e as ambiguidades, da arte feminista e o seu ensino, cuidando para não definir normas, mas sim promover críticas e transformações. Desse modo, compartilho das ações de Chicago (1999) que conduz uma história da arte incluindo as mulheres.

Como um elo de motivações, na escrita de Daniel, de oito anos, a certeza de que também estimulo meus (minhas) estudantes: *"Para tia Isabel um presente do seu aluno intão boa sorte para sempre você mi inspira todos os dias des do dia que entrei até oje"*[77]. Nessa escrita percebo a afinidade entre os protagonistas desta tese - estudantes e artistas, bem como fortaleço o compromisso político do ensino das artistas, do mesmo modo que as palavras de Chicago (1999, p. 14):

---

[76]. Grifo da autora.

[77] . A imagem dessa escrita de Daniel segue na página 173.

> Em termos de jovens artistas mulheres, na minha percepção, muitas delas continuam se sentindo isoladas e fora de um contexto. Não pertencendo a lugar nenhum, como eu me sentia. E como eu penso que a arte não é direcionada unicamente para artistas, acredito que muitas mulheres possam se inspirar em imagens deste livro criado por mim. Artistas que conseguiram superar, apesar dos inúmeros obstáculos, encontram um espaço nas artes, embora ainda pouco conhecido, menos do que deveria ser, que oferece uma variedade de respostas do que significa ser uma mulher. (É minha intenção, com este livro, homenagear este legado e transmitir às jovens mulheres uma forma mais engajada e também mais crítica de abordar a arte.)(Tradução livre)[78].

Como atitude valorativa, compartilho as artistas mulheres que afirmaram com as suas obra o que é o feminino, intensificando nas proposições - Vênus em Celeida Tostes, na Deusa Diana ou *Artemis* em Louise Bourgeois e no Corpo-Oco desenvolvido pelo coletivo O Círculo, a condução desta pesquisa.

Desta maneira, Celeida Tostes (1993, 2014) ao criar suas Vênus no gesto das mãos, na poesia e no gesto da "mão como ventre", afirma e fortalece o feminino na gestação e na arte - na magia e na fartura no ato da criação. Além disso, proporciona infinitas possibilidades sobre o estudo das formas que expressam o feminino com a suas obras, assim como relembrando e ativando as palavras de Chicago (1999): "oferecemos uma variedade de respostas para o que significa ser uma mulher".

Ao tornar visíveis obras e artistas tão complexas, nas diferenças que compõem cada artista, estimulo os diálogos possíveis entre as obras e com a própria "criação como transformação" (Salles, 2010, p.26).

Nessa condução, estudantes do Núcleo de Arte Leblon trazem o lúdico, a irreverência e a brincadeira nas suas produções, compondo a conexão desta pesquisa com o "projeto poético" (Salles, 2004, p. 37) desenvolvido pelo grupo de crianças e de jovens. Com essa apreciação - resgato, ativo e compartilho o encontro com a artista, a ceramista e a educadora Celeida Tostes.

---

[78]. *In terms of young women artists, it is my perception that too many of them continue to feel isolated and contextless with the same sense of belonging nowhere that I had. And since I do not think that art is intended only for artists, I believe many women will become inspired by some of the images in this book, created by women artists who have managed - in the face of countless obstacles - to fashion a range of art that, though still far less known than it should be, offers a variety of answers as to what it means to be a woman. (It is my intention, with this book, to honor this legacy and convey to the young women a more engaged and critical way of approaching art).*

3.2.1 Vênus primitivas

> A intenção que norteou as atividades que estão aqui documentadas foi, através de uma proposta, sensibilizar e despertar cada um para seu próprio corpo, para o que existe nele em termos de textura, de linha, de forma, de estrutura, de movimento, do espaço que ocupa. Procurar colocar, assim, cada um em contato com a sua própria sensibilidade, inteligência e com aquilo que o envolve (Celeida Tostes, 1973, p. 71).

Conforme foi apresentada no primeiro capítulo como artista e educadora, Celeida Tostes, ao vincularo sensorial com o cognitivo, possibilita intensificar os femininos, a matéria expressiva do barro e a poética do excesso no mergulho do corpo como experiência primeira.

Ativando a obra Vênus primitiva e as ideias da artista, intensificando o barro na pele e criando as pequenas esculturas moldadas na palma da mão, conduzo o processo de pesquisa e arte. No "aperto reflexo" da mão, a possibilidade de dois começos - do feminino e da arte na prática docente. O barro como matéria expressiva passou a fazer parte das aulas de arte do Núcleo de Arte Leblon, no excesso como fartura e poética, magia e corpo de mulher.

Com essa estratégia docente, busco o lirismo dessa ação e a investigação nos livros que apresentam a obra de Celeida Tostes (1993, 2014), especificamente no seu trabalho denominado Vênus primitiva (1979):

Figura 59 - Celeida Tostes. Série Vênus

Fonte: CCBB/Rio, 2003.

Para adensar o estudo, as *Vênus* da artista são pesquisadas no diálogo com as imagens - *Vênus de Willendorf*[79]*(Museumof Natural History, Vienna)* e a *Vênus de Doní*[80]*(Museu*

[79]. https://www.infoescola.com/arqueologia/venus-de-willendorf/ Último acesso: 06/05/2108. https://trishagurumi.com/the-willendorf-venus/ Último acesso: 06/05/2108.

Brno, República Theca), que datam de cerca de vinte mil anos antes da era comum (Upjohn, 1965). No bojo das aulas apresento as Vênus nas suas ancestralidades múltiplas e nas suas diferentes características - de pedra ou de marfim, pequenas figuras de mulher, a maioria sem rostos e com quadris e seios grandes, em pequenas dimensões, variando entre 3,5 e 20 cm. Foram denominadas pelos arqueólogos de Vênus pré-históricas, já que são achados do período da Idade da Pedra Lascada ou Paleolítico (Upjohn, 1965).

Nas imagens dessas Vênus pesquisadas, compomos um repertório nas pequenas estatuetas moldadas nas mãos, assim como nas perguntas que nortearam este processo: por que é importante conhecer as Vênus? O que elas têm de parecido? Como é o corpo feminino expresso nas Vênus? E por que essas estatuetas foram nomeadas de Vênus? Apresento parte da obra da artista Celeida Tostes e percebo a valoração do feminino na arte na fala de Ana de oito anos: *"Eu conheci as Vênus e aprendi que as mulheres são importantes"*.

Em 2016, na cidade de Brunca, Costa Rica,no I Congresso Internacional*"La defesa de la madre tierraen América Latina: Las luchas por elconocimiento y poder en el siglo XXI - Diálogos desde Costa Rica"*,[81] na Universidade Nacional Costa Rica (UNA), apresento um trabalho motivado na obra de Celeida Tostes na comunhão com jovens do Núcleo de Arte Leblon. Nesse estudo das Vênus esteatopígias da artista, estudantes moldaram no aperto da argila nas mãos ocorpo feminino.

Com os conhecimentos de vida dos (as) estudantes e a materialidade da terra, esses experimentaram a argila nas mãos, o contato da pele com a umidade da terra e, com gestos de amassar, as infinitas formas do corpo feminino em barro. Pintaram com tintas de diferentes tonalidades de terra, principalmente nos seios e no ventre, estabelecendo um diálogo simbólico com a artista, nas imagens na sequencia e nas próprias palavras de Tostes (1993): (...) os povos primitivos faziam buracos na terra para guardar o fogo e os alimentos – É a panela primordial, símbolo de feminilidade, cavada na terra, que é o ventre feminino.”

---

[80].https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_de_Doln%C3%AD_V%C4%9Bstonice. Último acesso: 06/05/2108.

[81]."A Defesa da Mãe Terra na América Latina: as lutas pelo conhecimento e poder no século XXI - Diálogos de Costa Rica". Costa Rica, 2016.

Figuras 60 e 61 *Vênus primitiva* - mãos dos (as) estudantes, 2016.

Fonte: A autora, 2016.

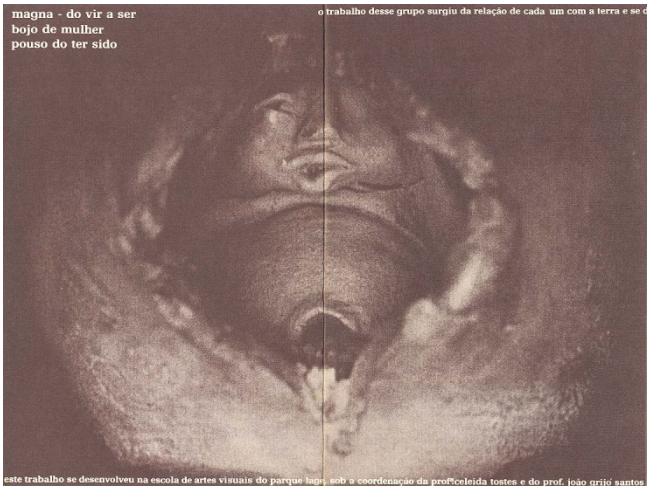
A poética que mobiliza esse processo e compõe a estratégia didática é a metáfora embrionária do corpo da mulher gestado na palma da mão. Desse modo, frequentemente vivemos nas aulas de arte o aperto reflexo do barro nas mãos, vinculando o sensorial ao cognitivo, buscando o lirismo dessa ação e o conhecimento plástico-estético desenvolvido pela artista e ceramista Celeida Tostes, tal qual Salles (2004, p.15) encaminha a matéria como indicador do processo em arte:

> Se a obra de arte é tomada sob a perspectiva do processo, que envolve sua construção está implícito já na própria ideia de manuscrito o conceito de trabalho. Deste modo, os vestígios podem variar de materialidade, mas sempre estarão cumprindo o papel indiciador desse processo e, como consequência, do trabalho artístico.

A artista recebeu o apelido de Celeida do Barro (Stahl,1993). Nesse apelido a tessitura da mulher com o orgânico da terra, na intimidade de experimentações sensoriais e poéticas e na expressão cunhada pela artista - "a mão como um ventre". No simbolismo da mão que recebe, que gesta e que, ao criar a arte, cria a vida, como um útero feminino - órgão de mutação-fecundidade e a maternidade como caminho de vida, anseio e pulsão. Suas Vênus primitivas possibilitam ir além, tal qual o excesso que norteia a sua obra. Deste modo, nessa fartura de multiplicidade e de poética, desloca e movimenta diferentes possibilidades de um mesmo gesto. Na poesia visual e nas próprias palavras de Tostes (1993):

> Meu trabalho é o nascimento. Ele nasceu como eu mesma nasci – de uma relação. Relação com a terra, com o orgânico, o inorgânico, o animal, o vegetal. Misturar os materiais mais diversos e opostos. Entrei na intimidade desses materiais que se transformaram em corpos cerâmicos. Começaram a surgir bolas. Bolas com furos, com fendas, com rompimentos que me sugeriam vaginas, passagens. Senti então a necessidade imensa de misturar-me com o meu material de trabalho. Sentir o barro em meu corpo, fazer parte dele, estar dentro dele.

Figura 62 - Celeida Tostes. Catálogo da exposição, com um grupo de artistas mulheres do Parque Lage, 1979.



Fonte: WERNECK, 1979.

A artista Celeida Tostes viveu a cumplicidade com o barro em camadas poéticas e expressivas. Nesse aspecto, como analogia, encaminho o ensino das artes como as camadas do corpo escultórico, vivo e dinâmico, como um corpo em movimento. Assim, a ação estética são as artistas que mobilizam a prática docente. Essas referências compõem o alicerce da escultura e todo o estofo estético, artístico e conceitual da obra em processo.Os papéis de rascunho desta qualificação acadêmica são as camadas da escultura. O corpo escultural é moldado pela bola de encher, unindo o que foi dito, estudado e escrito como femininos, como mulheres. Na formação docente, busco o estudo teórico e o interesse em Celeida Tostes como educadora e pesquisadora para fortalecer a prática do ensino nas mulheres.

Nesse cenário, percebo, na formação de Celeida Tostes, que une o fazer artístico a uma docência na arte, a afirmação de uma atitude política no ambiente sociocultural em que atua, tais como palavras de Costa (2014, p.102):

> Para Celeida Tostes, criar, experimentar, ensinar e aprender fazem parte de um mesmo jogo de interpretar e compartilhar o mundo. Por isso a sua sala de aula/ateliê na Escola de Artes Visuais do Parque Lage era um grande laboratório experimental, um terreno alquímico, local da ação, síntese de todo seudesafio de integrar a ação artística com a experiência da vida cotidiana em permanente exercício de criação e liberdade. Era fundamental para a artista "um compromisso com o fato social, com a inquietação, com as questões do homem nas reflexões de seu tempo, com a questão da arte como manifestação humana, como parte do mundo"[82]. Esta instigante fusão entre a artista e a mestra acabou por definir a personalidade de umainquieta e eficiente personagem que orientava e provocava esteticamente seus alunos e companheiros de trabalho ao mesmo tempo em de deles exigia grande disciplina técnica e clareza conceitual. Celeida Tostes e suas práticas pedagógicas sintetizam as ações didáticas inovadoras do Parque Lage no inicio dos anos 80 e que deram origem auma brilhante geração de artistas brasileiros, com os quais a ação e a reflexãocaminham lado a lado; diferentemente das práticas tradicionais de ensino

[82]. Grifo do autor: Celeida Tostes, Memorial, 1992, p.1.

> artístico, a teoria deixa de ser um elemento castrador, agindo como presença inquieta e provocadora durante todo o processo criativo.

No processo criativo dos femininos, as duas Vênus trabalhadas - a Vênus primitiva (Chicago, 1999) e a Deusa Diana *of Ephesus* (Chicago, 1999) -, possibilitam o excesso como linguagem e ritmo. É sabido que essas Vênus são ligadas à fertilidade e à alimentação e, dessa maneira, poderiam estimular um olhar limitado ao ensino das mulheres na arte, porém, na recuperação histórica de Chicago (1999), as mulheres são Deusas, Vênus, Heroínas, Guerreiras e Artistas e essas obras trabalhadas na atualidade compõem um outro lugar para o feminino - potente e autoral.

Quando pergunto no bojo das aulas: por que é importante estudarmos as artistas? A constante fala da Beth, de sete anos: *"Porque as mulheres são Guerreiras!"*, impulsiona a pesquisa nas Guerreiras, nas imagens do livro de Chicago (1999, p. 6) - *Joan ofArc* (1853) *Louvre*, Paris de (J.A.D. Ingres); *Joan of Arc, before* Paris, (1429*) Bibliotèque Nacionale*, Paris; *Wounded Amazon* (Século cinco antes de Cristo) *Pergamon Museum*, Berlim.

Na realização do desenho no acetato dessas obras e na projeção dessas imagens estuda-se o repertório valoroso no feminino. Deste modo, desenvolvemos como criação um acervo de imagensde mulheres guerreiras. Confeccionamos pinturas, esculturas e desenhos para a construção das referências estéticas do feminino fortalecido, nesse caso, mulheres guerreiras. Essas produções ficaram expostas na oficina e nos reportamos a elas para a pesquisa visual e estética.

Esse delicado diálogo, de recuperação de um passado histórico, possibilita afirmar um presente aguerrido no feminino, do mesmo modo que na escrita de Chicago (1999, p. 14):

> A decisão de incluir imagens de mulheres tanto de artistas homens quanto de artistas mulheres foi baseada no fato, que falei a princípio, meu objetivo foi incluir a arte feminina na tendência atual. Sempre que a arte feminina for criada como outra e exótica, continuará a ser marginalizada. É sem tempo que as imagens masculinas, que foram os primeiros meios pelos quais homens e mulheres formularam suas ideias a cerca da arte feminina, começam a ser reexaminadas em relação ao aumento da arte feminina que desafia a percepção masculina.
> Além disso, ao me concentrar exclusivamente nas imagens das mulheres, eu acredito que somente parte da história da arte feminina será dita, pois é na estrutura da história da arte que muitas das melhores artistas mulheres lutam pela aceitação.Na atualidade nós somos parte desta história apesar da nossa produção artística não tenha sido adequadamente representada em nossos museus. Nós devemos procurar mudar isto no futuro(Tradução livre)[83].

[83]. *The decision to include images of women by both male and female artists was based upon the fact that, as stated earlier, my goals have always included bringing women's art into mainstream. As long as women's art is treated as an "exotic other" it will continue to be marginalized. Also, it is high time that men's images, which have been one of the primary ways through which both men and women have formulated their ideas about the female, start to be re-examined in relation to the ever-increasing body of art by women which challengers male perception.*

O repertório nos femininos fortalecidos recompõe a história nas representatividades das mulheres nas artes. Conforme já foi dito, mas reafirmo para conduzir essa valoração, na introdução do livro de Chicago (1990), a imagem da Divina - o simbolismo da deusa é o mistério do nascimento e da morte na renovação da vida, atualizada em Andrey Flack - *Egiptian Rocket Goddess*(1990); *Louis K. Meisel Gallery*, New York.

A artista também apresenta a Vênus *of Willendorf* (c. 20,000BC) *Museu of Natural History*, Vienna, em uma atualização com o trabalho da artista cubana Ana Mendieta - *Untitle (Guanaroca - First Woman)* (1981-1984) *carved cave walldel Aguila*.

Algumas conexões expressivas tangenciam Ana Mendieta (1948 - 1985) e Celeida Tostes (1929 - 1995), tal como a matéria (barro, terra); o corpo feminino e certa latinidade; e o tema simbólico da metáfora originária da mulher na arte, como encaminho na imagem da obra de Ana Mendieta (1976):

Figura 63 - Ana Mendieta. Sem título (1976)

Fonte: JONES, 2012, p.169.

In addition, by focusing exclusively upon women's images of women, I believe that only part of the story of women's art would have told, for it is within the structure of art history that many of the best women artists have fought for acceptance. In actuality, we have been part of that history even though our artistic production in not adequately represented in our museums. That is something we must seek to change in the future.

Mais ainda, refazendo os vínculos do feminino fortalecido, a imagem da Deusa Diana *of Ephesus* é recuperada e atualizada por Louise Bourgeois (1999, 2011) no seu trabalho *Avenza*, como se observa em ambas as imagens a seguir:

Figura 64 - Deusa Diana *of Ephesus*, Roman copy of Greek origina, second century AD.

Fonte: CHICAGO; LUCIE-SMITH,1999, p. 23.

Figura 65 - Louise Bourgeois - *Artemis*, 1980.

Fonte: CHICAGO; LUCIE-SMITH, 1999, p. 22.

Essas proposições fazem parte do processual empírico desta tese - as Vênus, as Guerreiras, as Deusas Diana. Com essas obras do feminino fortalecido criamos o nosso próprio "projeto poético" (Salles, 2004, p. 37) desenvolvido no campo empírico. Como encaminhamento didático, relato separadamente cada etapa, cada processo e cada trabalho realizado. Mas é importante destacar a ideia do labirinto criativo de Salles (2004, p.11): "ato criador em sua manifestação da arte (...)". Desse modo o labirinto movimenta e por vezes não oferece uma saída, mas indica rastros, pistas e traços do processo de cada artista. Assim, o caminho do labirinto pode deflagrar as influências, diálogos e apropriações de outras criações. Como desafio docente, as palavras de Salles (2004, p. 12):

> Muitos aspectos a criação artística aparecem a seus fruidores envoltos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem, às vezes, explicações simplistas que poderosamente transformam o labirinto em uma trajetória linear, que não apresenta sequer pequenas curvas, que guardem uma espécie de mistério: distorcendo a complexa lógica que envolve o ato criador.

Como um elo de conhecimentos, os femininos nas artes e as artistas vão norteando as pesquisas e as proposições, na complexa lógica do ato criador. Além disso, discutimos o trabalhado das artistas de diferentes maneiras - no conhecimento explorado por aquela artista nas discussões estéticas, materiais e expressivas; nas referências contidas de outros (as) artistas na sua ação e produção; no estudo das obras ou nos registros de cada artista, tal como a transformação da criação e seus desdobramentos estéticos. Desse modo, o barro como matéria expressiva conduz à confecção dos ocos que, por sua vez, transformam-se no Corpo-Oco e nos Cachos, como apresento ao longo da próxima escrita.

3.2.2 Corpo-Oco

> Pode o corpo ouvir, no contato com a esfera, o próprio corpo? O som que emana de dentro, da pulsação e da corrente sanguínea, do meu coração - o *ressonocordio*. O que ressoa do meu coração tem palavras? O contraste entre a estrutura do som e a densidade da escuta - mil escutas em mil esferas. No processo de feitura a repetição estabelece um ritmo e diferentes formas surgem da unidade cilíndrica, umas racham, outras diminuem e assim, como nos sugere Derrida (2014): *"(...) É certo que a vida se protege pela repetição (...)"* [84]. A ação de refazer a esfera, a repetição, e, na repetição, uma proteção. Do excesso criamos proposições estéticas e sensoriais do corpo-Oco e com elas vivemos a música do interior. No encontro com o invólucro cerâmico é o meu corpo que ouço (Hennig, 2016).

[84]. Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*/ Jacques Derrida; [tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Perola de Carvalho]. - São Paulo: Perspectiva, 2014. - (Estudos; 271/ dirigida por J. Guinsburg), p. 298.

O texto acima foi escrito para a apresentação da exposição O Corpo-Oco, realizada na COARTE-UERJ (2016), que dialoga com o campo empírico dessa pesquisa. Para tanto, divido essa proposição em três etapas complementares, conforme os três grupos que contribuíram para a confecção dessa proposta artística: estudantes do Núcleo de Arte Leblon; mulheres do Coletivo feminino O Círculo e estudantes de cerâmica da COARTE-UERJ.

Inicio com essa proposição, trazendo o processo docente que conduziu a composição das esferas cilíndricas que, no contato corporal, possibilitam a audição do som. De começo trabalhei com a poética de ouvir o som do mar no contato com a esfera, pois era esse o entendimento compartilhado com os (as) estudantes a respeito das esferas no contato com nosso corpo.

Nesse contexto, na prática docente com estudantes do Núcleo de Arte Leblon, no procedimento escultórico da esfera, revestimos a bola de encher de plástico com barro ainda umedecido. Após alguns dias a bola de encher se esvazia e a esfera de barro está quase pronta para ir ao forno de cerâmica. Os (as) estudantes do Núcleo de Arte Leblon fizeram esculturas de argila moldadas na bola de encher de plástico para a confecção de esferas ocas e, com elas, ouvir o mar. De inicio era a ideia de ouvir o som das ondas do mar que ativava com essa proposta artística.

Deste modo, encaminho nos desenhos de Ana Clara Bandeira (2015)[85] o desenvolvimento de cada etapa do corpo escultórico compartilhados pelos (as) estudantes - a bola de encher, amassar o barro, esticar a placa de argila, forrar a bola com barro e secar são etapas do processo docente vividos nas aulas do Núcleo de Arte Leblon. Além disso, como ação transformadora, trabalhamos e estudamos a "percepção artística", nos desenhos contíguos e nas palavras de Salles (2004, p. 90):

> A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade que a obra de arte oferece.

[85].Ana Clara Lemos e Lucas Santos, estagiários de Design da PUC- Rio, observam e registram as atividades no Núcleo de Arte Leblon, no decorrer do segundo semestre de 2015.

Figuras 66 e 67 - desenhos de Ana Clara Bandeira, processo esferas, 2015.

Fonte: Ana Clara Bandeira, estagiária Design PUC/Rio, 2015.

O procedimento de composição das esferas ocas se desdobrou ao coletivo feminino O Círculo. Nesse grupo de mulheres estudamos as vivências dos femininos usando o barro como matéria expressiva, tal como esta proposta de ouvir o corpo no contato com a esfera cerâmica. Resgatando algumas informações sobre o coletivo feminino o Círculo e o seu processo colaborativo nas discussões estéticas sobre o feminino hoje. Esse coletivo é composto por artistas: mulheres da comunidade da Mangueira, estudantes da UERJ, artistas plásticas. Naquele momento o coletivo O Círculo abraçou a ideia de viver o som do corpo no contato com a esfera cerâmica e passou-se a compor o desafio de mil esferas e mil escutas.Além disso é um coletivo com propostas contemporâneas de estudo do barro como matéria expressiva e, ao mesmo tempo, atentas a outras possibilidades estéticas, a *performance*, por exemplo.

Aqui é necessário esclarecer os três grupos envolvidos no procedimento dessa criação. Iniciei a confecção das esferas no Núcleo, que ganhou contornos poéticos do Corpo-Oco no Círculo, porém o estudo de ouvir o corpo no contato com a esfera, começou na oficina que o nosso coletivo oferece, na COARTE-UERJ[86] para a comunidade acadêmica e a interessados (as) no estudo do barro e da cerâmica.

Nos anos de 2015 e 2016, fui professora da oficina de cerâmica na COARTE-UERJ e recomendei ao meu grupo de estudantes adultos a criação de esferas de barro, conforme já vinha trabalhando no Núcleo. Foi um alvoroço, pois, pela forma circular, a bola de encher roda, movimenta, estoura e,com isso, dificulta muito a fixação da argila. Mas como quase tudo na cerâmica é processo, volta-se às esferas e reinicia-se a trajetória. Ao discutir o som, no contato com a esfera cerâmica, Papa[87], meu aluno de cerâmica e professor de física da UERJ, nos orientou que era o som do próprio corpo que se ouvia.

Alinhavando um recomeço, o lirismo dessa ação - na esfera cerâmica a audição corporal mobilizou o nosso coletivo O Círculo que, ao longo do nosso processo, a coordenadora Isabela do Nascimento Frade denominou de Corpo-Oco. Naquele momento, vivemos o contorno poético ao unir, na escuta, uma única ação, o feminino e a arte. A sonoridade do corpo feminino no contato com o oco. O foco era sentir na pele a umidade da terra, ouvir o corpo no contato com a esfera, perceber no volume escultural o espaço

[86].Para maior compreensão da abrangência das atividades da COARTE/UERJ sugerimos o *site* - http://www.coart.uerj.br/?page_id=2

[87].Andrés Papa nasceu em Havana, mas naturalizou-se brasileiro em 1996. Possui um título de doutor em Física desde 1997 e dedica-se, profissionalmente, às Artes visuais. Mesmo tendo preferência pela pintura em geral, outras formas de artes visuais já chamaram sua atenção e criatividade e, certamente, outras o farão no futuro. Informação pesquisada do *site:* https://www.chavemestra.com.br/andres-papa. Último acesso: 04/01/2018.

preenchido e o espaço vazio, bem como trabalhando na confecção das esferas a vivência do som do nosso corpo, tal qual experiência a seguir:

Figura 68 - *Corpo-Oco* - Som do próprio corpo no contato com a esfera, 2015.

Fonte: A autora, 2015.

No diálogo entre poéticas, identifico o excesso nas artistas Celeida Tostes (1993, 2014) e Louise Bourgeois (1980, 1999 e 2011) e no nosso próprio processo. Nesse contexto, a quantidade de esferas cerâmicas só foi possível pela participação das diferentes comunidades, com as quais se construiu o Corpo-Oco: o Núcleo de Arte Leblon, o coletivo feminino O Círculo e os (as) estudantes de cerâmica da COARTE/UERJ. Em um processo colaborativo, estudantes faziam as esferas no Núcleo que eram encaminhadas ao ateliê de cerâmica da COARTE/UERJ para queimar. Ao fazer os ocos, os (as) estudantes do Núcleo compreenderam que o seu objeto estético iria compor uma exposição e, desse modo, apropriaram-se do fazer e da concepção da exposição, criando vínculos colaborativos com o objeto estético, no processo expositivo e nos registros compartilhados. Assim, todos (as) participaram intensamente na confecção dessas esferas e, na união das mãos das crianças, dos jovens e dos adultos, como uma multiplicação, o excesso como transbordamentos possibilitou a estética e a plástica da exposição.

O Corpo-Oco compôs parte da pesquisa desenvolvida no meu processo de doutoramento. Para tanto, realizei um diálogo entre poéticas, no tocante a ouvir o corpo no contato com o objeto artístico e sentir a arte, tal qual a artista brasileira multimídia

contemporânea Brígita Baltar[88] nos vídeos "Coletas na Neblina" (1996-2001), na quase magia das sensações do etéreo da natureza na ação da arte - sons, fluidos, neblinas, areias.

Figura 69 –Brígita Baltar *frame* do vídeo
Coletas na Neblina (1996-2001).

Fonte: CCBB, 2006, p. 130.

Ainda em afinidade com a artista Brígita Baltar[89], apresento outros diálogos, como exemplos, o processo de se fechar com tijolos em "Torre" (série de nove fotografias 28x19cm, 1996), bem como em "Abrigo" (foto, ação, projeção de *slides*, vídeo 40x60cm, 1996) - na matéria, tijolo, parede, cerâmica, o envoltório do corpo feminino. E finalmente - a "Casa de Abelha" (2002), a abelha faz o mel e, em um único movimento, a casa de abelha envolve o corpo da artista e a afetividade do mel que adocica a casa também é corpo. Priorizo, como condução didática no ensino das artes, o diálogo entre poéticas, nas sobreposições de saberes, assim como delineado na introdução dessa tese. Nesse contexto, os ocos envolvem os sentidos, no contraste entre a matéria e a escuta: mil escutas em mil esferas. Além disso, resgato a ideia da repetição como proteção, tal qual inicio estudo no Corpo-Oco, acompanhando a complexidade do pensamento de Derrida (2014, p.298):

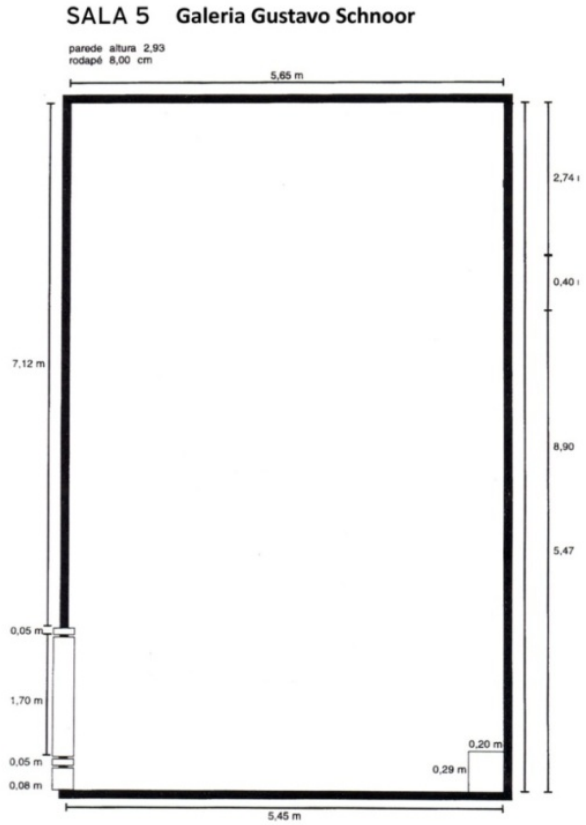
[88].Artista multimídia, Brígita Baltar (1959) adensa a pesquisa na relação das sensações do etéreo com o corpo. Alguns sites colaboram com esta pesquisa, tais como:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17557/brigida-baltar>. Acesso em: 09 de Abr. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Último acesso: 06/05/2108.
Baltar, Brígida. *A coleta da neblina 1996-2001*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2001. [12] p., il. color. Último acesso: 06/05/2108.
Baltar, Brígida. Neblina, orvalho e maresia: coletas. Rio de Janeiro: O Autor, 2001. 112 p., il. color. 700.92 B197n Último acesso: 06/05/2108.

[89].Artista multimídia, Brígita Baltar (1959) adensa a pesquisa na relação das sensações do etéreo com o corpo. Alguns sites colaboram com esta pesquisa, tais como:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17557/brigida-baltar>. Acesso em: 09 de Abr. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Último acesso: 06/05/2108.
Baltar, Brígida. *A coleta da neblina 1996-2001*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2001. [12] p., il. color. Último acesso: 06/05/2108.
Baltar, Brígida. Neblina, orvalho e maresia: coletas. Rio de Janeiro: O Autor, 2001. 112 p., il. color. 700.92 B197n Último acesso: 06/05/2108.

> É certo que a vida se protege pela repetição, o traço, a diferência. Mas é preciso ter cuidado com esta formulação: não existe vida primeiro que viria em seguida a proteger-se, a adiar-se, a reservar-se na diferência. Esta constitui a essência da vida. Melhor: não sendo a diferência uma essência, não sendo nada, não é a vida se o ser for determinado como ousia, presença, essência/existência, substância ou sujeito. É preciso pensar a vida como traço antes de determinar o ser como presença.

A trajetória de pesquisa teórica e estética no Corpo-Oco culminou na exposição realizada na Galeria Gustavo Schnoor[90], em novembro de 2015, pelo coletivo feminino O Círculo. De um lado, conforme já falei, integrei o projeto dessa exposição com a minha pesquisa do doutorado e, como licença poética, propus a imersão no som orgânico do coração da terra na união terra ao corpo. No espaço fechado da Galeria, o som do oco não tem nem começo, nem meio nem fim. As paredes cobertas de esferas[91] ressoam o coração em uma única pulsação corpo, arte e terra, conforme projeto a seguir:

Figura 70 - Projeto Corpo-Oco, desenvolvido como parte da pesquisa do doutorado, Isabel Hennig.

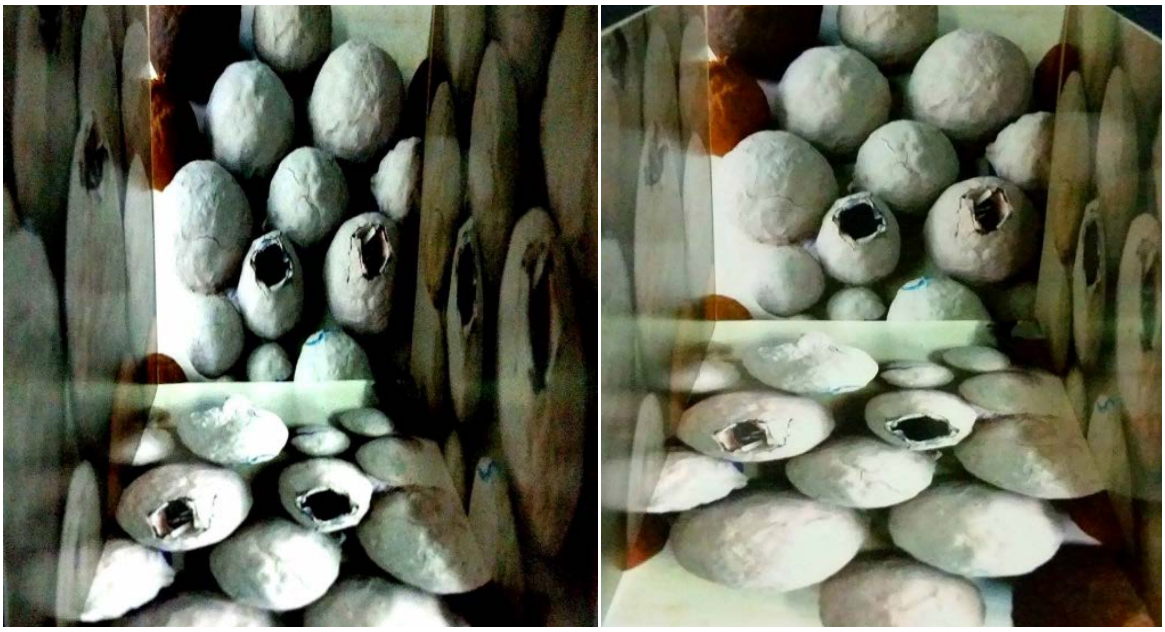


Legenda: Planta baixa da galeria Galeria Gustavo Schnoor. Esta galeria foi criada em 2001 e seu nome é uma homenagem ao professor de história da arte da UERJ Gustavo Schnoor (1953-2003)
Fonte: A autora, 2001.

[90].Exposição realizada na Galeria Gustavo Schnoor, localizada no Departamento cultural - DECULT/UERJ, com curadoria de Isabela Frade e Isabel Hennig, em novembro de 2015.

[91].As fotos do *Corpo-Oco* foram feitas pelo fotógrafo Jorge Luis Skinner, aluno de cerâmica da COARTE/UERJ, nos anos de 2015/2016.

Figuras 71 e 72 - Projeto Corpo-Oco



Fonte: A autora, 2015.

De outro lado, em um processo colaborativo, o coletivo feminino O Círculo propôs os planos de escuta que envolviam nossos corpos coletivamente, de acordo com o tamanho, a abertura e todas as características físicas da esfera oca, em que ouvíamos e sentíamos diferentes sonoridades. Além disso, despertamos nossa curiosidade em saber se, ao entrarmos nesse espaço fechado, as esferas reverberam algum tipo de som. Bem como, o coletivo desenvolveu o projeto do *folder*, o cartaz, o banner e a composição da exposição:

Figura 73-*Folder*exposição Corpo-oco, 2015.

Fonte: A autora, 2015.

No dia da inauguração da exposição na Galeria Gustavo Schnoor, a artista Marcela Antunes[92], integrante do nosso coletivo, realizou uma *performance* de som e escuta, soprando continuamente em esfera de vidro com formato de coração, muito profícua à proposta Corpo-Oco:

Figura 74 - Abertura exposição Corpo-Oco, 2015.

Fonte: O CÍRCULO, 2015.

De vinte de setembro a oito de outubro de 2016, levamos a proposição Corpo-Oco para a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), no espaço pró-reitoria de Cultura. Subimos a serra em um comboio que misturou mulheres, esferas e disposição para embalar/desembalar e montar os ocos. O espaço era amplo, destarte dividimos os locais da exposição em nichos diferenciados, em um todo expositivo - fizemos um tapete sensorial para uma proposta educativa de escuta e, para alcançarmos sons diferenciados do nosso corpo, introduzimos um estetoscópio nas diferentes esferas. Nas estantes pretas, os ocos eram experimentos como em um laboratório. Na parede da frente e laterais fizemos bolsas cangurus, para envolver os ocos maiores, ora suspensos em redes, ora agrupados em nichos. Os visitantes interagiram sensorialmente com o Corpo-Oco. Segue o *folder* da exposição na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF):

[92].Marcela Antunes, além de artista performática, émestranda no PPGARTE/UERJ e é integrante do Coletivo feminino o Círculo.

Figura 75 - *Folder* Exposição Corpo-oco, 2017.

Fonte: HENNIG, 2017.

Em treze de maio de 2017, participamos, com o Corpo-Oco, de uma tarde com arte na praça do bairro São Mateus em Juiz de Fora, Minas Gerais. A vivência lúdica foi o tom da proposta, fizemos uma exposição participativa e agrupamos os ocos de forma circular no tapete sensorial. A experimentação livre proporcionou diferentes apropriações com crianças, jovens e adultas. Como sugestão de extensão estética e sensorial, estimulamos as escutas dos ocos pelos caminhos mineiros de sentir arte - quem se interessou levou para a sua casa ou para sua escola alguma esfera, com o intuito de reverberar essa proposta em outros espaços. Descemos a serra de Juiz de Fora com alguns exemplares e continuamos nossa pesquisa pelos encantamentos e ensinamentos do barro. Resgatamos o barro como matéria expressiva nas aulas do Núcleo de Arte Leblon, tal qual aprendemos com CeleidaTostes (1993) e desenvolvemosas proposições: Corpo-Oco e Cachos, como se observa ao longo das próximas composições estéticas.

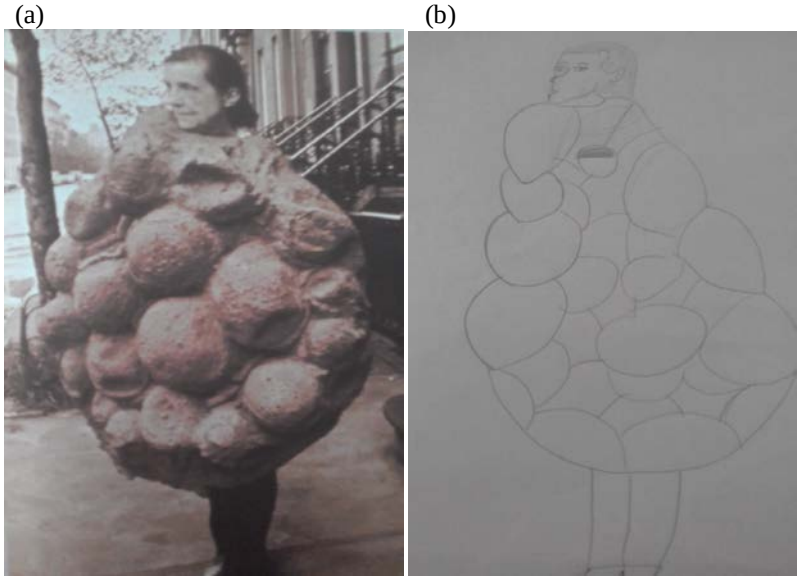
3.2.3 Cachos

> Sempre houve uma sugestionabilidade sexual em meu trabalho. Às vezes estou totalmente envolvida com formas femininas - cachos de seios como nuvens -, mas muitas vezes misturo o imaginário - seios fálicos, masculino e feminino, ativo e passivo (Bourgeois, 2000, p.101).

Nesse momento a pesquisa estética intensificou o estudo na artista Louise Bourgeois no diálogo com a Deusa Diana (Chicago, 1999), citada anteriormente na obra *Artemis* - na *performance A Banquet/A Fashion Show of Body Party* (1980) e na obra *Avenza* (2011). Pelas qualidades processuais, estéticas e políticas da artista Louise Bourgeois, conduzo este estudo estético-plástico-visual nas imagens dos livros: *Destruição do Pai, Reconstrução do Pai* (2000), no qual relata da sua infância na França e a oficina de restauro e de confecção de tapeçarias da sua família, e *O Retorno do Desejo Proibido* (2011). No último livro, sua obra e sua poesia se misturam com as reflexões processuais de seus trabalhos, tal qual a escrita de Salles (2010, p. 92): "(...) esses documentos de processo parecem ter a vocação para o registro daquilo que ainda está em estado provisório (...)". No caso de Bourgeois (1980, 2011), esse estado provisório se estende as suas esculturas mais variadas, pois a artista, além de pintora e desenhista, é escultora e performática, mantendo uma estética quase em suspensão. Como suspensão compreendo uma estética que flui e promove certa embriaguez dos sentidos ao não oferecer um caminho a percorrer, a artista eleva e convida ao deleite, como um estado provisório, tal qual a fotografia da artistas vestido sua obra e o desenho da estudante desenvolvido nessa pesquisa estética e plástica:

Figura 76–*Avenza*, de LouiseBourgeois,em dois momentos

(a) (b)



Legenda: (a) A própria na frente de sua casa na cidade de Nova York vestindo, sua escultura de látex, que se tornou parte da *Confrontation*(1978); (b) Desenho Ana Julia, oito anos, inspirado nesta obra.
Fonte: (a) LARRAT-SMITH,2011, p.166.; (b) A autora, 2017.

Estudamos a artista Louise Bourgeois nos livros citados e trabalhamos dialogando com sua a composição estética e plástica, criando desenhos, projetando e pintando nos tapumes as diferentes imagens da Deusa Diana, conforme imagens do processo docente:

Figuras 77 à 80- Projeção, desenho e pintura no tapume das diferentes imagens da Deusa Diana, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Na trajetória de conhecimento e arte, confeccionamos pinturas das imagens da Deusa Diana, e continuamos com a pesquisa nos Cachos. Buscamos conectar o sensorial com o cognitivo e, durante as aulas, estudantes ouvem seus corpos no contato com os ocos. Com essa estratégia, conduzimos o lirismo dessa ação e a pesquisa nas imagens um vínculo do sensorial com o estético. Na fala da Andressa, de oito anos, nas sensações do etéreo, a compreensão do seu corpo: *"Parece que estou no mar. Parece que a onda está vindo na gente. Por causa do barulho do nosso corpo que tem água. Parece que está caindo infinitamente. Parece que tá com vento",* tal qual a vivência a seguir:

Figura 81- Escuta de si no contato com a esfera, 2015.

Fonte: A autora, 2017.

Nos vestígios das próximas escutas, surgem os Cachos, amarrados em si mesmos, misturam os ocos em múltiplas entranhas, vísceras, órgãos - ora Cachos de Seios, ora Cachos de Cabelos, ora Cachos de Cocos, ora Cachos de Cachorros passeando. Na criação como processoos ocos começaram a se amarrar uns aos outros e se transformaram em Cachos:

Figura 82-Estudante vestindo Cachos*à la*Bourgeois, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Usamos o barro como cor e suporte ao mesmo tempo e, nesse momento, surge uma demanda dos (as) estudantes pela cor da pele. Começamos então uma pesquisa em nossos próprios corpos e identificamos peles de diferentes cores, tonalidades e matizes. Nesse sentido, discutimos raça, classe e gênero (Gonzalez, 2016), conforme já delineado, e afirmamos para encaminhar parte do foco desta escrita. Com a dificuldade de demonstrar que o Brasil é um país com diferentes tons de pele e que cada pele tem a sua própria cor, trabalhamos a ideia de um arco-íris humano e iniciamos a confecção da tinta com cola, gesso crê e barro-terra de diferentes tons, trazidos por todos (as) os (as) envolvidos (as) nesse processo artístico. O barro como matéria amorfa, na sua malemolência, é pasta de suporte, é tinta e, na maioria das vezes, é o próprio barro a matéria de modelagem do volume do corpo feminino.

Figuras 83 e 84 - Estudantes vestindo Cachos *à la* Bourgeois, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Nesse momento, o barro é usado como tinta, confeccionamos pastas com argilas de cores variadas para fazer os seios, que se multiplicaram de tal maneira que denominamos Cachos de Seios, ou ainda, como um labirinto, acompanhando as palavras de Bourgeois (2000, p.101) - "Cachos de Seios como nuvens".

Um estudante de seis anos que gosta do azul, por exemplo, pintou ocos com essa cor. Surgiram Cachos de diferentes cores, tamanhos, texturas e formas, tais quais imagens dessa vivência:

Figuras 85 e 86 - Cachos vivencia dos Cachos *à la* Bourgeois, 2017.

Fonte: A AUTORA, 2017.

Na fala da Andressa, de sete anos, a afinidade com essa proposição:"*A mulher dos peitos. Milhões de peitos. Ela é a mulher dos peitos. Ela fez de um jeito que parece uma pedra grande*". Na fala da estudante e na postura de vestir os Cachos ora como Cachos de cabelos ora como Cachos de bolsas ora como Cachos de cachorros passeando pelas ruas, estudantes deslocam e refazem essa proposição a cada novo movimento.

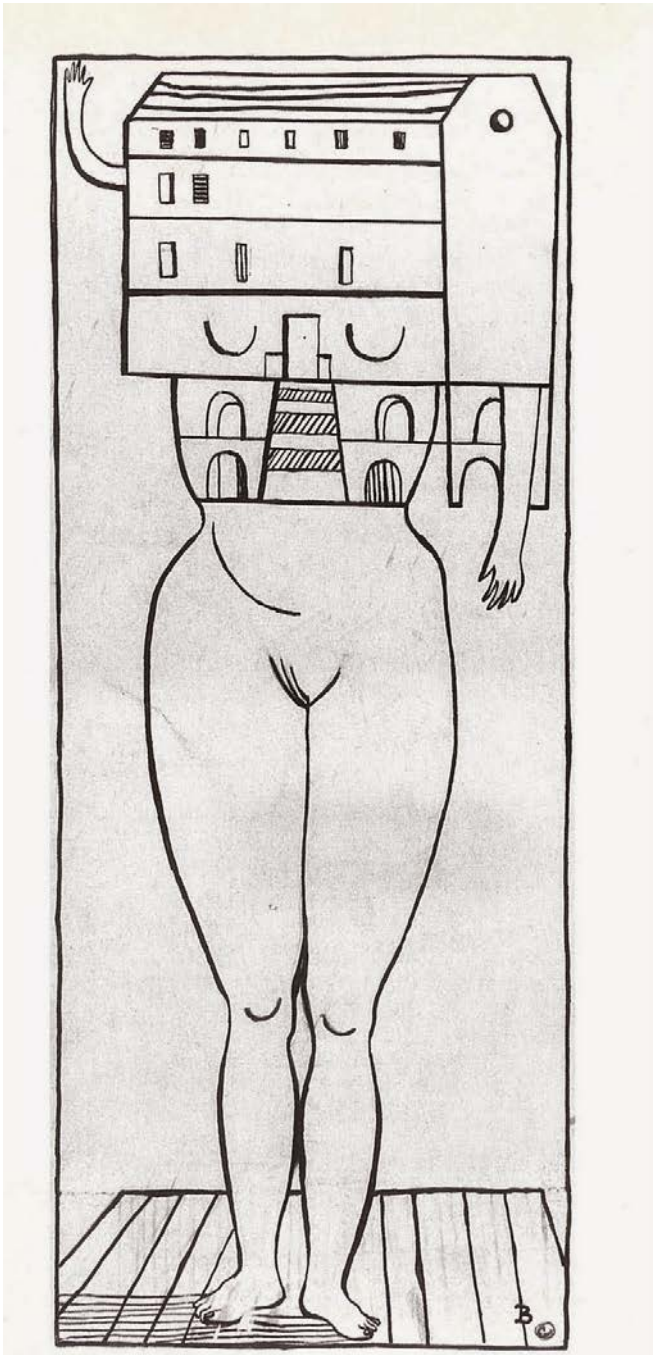
Nessa mobilizaçãoda obra *Avenza* de Bourgeois, na ação de vestir Cachos, trabalhoas palavras raiva, vingança e ironia como provocação nas imagens das obras da artista, pergunto: o que a expressão da artista tem a ver com asua obra *Avenza*? A resposta é encaminhada pela atitude das estudantes:

Figuras 87, 88 e 89 - Estudantes vivenciando os Cachos *à la* Bourgeois, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Daniel, de oito anos, reconhece na obra *Avenza* uma semelhança com a tartaruga e explica: "*A tartaruga usa o casco para dormir, se proteger, se esconder da chuva*". Com essa analogia da casa como abrigo, bem como a metáfora da casa que a mulher carrega no próprio corpo, apresento outro trabalho de Bourgeois, *Femme-Maison* (1946-47):

Figura 90 - Louise Bourgeois - *Femme-Maison* (1946-47).



Fonte: CHADWICK, 2012, p. 325.

O estudante Daniel delineia a ideia da nossa pesquisa nos Cachos*:"Tem muita vida, por isso muito seios*". O grupo de crianças encaminhou a produção de novos sentidos aos

estereótipos femininos, de maneira reflexiva e lúdica, tanto nas suas palavras quanto nas brincadeiras de fazer, vestir e vivenciar suas produções.

Assim, trabalhamos o excesso como transbordamentos no processo do campo empírico; como repetição na audição do corpo, compreende-se a vivência que se constitui no corpo, tal qual estudantes criando a partir do que ouvem, sentem e se sensibilizam no contato com a esfera cerâmica, na entrega sensorial e corporal ao conhecimento de si, dos femininos e das artes. No processo de feitura a repetição estabelece um ritmo e diferentes formas surgem da unidade cilíndrica, umas racham, outras diminuem e, assim, é possível pensar na ação repetitiva de fazer a esfera, uma proteção. A partir do excesso foram criadas proposições estéticas e sensoriais do oco e com elas vivenciou-se o som do corpo.

No processual artístico, trabalha-se o oco - nem dentro, nem fora, bem como na sua sonoridade - nem corpo nem esfera. Com a escuta do corpo, fora do corpo, argumenta-se que cada esfera é uma repetição e uma diferença ao mesmo tempo. Tal qual um receptáculo de escutas, falas e narrativas que remete a outras, sem nos fixarmos ao lugar físico. Mas, se pensarmos na tonalidade acústica da esfera, é sempre uma *différance*: o excesso e a *différance* nas esferas ocas como proposição estética e sonora, que escapa a uma fixação, do corpo e do som, assim como a analogia deste estudo com o pensamento poético de Derrida (2006).

Na diferença e nos elos de conhecimentos dos femininos na arte, as obras são constituídas e refeitas. Pergunto:por que tantos seios? Para surpresa, a primeira resposta veio do Luiz, de onze anos, que, de forma muito simples, respondeu *"Porque são muitas mulheres"*. Estrategicamente, utilizei a palavra *"muitas"* que dá ideia do excesso nessa proposição artística. Além disso, ampliei a discussão em torno dos femininos na explicação precisa da Carolina, de nove anos- "*A artista veste muitos seios para representar a mulher, são muitos porque assim ela representa o mundo todo de mulheres*". E questionei: Muitas? Quantas? E em conjunto, as falas deslocam os locais para os femininos na vida, fazendo arte: *"A mulher hoje trabalha fora de casa"*; *"A mulher pode trabalhar também dentro de casa"*; *"Minha mãe viaja para trabalhar"*, entre comentários, entre registros, as falas foram compondo a ação de vestir e vivenciar os Cachos de Seios *`a la* Bourgeois (2011). Eles se trançaram de tal forma, que formaram os nós de Cachos e os (as) estudantes passaram a se vestir de amarrados e de emaranhados de Cachos. O excesso e o multiplicar do feminino (Rodrigues, 2008) pode ser observado nos Cachos, e outro importante argumento se impôs na feitura das esferas, seios - a pluralidade dos femininos, ora dispersos, ora amarrados em si mesmos, tal qual a explicação de Larianne, de doze anos: "*Muitos seios, porque os peitos são*

representados por muita gente, porque os peitos não são todos iguais - porque são pequenos, são grandes, são brancos, são morenos, são de todas as formas. E são muitos porque existem muitas mulheres e a artista quis representar muita quantidade".

O excesso como processo abriga o campo empírico, tensionando e enfrentando o estereótipo feminino, de acordo com a publicação de "*Visão e Diferença*" de Griselda Pollock (1988), em que a historiadora sul-africana fornece uma releitura feminista do trabalho de artistas mulheres impressionistas - Berthe Morisot (1841-1895) e Mary Cassatt (1844-1926), bem como das artistas contemporâneas - Mary Kelly (1941 -) e Yve Lomax (1952 -), questionando o feminino nas artes sendo objeto do olhar masculino. Como compreensão da história do feminismo, mais ainda, como estratégia de visibilizar as artistas, a historiadora desenvolve com o seu estudo a importância das mulheres criarem suas próprias representações. Como visibilizar as mulheres nas artes, se nem ao menos elas eram incluídas em uma história para ser contada? Ou melhor, eram incluídas, mas descritas por um olhar que estereotipava as mulheres? Essa provocação se constitui a procura desta tese: as mulheres artistas expressarem diferentes possibilidades para os femininos. Além disso, como desafio docente, proponho uma escrita comprometida com o diálogo vivendo o aprendizado como uma ação contínua, tal qual a suscitação de Lopes Louro, 1997, p.118:

> Ao apontar algumas das limitações das pedagogias feministas não pretendo, contudo, condenar os esforços de transformação que elas sem dúvida realizaram e realizam. O propósito, aqui, é manter uma atitude de questionamento que dificulte adesões acríticas a qualquer "modelo". É, também, examinar formas possivelmente mais efetivas de intervir nos atuais arranjos das relações de gênero e sexuais (especialmente no espaço escolar), de modo a buscar maior igualdade entre os sujeitos.

Desta maneira, busco uma igualdade entre as falas que ecoam pelo Núcleo, no ensino feminista nas artes, questionando as práticas discriminatórias, entre tantas violências ainda vividas pelas brasileiras [93]. Nesse contexto, as mães adensam essa proposta e denunciam as agressões: *"Só hoje foram cinco mulheres mortas aqui no Rio, uma delas pelo próprio marido, que deu depoimento de que ela pegou a arma e disparou."* Indignada, a mãe continua seu depoimento*: "Ainda coloca a culpa na mulher"!* Nas falas, o excesso transborda e afeta as vidas ainda precárias das mulheres. Nesse contexto, os desenquadramentos nos levam além de nós mesmas, nas vidas que contam e que são passíveis de luto. Fomos atravessados (as)

[93]. Conforme delineado na introdução, no governo do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, foi promulgada a Lei Maria da Penha, em sete de agosto de 2006. Essa lei é explicitada novamente aqui, para reafirmar a importância de medidas legais de proteção às mulheres.

pela morte da vereadora do PSOL do Rio de Janeiro, Marielle Franco, e sobre a vereadora um estudante de doze anos, que pediu para não ser identificado, relata: "*Ela ajudava a todos, até negros, brancos, mulheres, a denunciarem a ter a sua liberdade, construir sua...sua...sua cidadania. E ela foi muito importante porque foram quarenta e seis mil votos que votaram nela e ela foi importante a todos."*Outra estudante, que também pede para preservar seu nome, protesta: *"Porque ela protegia as pessoas! Ela ajudava as pessoas, eu não sei nem se ela era feminista. Ela era feminista? Ela ajudava as mulheres, ela denunciava casos e tal. Agora eu queria saber quem estará aqui no Brasil para nos proteger? Porque ela era uma mulher direita, ela nos protegia e eu queria saber quem é que vai estar para nos proteger."*

Com os depoimentos dos (as) estudantes e responsáveis, o estudo nas artistas e o processo no exagero, pretendo instigar conhecimentos, discussões e muitas reflexões sobre a condição feminina vivida por todas. Ana, de oito anos, explica: *"Sabe porque mataram ela? Por causa do preconceito. Ela defendia todas as mulheres negras. Por isso, mataram ela."* E Guilherme, de dez anos, faz a sua denúncia nos marcadores de opressão*: "As pessoas têm mais preconceito com as mulheres negras, pois negro é uma coisa que as pessoas não acham bonito"*.

Nos compartilhamentos feministas, enfrentamos as práticas discriminatórias, entre tantas agressões ainda vividas pelas brasileiras [94]. Nesse contexto, fizemos uma passeata no dia internacional das mulheres, nas escolas do entorno ao Núcleo de Arte - E.M. Georg Pfísterer e E.M. Sérgio Vieira de Mello, com cartazes, faixas e palavras de ordem - *"mulheres unidas, jamais serão vencidas."* Conversamos sobre a violência na nossa cidade e sobre as vidas que contam e da importância das mulheres. Praticamente uma semana depois, com o assassinato da vereadora Marielle Franco, estudantes pediram outra passeata, dessa vez para homenagear a vereadora assassinada. Algumas turmas das escolas citadas se interessaram em participar e caminhamos juntos (as). Além disso, os (as) professores (as) que compartilhavam da mesma indignação aproveitavam para falar. Muitas mães adensaram nosso coro e denunciam as agressões que as mulheres sofrem. No discurso das mães, percebemos a repulsa pela situação de violência em que as mulheres ainda se encontram. Nas manifestações de protestos, de revoltas pelas mulheres vítimas de violência, surge uma possibilidade de a educação conscientizar meninos e meninas quanto à situação crítica das mulheres no nosso país.

---

[94]. Idem, ibidem.

Afinamos a escuta na filosofia contemporânea de Butler (2016) dos transbordamentos do excesso, do excesso que não é perfeitamente enquadrado e sobra, ou entorna. A moldura como esse elemento perturbador que não é nem dentro nem fora e também não é o quadro, nem a arte. O excesso que não se enquadra, derrama e afeta. O processo docente, ao reverberar outro campo do saber, entorna e escapa, para além da arte, o desenquadramento como vidas precárias, como na escrita da filósofa contemporânea Butler (2015, pp. 13 e 14):

> Por um lado, procuro chamar a atenção para o problema epistemológico levantado pela questão do enquadramento: as molduras pelas quais apreendemos ou, na verdade, não conseguimos apreender a vida dos outros como perdida ou lesada (suscetível de ser perdida ou lesada) estão politicamente saturadas. Elas são em si mesmas operações de poder(...). (...)O “ser" da vida é ele mesmo constituído por meios seletivos (...).

Tal como delineada na discussão de desenquadramento na arte (Belting, 2006), a arte se volta para ela mesma e não para a sua historização, nem para os objetos. Para o pesquisador, a História da Arte está intimamente ligada aos objetos estéticos e a sua técnica de confecção rege e valoriza a expressividade, em função do trabalho de arte. Ao deslocar o objeto cotidiano, o (a) artista também desloca o sentido trabalhado que esta obra representa. Na ideia de a arte se voltar para ela mesma, a analogia de a artista se apropriar da autoria da sua arte, como um enfrentamento das mulheres. Uma luta pelo protagonismo que as próprias mulheres conquistaram com a sua arte. Além disso, nos elementos deflagradores, há a possibilidade de a artista expressar a raiva, a vingança e a ironia, entre infinitas formas de tensionar o estereótipo ainda atribuído ao feminino.

Para tanto, estruturo o desafio docente utilizando a escrita como um corpo escultórico - processo de fazer a escultura viva e dinâmica, da mesma forma que Bourgeois (2011), artista que mobiliza a poética dos Cachos de Seios, usados em ambas as passeatas descritas acima. A expressão da artista com uma profusão de seios de látex dispara a raiva, a ironia e a vingança como estratégia política de visibilizar as mulheres.

Além disso, estudantes trazem reflexões nos ritos de intimidade com o feminino na prática artística, acompanhando a fala de Larianne, de doze anos: "*É importante estudar o corpo feminino, é importante estudar as mulheres na arte para representar as mulheres do mundo todo. Por isso, muitos seios. Porque ainda tem muitas discriminações contra as mulheres. Elas só eram desenhadas como santas, com bebês no colo e elas foram desenhadas peladas. Elas foram desenhadas peladas e depois elas foram desenhadas com roupas. Os homens desenhavam as mulheres. Agora estudamos as mulheres desenhando elas mesmas e fazendo a sua arte*". Essa fala da estudante fortalece a afinidade com a escrita que promove o

feminino em múltiplas significações, tais quaisas palavras de Butler, 1998, p. 25. In: Loponte (2014, p. 164):

> Desconstruir o sujeito do feminismo não é, portanto, censurar a sua utilização, mas ao contrário, liberar o termo num futuro de múltiplas significações, emancipá-los das ontologias maternais ou racistas às quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir.

Ao discutirmos as múltiplas significações para os femininos, com irreverência e atitude política, vestimos nossos Cachos como excesso e vivenciamos o multiplicar do feminino nessa ação. Assim, meninos e meninas, interessados na experiência estética, indicaram infinitas possibilidades - ora Cachos de Seios ora Cachos de Cabelo ora Cachos de Bolsas, ora Cachos de Cachorros passeando, conforme já dito. Além disso, estudantes se esbaldaram propondo brincadeiras, encenações, narrativas e representações. Tal qual o ato de vestir, fotografar e construir a ação da arte, para vivermos a mulher hoje, deslocando os femininos dos estereótipos, interferindo, criando e adicionando o lúdico no fazer artístico,da mesma forma que Bourgeois (2000, p. 101) quando declara: "(...) seios fálicos, masculino e feminino, ativo e passivo".

Os ocos se multiplicaram e compartilhei com os (as) estudantes o conteúdo teórico desenvolvido nesta escrita. Como estratégia, usamos os rascunhos da Qualificação desta tese para fazermos as esculturas. Nas palavras, nas frases e nas ideias que compõe esta tese, estruturamos, como poética e estofo, a cabeça das mulheres, na pluralidade dos feminismos. No volume do corpo feminino, Luiz, de onze anos, denuncia:"*Tem que ter umas mulheres negras, porque só tem mulher branca no meio*", assim como na afirmativa de Larianne, de doze anos: "*A mulher negra também tem valor*" e na declaração de Ana Beatriz, de doze anos: "*E sofre muito racismo, e isso é muito feio*". O grupo de adolescentes conduziu a produção de novos sentidos para os femininos, de maneira reflexiva, lúdica e política, enfrentando a mulher ainda hierarquizada, nas suas palavras e no título desta proposição, escolhido pelos (as) estudantes: Cabeças Feministas.

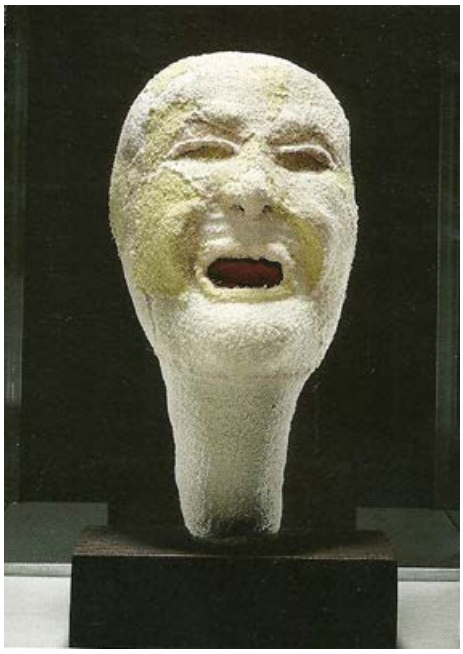
Em alguns procedimentos escultóricos como, por exemplo, a Cabeça Feminista, o barro e as suas tonalidades impediram a leitura dos papéis da qualificação desta tese, e, desta maneira, optamos por não usá-lo, conforme observamos na descrição do processo a seguir.

3.2.4 Cabeças Feministas

> A necessidade interior do artista de ser artista tem tudo a ver com gênero e sexualidade. A frustração da artista mulher e a ausência de seu papel mais imediato como artista na sociedade são resultados dessa necessidade, bem como sua falta de poder (mesmo quando ela obtém sucesso) é consequência desta vocação necessária. Nós não escolhemos nossos papéis - nós obedecemos ao chamado e aceitamos seus termos - o que obviamente não significa que não nos ressentimos deles. Isso não está totalmente claro; nós nos tornamos escultoras, digamos, por causa da nossa incapacidade de crescer (o que é uma graça disfarçada), porém é fato que permanecemos mendigas por toda a vida. Bem, podemos conversar a respeito de todas as nossas frustrações, manter as boas maneiras (BOURGEOIS, 2000, p. 100).

Retornando e intensificandoa artista Louise Bourgeois e seus trabalhos - "Rejeição" (2001), "Célula XXIV Retrato"(2001) e "Célula XXI Retrato (2011), estudando nas imagens dessas obras, as palavras - raiva, ironia e vingança como estratégia questionadora do aprendizado na artista. Para tanto, unindo o sensorial com o cognitivo, estudantes frequentemente ouviam seus corpos durante as aulas, buscando, nessa poética, nas palavras deflagradoras e nas imagens das artes, envolver o conhecimento sensível ao conhecimento cognitivo, tal qual a obra "Rejeição" (2001) de Louise Bourgeois a seguir:

Figura 91 - Louise Bourgeois - *Rejeição* (2001).



Fonte: LARRAT- SMITH, 2011.

Nesse momento, cada estudante, ao fazer as esferas, conforme descrito nas propostas citadas, viveu na sonoridade do seu corpo a sua maneira de conhecer e identificar o

conhecimento compartilhado. Contaminada pela busca dos femininos, Hellen, de seis anos, explica para um aluno novo no grupo o que estamos trabalhando: *"Nós fazemos mulheres na arte, já fizemos os peitos, agora estamos fazendo as cabeças".* A certeza do seu fazer artístico possibilita a compreensão da intimidade que Hellen criou com o objeto de pesquisa. Nesse momento, os dois elos do protagonismo feminino desta tese se unem: as artistas pesquisadas e a estudante de arte. Essa conexão propicia a conquista política que se pretendeu com este estudo - os feminismos e o seu ensino nas artes, em um "estado de existência ativa", da mesma forma que nas palavras de Bourgeois (2000, p. 101):

> (...) O espectador deixa de ser mero observador se puder se mover do estado de observar para o de colaborar... O deslocamento é análogo ao estado de passividade, que é rejeitado e se torna um estado de existência ativa. Em outras palavras, é o deslocamento, a transformação de uma pessoa que é passiva, deprimida por uma *crise de conscience,* numa pessoa que se torna subitamente ativa - a passagem da morte para a vida por meio do ato criativo.

Em 1982, devido à importância de Bourgeois, o Museu de Arte Moderna da cidade de Nova Iorque (MoMA)[95] fez uma retrospectiva de sua obra. Em 1989, a artista afirma a sua dificuldade e resistência ao ambiente masculino, que domina o mundo da arte e a situação de exclusão que a mulher ainda vive, conforme as palavras da artista a seguir (2000, p. 112):

> Eu tinha um grande complexo de culpa quanto a impor minha arte, tanto que toda vez que ia expor sofria alguma espécie de ataque. Então decidi que era melhor simplesmente não tentar. Eu simplesmente tinha a sensação de que o mundo da arte pertencia aos homens, e que eu estava de certa forma invadindo seu domínio. Assim, a obra era realizada e escondida. Sentia-me mais confortável ao escondê-la. Por outro lado, não destruía nada. Guardava cada fragmento. Hoje, porém, me esforço para mudar.

Nas transformações dos fragmentos, trabalhamos os rascunhos da Qualificação desta tese, como suporte para a confecção do oco e, dessa maneira, compartilhamos das reflexões teóricas com estudantes. O processo de escuta das esferas revelou para o grupo, entre os conhecimentos, o desejo de falar sobre as mulheres. Assim, como matéria, forma e conteúdo, as palavras e frases se misturaram na prática escultórica, constituindo parte da poética deste trabalho. Ainda na confecção das cabeças, na feitura da papelagem, o título do primeiro capítulo desta tese: "*Mulheres artistas*", é lido por Francisca, de doze anos, e, estrategicamente, utilizei essa interlocução, para dialogar sobre este estudo, tais quais imagens que registram essa concepção docente em que as estudantes criam as cabeças feministas esbaldando energia, atitude e confiança de compartilhar o fazer estético:

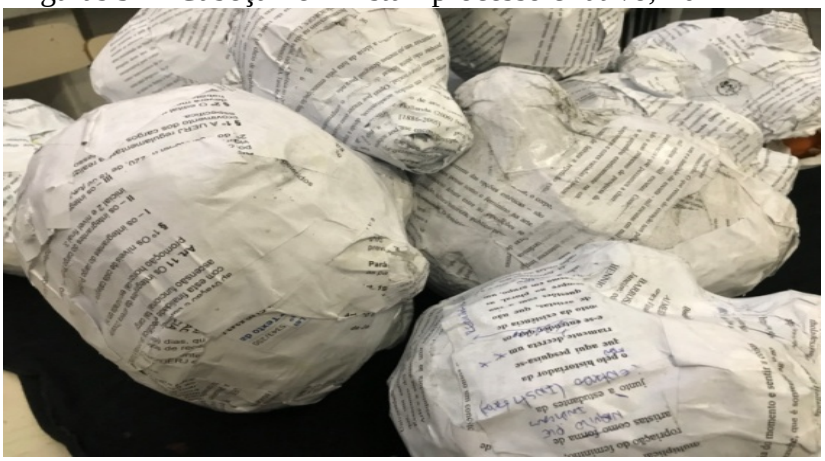
[95]Em1929 o MoMA teve seu inicio como uma Instituição de Educação. Atualmente é um dos mais importantes, famosos e atuais Museus de Arte Moderna do mundo.

Figuras 92 e 93- Cabeça Feminista - processo criativo, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Surgiram frases como: *"Mulher não presta", "Mulher é tudo vadia"*. Porém, no decorrer da feitura e na entrega ao trabalho de criação e pela beleza impressa no fazer artístico, as frases foram constituindo e espelhando a própria graça e juventude dos (as) adolescentes: *"Como você é cheirosa!!!", "Linda!!!!"* Na confiança de fazermos juntos, nos entregamos à confecção escultórica das cabeças, como uma possibilidade de dar vida às mulheres na nossa fala e no nosso processo artístico, assim como percebemos nas palavras que compõe a cabeça construída com os rascunhos dessa escrita:

Figuras 94 - Cabeça Feminista - processo criativo, 2017



Fonte: A autora, 2017.

Na assimilação das palavras, nos apropriamos do encanto do fazer artístico, refletidos nas nossas construções estéticas, linguísticas e expressivas ao criarmos nossas mulheres protagonistas, tal qual a atitude das estudantes:

Figuras 95 e 96- Cabeça Feminista, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Além da escuta, a procura pelas palavras, como repertório de criação - feminismos, femininos, mulheres. O aprendizado se dá, permitindo que a busca apresente novas ressignificações, tal qual o nome escolhido no grupo: *Cabeça Feminista*, expandindo as possibilidades e desenvolvendo as ações, conforme ideias de Butler, 1998, p.25. In: Loponte (2014, p. 165):

> Em certo sentido, o que *mulheres*significa foi dado como certo durante tempo demais e o que foi determinado como "referente" do termo foi "fixado", normalizado, imobilizado, paralisado em posições de subordinação. Com efeito, o significado foi fundido ao referente, de tal forma que um conjunto de significados foi levado a ser inerente à natureza real das próprias mulheres. Refundir o referente como significado e autorizar ou salvaguardar a categoria mulheres como lugar de ressignificações possíveis é expandir as possibilidades do que significa ser uma mulher e, nesse sentido, dar condições para permitir uma capacidade de agir realçada.

Pensando em uma capacidade de ação realçada, adensei uma pesquisa com estudantes do Núcleo, com cabeças denominadas de "Ex-voto" (1990). Essas esculturas são feitas a partir dos moldes de cera, e com elas realizei um trabalho em cerâmica de cabeças femininas, que revisito para compor com estudantes do Núcleo e como coletivo O Círculo. Para tanto, compartilhei com o grupo de crianças e de adolescentes algumas obras de cerâmica de "Ex-voto" e tivemos a oportunidade de ter um acesso direto a esses trabalhos no manuseio e na cumplicidade estética nessa (re)visitação. O "Ex-voto"mistura ingredientes, religiosos e artísticos, na força de uma promessa. Pode ser de madeira ou cera das diferentes partes do corpo humano: externas, como - cabeça, perna, braço, mão, e internas, como - coração, rim, vísceras. Normalmente os "Ex-votos" possuem uma sala de promessa nas Igrejas brasileiras, um exemplo é a Igreja do Bonfim em Salvador, na Bahia.

No ano de 2017, junto com o coletivo feminino O Círculo, a cabeça feminina do "Ex-voto" (1990) ganha contornos subjetivos de Turrona (2017), realizada em barro cru, para manter o peso da argila e a energia da mulher teimosa, que persiste. Compartilha-se na pesquisa das cabeças femininas, nas trocas de conhecimentos e de experiências, a concepção da palavra teimosia como adjetivação dessa nova leitura do "Ex-voto" (1991) no aprendizado colaborativo das mulheres do Círculo. A importância das discussões é reforçada nos trabalhos realizados, exposições e principalmente no vínculo que O Círculo constitui na trajetória das mulheres da comunidade da Mangueira, da UERJ e de todas que buscam compartilhamentos expressivos com a pesquisa na arte, nos femininos e no barro-cerâmica. Turrona (2017)faz parte do evento "Corpo de Mulher: Micropolíricas na arte relacional", promovido pela COARTE/UERJ no Fórum Interuniversitário de Cultura do Rio de Janeiro (FEST FIC) 2017,

com curadoria de Rafael Silveira (Rafa Éis) - "Quando o barro modela o corpo de mulher: afetos com o grupo "o Círculo" e sua obra":

> (...) É um acontecimento de mulheres que tomam posse de seus corpos, aumentando coletivamente sua força de agir, de afirmar a vida. É um acontecimento transgeracional entre bisavós, filhas e netas, mas também comunitário, entre artistas de lugares da Baixada, passando pela Mangueira à Zona sul. Um acontecimento efetivado por mulheres negras e mulheres brancas, de lugares distintos na partilha do sensível, mas com territórios comuns aos seus caminhos, os quais se encontram nas múltiplas experiências de ser mulher em uma sociedade machista. Caminhos que se encontram na UERJ, universidade de força contradominante, que insiste em viver em meio ao corrente projeto de desmonte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (...)(Rafa Éis, 2017).

Figura 97 - *Folder* - Exposição *Corpo de Mulher: Micropolíricas na arte relacional*

Fonte: ÉLIS, 2017

Como um olhar de fora, convidamos um homem para fazer a curadoria da nossa exposição. Ao trazer um coletivo de mulheres, do qual faço parte, compreendo uma

intimidade no processo criação artística, a partir da vivência de uma integrante. No campo virtual[96], temos acesso aos escritos, às informações e às fotografias de exposições realizadas, nas trocas de saberes e nas reflexões sobre a prática da cerâmica hoje. Tal qual apresentado na introdução, o coletivo feminino O Círculo tem sua importância nas discussões éticas e estéticas sobre as mulheres na atualidade, processo vivido por mulheres de vários locais do Rio de Janeiro. É um grupo com formações diversas, de diferentes idades, mas com a mesma intenção de um trabalho colaborativo, afetivo e estético.

As mulheres do Círculo e estudantes do Núcleo de Arte Leblon, misturam o conhecimento produzido academicamente com os ingredientes de arte e educação, propiciando a escuta de si pelos femininos nas artes. Resgatando a condução do estudo, sentindo na própria pele: o mergulho, vivemos no contato com os diferentes ocose compartilhamos essa vivência estética tanto no Círculo quanto no Núcleo de Arte, tal como estudamos o corpo como sujeito da percepção em Merleau-Ponty (1999, p. 277):

> Toda percepção exterior é imediatamente sinônima de uma certa percepção de meu corpo, assim como toda a percepção de meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior. Agora, como vimos, se o corpo não é um objeto transparente e não nos é dado por sua lei de constituição assim como o círculo ao geômetra, se ele é uma unidade expressiva que só quando assumida se pode aprender a conhecer, então essa estrutura vai comunicar-se ao mundo sensível. A teoria do esquema corporal é implicitamente uma teoria da percepção. Nós reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retornado assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção."

Na reverberação do estudo acadêmico e com a experiência da docência artística, acima relatados, uma exposição interativa é construída no Núcleo de Arte Leblon, assim como a curadoria de processo no estudo de Salles (2010, p. 213):

> (...) o público tem a oportunidade de acompanhar um trabalho artístico em que o próprio processo é a obra em constante transformação, que ocorre num projeto conceitual onde as mídias se confundem - pintura, instalação e *performance*(...).

[96].O Círculo é um coletivo feminino de arte vinculado ao projeto acadêmico Terra Doce IART/UERJ/FAFERJ que desde 2008 vem atuando na cidade do Rio de Janeiro em intervenções artísticas envolvendo a cerâmica, meio ambiente e as questões dos femininos. Nós nos localizamos na UERJ e na Mangueira. Somos ceramistas, escultoras, educadoras, poetas, cantoras, estudantes, jardineiras, ativistas e *performers*, entre infinitas formas de expressões. Parte deste texto foi retirada dos sites de pesquisa:
https://terradoceuerj.wordpress.com/tag/isabela-frade/Último acesso em 06/05/2018;
https://www.facebook.com/groups/426528080717337/Último acesso em 06/05/2018;
https://www.facebook.com/TerraDoceUERJ/ Último acesso em 06/05/2018.

Esse encaminhamento da estudiosa contribui para a atitude estimulada ao longo de toda a exposição e mais ainda no decorrer das visitações. Desse modo, há o compromisso dos (as) estudantes de estabeleceram a sua própria curadoria nos diferentes trajetos expositivos.

Nesse contexto, mantemos o desafio de nos tornarmos um "estado de existência ativa", como percebemos nas palavras e na arte de Louise Bourgeois. Além disso, aprendemos com Celeida Tostes a importância de unir o sensorial com o cognitivo e com o coletivo feminino O Círculo sentimos o som do corpo na proposição Corpo-Oco, entre os compartilhamentos experimentados pela vivência dos femininos nas artes.

3.3 **Exposição interativa**

> (...) As crises quanto à minha expressão desapareceram já há muito e fazer proposições hoje para mim é como comer, uma simples motivação sem preocupação de ordem maior. Estreei o meu novo corpo e virei também uma esplêndida fêmea. Jamais pensei isso ser tão maravilhoso (...). Clark (1998, p. 60)[97]

Na exposição interativa, denominada pelos (as) estudantes de Mulheres artistas, construímos o saber colaborativo, reflexivo e crítico de tudo que foi vivido como processo de pesquisa e arte. Bem como passamos a fazer proposições tal qual Lygia Clarck vive a experiência artística com a leveza de uma proposição. Para tanto, desafiamos os modelos da História da arte que eliminam a própria mulher, enfrentando as estruturas sociais que fixam estereótipos femininos e excluem as artistas. A relação entre feminismo e ensino das artes acontecea ssim como a curadoria do processo (Salles, 2010), meio pelo qual todos (as) exercem uma cumplicidade e atuam participando da construção do conhecimento, tal qual a exposição interativa - estudantes, responsáveis, professores (as) e comunidade escolar -, compondo processualmente a ação artística. Nesse sentido, ativa-se a artista Lygia Clark (1998) principalmente na condução da experiência estética, a vivência de si assim como a ação do estudante e as concepções que seguem da artista:

---

[97]. CLARK, Lygia. Lygia Clark e Helio Oiticica: *Cartas, 1964-74*/organizado por Luciano de Figueiredo; prefácio de Silviano Santiago/ Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

Figura 98 - Estudante preparando a exposição, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

A exposição interativa é parte da análise qualitativa no resultado desta pesquisa e compõe diálogos infinitos entre o desafio proposto, o encaminhamento docente e o acolhimento dos (as) estudantes. No encontro com a experiência da obra e o processo de criação, a compreensão da vivência de si como o caminho para o aprendizado em artes. Assim como as palavras de Lygia Clark (1998, p. 56):

> Por Deus a vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar, pois há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial.

No processo de recriação pela da arte, estudantes se reinventam ao reinventarem a obra e atuam como propositores (as) na transformação da vivência estética. Conforme delineado, como propositor (a) compreendo o (a) espectador (a) como ativo (a) na interação com a obra, na ação do fazer e do refazer artístico, vivendo a obra também como uma proposição, tal qual Clark (1998). Nesse aspecto, relato o interesse dos (as) estudantes no desenho japonês intitulado Naruto[98]. Apesar de estereotipado, esse é um tipo de expressão que seduz crianças e adolescentes. Ao acolher essa imagem do feminino, recriamos as Deusas

[98]. *Naruto* é uma criação japonesa, com características peculiares aos desenhos animados japoneses, cujas características estéticas e estereotipadas pesquisamos e reiventamos para fazermos algumas "*Vênus Narutas"*.

"Narutas", conforme algumas pinturas que hibridizam a Deusa Diana, com esse desenho japonês:

Figura 99-Estudante preparando a exposição da Deusa Diana, 2017.

Legenda: Neste processo houve a hibridização da deusa Diana com o desenho japonês Naruto.
Fonte: A autora, 2017.

Figura 100 - Estudante como propositora na exposição da Deusa Diana, 2017.

Legenda: Neste processo houve a hibridização dessa deusa com o desenho japonês Naruto.
Fonte: A autora, 2017.

Conforme já foi apresentado, ao sugerir a raiva, a ironia e a vingança como desafios encaminhados ao campo de pesquisa, os (as) estudantes trazem o lúdico como proposta interativa a essaprovocação. Nas falas, os (as) estudantes e responsáveis discutem os incômodos, as opressões e as exclusões, ainda vividos pelas mulheres. Mas na prática docente o lúdico e a brincadeira estabelecem o tom da proposta. Desse modo, o lúdico conduz as trocas cognitivas, as interferências e os deslocamentos nas obras das artistas estudadas, assim como se percebe nos (as) monitores (as) atuando como idealizadores e organizadores da exposição

Figura 101 - Estudantes organizando o espaço expositivo e atuando como curadores, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Pollock (2007) defende que a arte feminista deve instigar um tipo de espectador completamente novo, como parte integrante do conhecimento da arte. Com a postura política, a educação pode atuar como instrumento de mudança social e quebra de paradigmas culturalmente impostos. Tal qual o protagonismo dos (as) estudantes da Escola Municipal Sérgio Vieira de Mello agindo como propositores (as):

Figura 102 - Estudantes da Escola Municipal Sergio Vieira de Mello como propositores, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Ativando os (as) propositores (as) na vivência artística, interrogo: como a exposição interativa transforma a sua vida? Na fala da mãe que vive a exposição interativa como protagonista constato a certeza do conhecimento compartilhado:

> Nossa, eu achei muito legal, muito interessante, esse negócio dos peitos, das mães entrarem na projeção, pegar no barro e sentir as Vênus, dá para sentir que é do barro. Muito interessante,né? Transforma a minha vida e a vida da minha filha em muitas coisas, até coisas que eu não sabia. Descobri que vendo isto - do barro, dos peitos, quando eu ouvi meu próprio corpo com esses trabalhos das crianças, muito legal, muito interessante.

Figuras 103-107 - Participação das mães como propositoras na exposição interativa, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Ao deslocar os locais para os femininos nas artes, surge a possibilidade de novos e diferentes espaços, tal como a escuta dos femininos na vivência criativa, na reconfiguração,

na incorporação e na valoração das mulheres na arte e na vida como, no enfrentamento da invenção do feminino, dialogando com as palavras de Tiburi (2018, p. 51):

> O feminismo se apresenta como crítica em relação ao patriarcado na forma de Estado, Mídia, Igreja, Família, Capital. Todas essas instituições vendem sua ideologia como discurso verdadeiro, essencializando o feminino e as mulheres como suas portadoras. É bom lembrar que as vozes nunca são neutras. As vozes feministas, antirracistas e cientes da luta de classes em nossa sociedade alertam que há algo de errado na pretensa neutralidade da sociedade patriarcal, ela mesma uma grande propaganda, um sistema de autoelogios que precisa desabonar o outro para sobreviver. Daí a invenção do feminino.

Questionamos, na prática expositiva, a maneira como as mulheres foram excluídas do processo artístico e a violência simbólica que naturaliza a forma estereotipada de representar o feminino. A fala da Érica, de seis anos, é trazida para tensionar esse processo: "*Estudamos as mulheres porque as mulheres são muitos lindas, por isso o corpo feminino com tantos seios, representa o feminino das mulheres*".A estudante, ao interagir o conhecimento do feminino, reflete sobre suas palavras, para além do certo ou do errado, na sua possibilidade expressiva, a sua formação crítica, tal qual o encanto das jovens na ação de vestir os Cachos:

Figuras 108 e 109- Estudantes como propositoras na exposição interativa, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Ao estabelecer um estudo no qual a própria artista apresenta a sua arte e a sua maneira de expressar o feminino, procuro construir, com esses diálogos, uma interação possível com o processo de conhecer, de fazer e de ensinar. O conhecimento feminista nas artes, como um chamado à ação contínua, não se esgota nesta pesquisa, mas é prolongado pela experiência de todos (as) que vivenciam a educação como um espaço possível de transformações e de reflexões dos modelos estereotipados impostos ao feminino, entre infinitas exclusões nas quais as mulheres ainda presenciam.

Desse modo, defendo que as rupturas da arte contemporânea precisam ser absorvidas na educação como mudança social, principalmente na maneira como ensinamos a História da Arte nos cânones masculinos, europeus, americanos e brancos. Aliar o movimento feminista ao ensino das mulheres nas artes pode ser uma estratégia política de desafiar a construção social e agir na direção das transformações culturais e sociais, tal qual a escrita de Lopes Louro (1997, p. 125):

> Nessa ação política cotidiana e aparentemente banal, parece importante que observemos as relações de gênero não apenas naquilo que elas apresentam de "mais evidente" (o que usualmente quer dizer aquilo em que se ajustam a nossas expectativas ou às representações dominantes), mas que sejamos capazes de olhar para o comportamento que foge ao esperado, para os sujeitos que desejam transgrediras fronteiras e os limites. Essa disposição de olhar talvez nos ajude a perceber a transitoriedade ou as transformações nas relações entre sujeitos e certamente se constitui numa das formas mais efetivas de produzir conhecimento novo. Como novas/os intelectuais feministas, parece que é mais importante "afinar" nossos sentidos, observando e registrando os comportamentos e as práticas, do que pretender encontrar respostas sobre os "fundamentos" ou "origem última" dos fenômenos.

Afinados os sentidos com essa cumplicidade teórica, percebo a importância de estudos e de práticas que incorporem as falas, os saberes, os argumentos e as resignificações em um processo colaborativo de construção de conhecimentos, nesse caso, no contato com os processos desenvolvidos pelas artistas. Interrogo nesse contexto: como o movimento feminista contribui para o seu aprendizado das artistas? A estudante Larianne, de doze anos, inicia a conversa: "*A gente aprendeu o feminismo na arte, o corpo da mulher, várias coisas. Assim, a gente aprendeu sobre os seios, escutar o corpo, a gente fez algumas Vênus, trabalhamos nas Vênus e aprendemos várias coisas e isto é um tipo de transformação*"; Luiz, de onze anos,reflete e resignifica: "*A prendi a ter mais maturidade. A gente quando for ver fotos das mulheres peladas, não ficar rindo, ter respeito maior com o corpo feminino. E nas Vênus Diana e na Vênus Naruto aprendemos que os preconceitos, hoje em dia só gente branca tem as coisas, aprendemos que negro também, né? As nossas pinturas foram inspiradas em gente negra. Os Seios e as Vênus, também são negros*". No relato desses

estudantes percebo um enfrentamento dos preconceitos que identifico na escrita de Chimamanda Ngozi Adichie (2015, p.49): “A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se a humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura.”

Ensinar as artistas atuais, nas suas infinitas capacidades expressivas - *performances*, pinturas, instalações, vídeos, fotos, entre alguns exemplos, conduz esse aprendizado valorativo do feminino, capaz de criar novas e diferentes possibilidades de conscientizações das mulheres hoje como um possível resultado desse processo cognitivo. Deste modo estudamos o feminismo, como uma possibilidade de vivermos com esse movimento uma atitude de sermos todos (as) feministas, tal qual o título e as ideias do livro de Chimamanda Ngozi Adichie, 2015.

Ao convocar a participação dos (as) estudantes como protagonistas dessa pesquisa, destaco no fazer artístico a postura ativa no interesse em conhecer, em desenhar e em fazer parte desse saber compartilhado, assim como a concentração das estudantes ao realizar o desenho de observação das diferentes imagens da Deusa Diana:

Figuras 110 e 111 - Estudantes como propositoras na exposição interativa, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Nesse contexto, discutir a arte como um viés que representa a relaçãode subordinação e de dominação, na qual as mulheres ainda são fixadas. Compreender, também, que a arte

pode ter o poder de mudança e, aliada aos feminismos, pode ser uma excelente estratégia política de transformação, da percepção e da representação das mulheres. Firmando assim, novos paradigmas para os femininos, tal qual a síntese precisa da Hellen, de seis anos: "*As mulheres são importantes porque somos guerreiras, por isso é importante mostrar a arte das mulheres*". Como a atitude, a felicidade e o encantamento das jovens na interação com as propostas expositivas, na sobreposição dos seus corpos nas diferentes imagens da Deusa Diana:

Figuras 112 e 113 - Alunas da Escola Municipal George Pfisterer e Sérgio Vieira de Mello como propositoras na exposição interativa, 2017.

Fonte: A autora, 2017

Com esses desafios críticos, os (as) estudantes atuam como monitores (as), esboçampercursos expositivos durante o deslocamento e compõem diferentes conduções no ambiente. Cada estudante um "curador do seu processo" (Salles, 2010, p. 201), propiciando assim, uma intimidade com a exposição - fotografias, registros e desenhos. Sem uma preocupação linear, apresento as etapas, separadamente, porém cada participante vai escolher a sua circulação, com a ajuda, troca e parceria dos (as) monitores (as).

As obras têm a finalidade de interagir com o (a) espectador (a) e, para isso, disponibilizamos Cachos de diferentes cores e tamanhos. Nos emaranhados, entrelaçados e nós que foram se constituindo, de diferentes maneiras - Ora Cachos de Cabelos, ora Cachos de Cocos, ora Cachos de Bolsas, deslocando e criando movimentos pela exposição, entre possibilidades de ações já realizadas pelos participantes. Propositores (as) ativos (as) em um processo de autoria e de autonomia no fazer e no viver as artes, como um possível resultado dessa pesquisa.No espelho da oficina, a interação é vivida no reflexo e no ato de vestir, como um colar, como uma roupa, como uma bolsa...os Cachos são vestidos, desarticulados, gerando movimento pelo espaço expositivo, conforme a ação e o interesse das jovens:

Figuras 114 e 115 - Alunas da Escola Municipal George Pfísterer como propositoras, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

As Cabeças Feministas expostas e organizadas para serem ouvidas e interpretadas - cheia de palavras, frases e ideias ao serem lidas, provocam conversas sobre os femininos e estimulam, no seu contato físico, uma escuta, uma sonoridade. Os (as) monitores (as) promovem o encontro das palavras e das falas que construímos sobre os femininos, com os pensamentos e saberes pessoais de quem lê ou ouve, criando assim um espaço interativo e reflexivo com as palavras que foram se constituindo ao longo do processo criativo com as

vivências de cada participante. As diferentes imagens da Deusa Diana, que se caracterizam pela exuberância do corpo feminino, mais precisamente pelo excesso de seios, são expostas como pinturas. Além disso, são projetadas e sobrepõem-se ao corpo do (a) expectador (a), nem projeção, nem corpo, mas entre os dois. A arte, como um conhecimento em camadas, norteou parte do nosso processo de pesquisa, e, nesse contexto, passamos a viver artisticamente o que se desenvolveu no estudo teórico. As camadas estéticas aqui se constituem e possibilitam, entre o corpo e a arte[99], compor a exuberância da Deusa Diana, por todos (as) que imergiram seus corpos na projeção das diferentes imagens projetadas, na extensa pesquisa da Deusa. Nesse contexto, o processo de vivermos a arte em nossos corpos possibilitou uma aproximação da arte com a vida em uma cumplicidade artística importante como resultado subjetivo de pesquisa, tal qual o interesse das estudantes em construir diferentes possibilidades para os femininos nas artes:

Figuras 116 e 117 - Alunas e da professora como propositoras na exposição, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

[99]. O *Atelier des Lumières* é o recém-inaugurado centro de arte digital em Paris que apresenta até o início de novembro de 2018, uma exposição imersiva no obra do pintor austríaco Gustav Klimt (1862- 1918). Com uma proposta específica para um trabalho multimídia de um museu, com recursos tecnológicos, materiais e espaço físico. Podemos perceber uma semelhança com a ideia de sopreposição da projeção das imagens de arte. A surpresa de uma exposição com uma proposta parecida, em um ambiente cultural de importância internacional, enriquece nosso processo de conhecimento e arte. Mais detalhes no *site* - https://www.conexaoparis.com.br/2018/04/16/exposicao-imersiva-gustav-klimt/

As pequenas Vênus gestadas na palma da mão são livremente manuseadas e aconchegadas como testemunho da presença do corpo feminino, em um único gesto, de olhos vendados ou não, de acordo com o interesse da (o) participante. Assim como na fala da Francisca, de nove anos, ao moldar a Vênus na palma da mão: "*As Vênus são mulheres grávidas e têm no seu corpo o neném, o peito também vai alimentar o neném. É importante estudar as mulheres na arte, nós fizemos o corpo*". As falas, as atitudes e as ações das estudantes, que deslocam os locais tanto para os femininos nas artes, quanto de quem faz, de quem ensina e de quem aprende os conhecimentos construídos ao longo desse processo criativo. Na fotografia a seguir, um exemplo em que as monitoras estimulam as participantes a sentirem as pequenas Vênus:

Figura 118- Alunas como curadoras do processo expositivo ativando as mães e outras alunas sentirem a Vênus primitiva na palma da mão no percurso da exposição interativa, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Ao sentir na própria pele as pequenas Vênus gestadas na palma da mão, ao reverberar a escuta do corpo nos ocos - Cachos e Cabeças Feministas, e ao viver a sobreposição das imagens da Deusa Diana - nas pinturas e em projeções, a vivência dos femininos na arte. Nesse contexto, desenvolvemos um processo de transformação da obra e do conhecimento como um saber que une sentir e escutar o corpo ao aprendizado nas artistas, acompanhando as palavras de Salles (2010, 41): "(...) A obra é processo de transformação". Nesse sentido a exposição interativa reverbera os resultados subjetivos dessa pesquisa como percebemos nos registros, nas falas e nas atitudes dos (as) estudantes, familiares e professoras, conforme

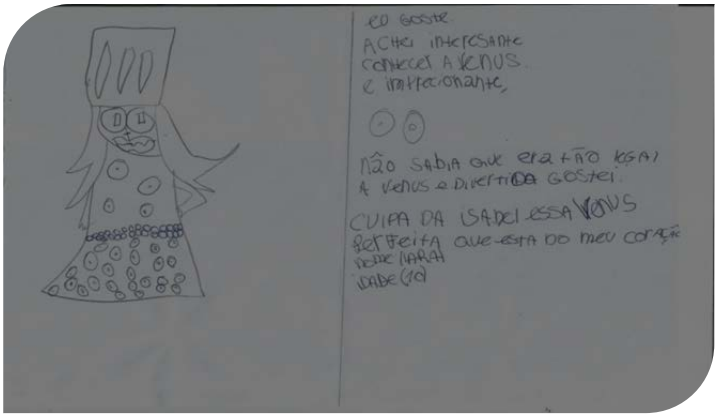
imagem a seguir que registra a ação contínua de sermos todos (as) protagonistas no fazer artístico:

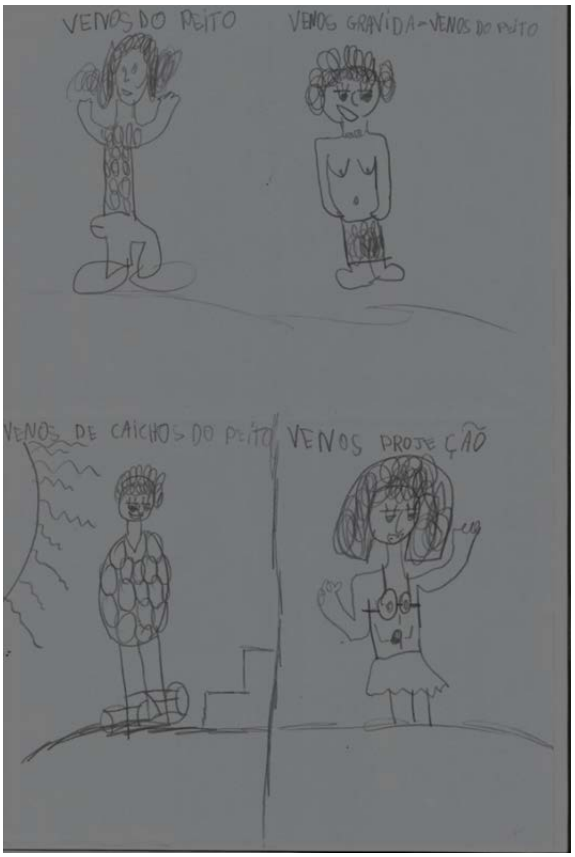
Figura 119 - Coordenadoras e professora como propositoras da exposição interativa, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

O estudante Miguel, de oito anos, explica nossa exposição: "*Exposição Vênus. Escute o seu próprio corpo e se divirta nessa homenagem às mulheres*"; na escrita da Lara, de dez anos, suas impressões sobre o nosso processo:*"Eu gostei, achei interessante, conheci as Vênus, é impressionante*"; e na escrita de Kaio, de dez anos, em letras maiúsculas, a nossa reflexão: "*MULHER TEM QUE SER RESPEITADA*". Assim, comprometida com a formação do pensamento crítico e de atitudes de resignificações, inclusive de práticas discriminatórias às quais a mulher ainda é exposta, apresento, no ensino e na aprendizagem das artes, um estudo feminista. Para tanto, exponho os diferentes convites e o registro poético dos (as) estudantes ao longo do processo cognitivo:

Figuras 120 à 126 - Convite e registro poético dos (as) estudantes do Núcleo de Arte Leblon, ao longo do processo cognitivo, 2017.





VENUS MAR
VENUS FOGO
VENUS CABELEREIRA
VENUS REALEZA
VENUS SACERDOTE
VENUS PRINCESA
VENUS NARUTA
VENUS INDIGENA
VENUS CONSELHEIRA

MIGUEL
8 ANOS

PARA TIA ISABEL
UM PRESENTE DO SEU ALUNO
INTÃO BOA SORTE PARA SEMPR
VOCÊ MI INSPIRA TO POS OS DIA
DES DO DIA QUE VE ENTREIATE
OJE

COM CARINHO

DAIEL

IDADE:8

DE DANIEL
PARA TIA
ISABEL

ESPERO TI REVER

DIA FEITO: 12/04/2018

Fonte: A autora, 2017-2018.

No campo empírico, resgato a conexão do corpo com a arte em um mergulho na experiência estética. Para tanto, estimulo a escuta do corpo no contato com a esfera e percebo, no processual dessa interação, um instrumento possível de análise qualitativa do conhecimento - estudantes, comunidade e todos (as) que viveram, com esse estudo, os feminismos como um chamado à ação contínua, que deixam suas marcas na maneira de (re)contar, de (re)escrever, de (re)fazer e de (re)ensinar a arte, conforme a escuta de si pelos femininos nas artes:

Figura 127 - A escuta de si - estudantes do Núcleo de Arte Leblon, processo cognitivo, 2017-2018.

Fonte: A autora, 2017-2018.

Figura 128 - A escuta de si - estudantes do Núcleo de Arte Leblon, processo cognitivo, 2017-2018.

Fonte: A autora, 2017-2018.

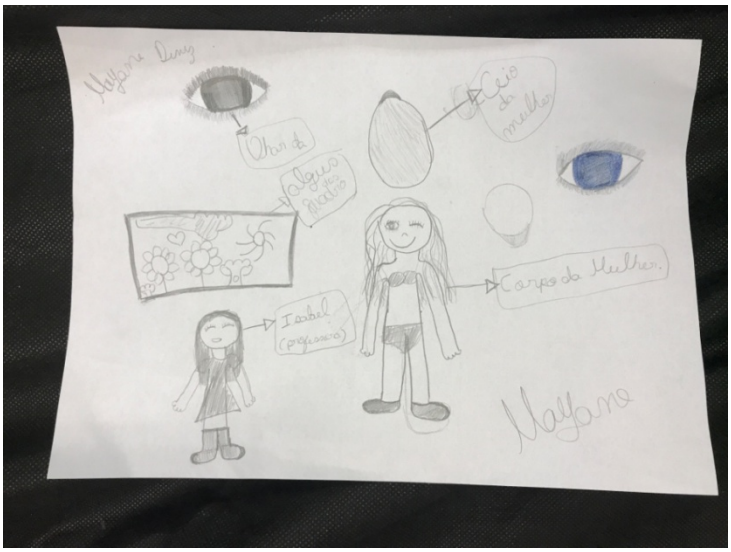
Figura 129 - Cabeças e Cachos - estudantes do Núcleo de Arte Leblon, 2017-2018.

Fonte: A autora, 2017-2018.

Figura 130 - Vênus primitiva - estudantes do Núcleo de Arte Leblon, 2017-2018.

Fonte: A autora, 2017 e 2018.

Figura 131 - Síntese estética do processo - estudante do Núcleo de Arte Leblon, 2017-2018.



Fonte: A autora, 2017-2018.

Ativando o estudo na arte, na cognição e na cultura, conforme delineia a nossa área de pesquisa, encaminho as conclusões/reverberações do processo compreendendo que esse caminho de estudo compõe implicações subjetivas na vida de todos (as) que vivenciaram a construção desse saber colaborativo.Assim, nas reflexões das falas, nos registros estéticos e nas transformações vividas no cotidiano escolar, apresentados ao longo dessa escrita, encaminho um resultado qualitativo vivido com essa pesquisa.

CONCLUSÕES / REVERBERAÇÕES

> Mas continuando minha história: O Anjo morreu, e o que ficou? Vocês podem dizer que o que ficou foi algo simples e comum - uma jovem num quarto com um tinteiro. Em outras palavras, agora tinha se livrado da falsidade, a moça só tinha de ser ela mesma. Ah, mas o que é "ela mesma"? Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas. E de fato esta é uma das razões pelas quais estou aqui, em respeito a vocês que estão nos mostrando com suas experiências o que é uma mulher, que estão dando, com seus fracassos e sucessos, essa informação da maior importância. Woolf (2017, p.14).[100]

Como professora de artes, trabalho o processo criativo das mulheres nas artes e das artistas como tema. Amparada nessa busca, compreendo a minha prática docente e o meu papel político de tensionar, no aprendizado da educação artística, os femininos. Como não dizer que a mulher ainda hoje é intencionalmente vinculada aos estereótipos e esse peso tanto imobiliza quanto invisibiliza o feminino?

Conforme delineado ao longo do primeiro e do segundo capítulo, na década de setenta, o que era estereotipado como feminino é revertido por algumas artistas em plataforma expressiva. Para tanto, percebo o excesso como transbordamento estético, nas artistas Celeida Tostes, Louise Bourgeois e o coletivo feminino O Círculo,uma trajetória de pesquisa que possibilita conduzir o processo de aprender com as próprias artistas o que é o feminino nas artes.

Para isso pesquiso mulheres pensando sobre as mulheres. Nos estudos de Rodrigues (2008, 2013, 2016) encontrei uma possibilidade de estabelecer um corpo teórico para chegar a algumas discussões contemporâneas dos femininos no diálogo com os processos de aprendizagem das artes, objetivo primeiro desta pesquisa. Apresento esse estudo como bordas ou entre a filosofia e a arte, tangenciando o pensamento filosófico de Derrida (2011, 2013) e Rodrigues (2008, 2013, 2016) como os primeiros interlocutores.

Como conduzir os deslocamentos dos femininos sem pensar na fixidez ainda atribuída à mulher? Analisei os termos excesso e desconstrução para trabalhar com a pluralidade, o multiplicar e o deslocar do feminino de um local cristalizado, fixado e normativo, inclusive no ensino das artes. Dessa forma, o estudo no excesso e na desconstrução nas artistas citadas, permitiu o encaminhamento teórico, bem como abrigou o campo empírico que foi se constituindo ao longo deste estudo.

---

[100]. Woolf, Virgínia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* / Virgínia Woolf. Tradução de Denise Bottmann.-Porto Alegre, RS:L&PM, 2017, p. 14.

Entre a filosofia e a arte, em torno da filosofia não tradicional de Derrida (2011, 2013), caminho com uma pluralidade do feminino ou, ainda, do feminino na sua diversidade e, com isso, a ideia de que, somente através de estudos que discutam e enfrentem a fixidez, a norma ou o estereótipo ainda atribuídos ao feminino, há a possibilidade de pensar, de criar, de recriar a mulher.

Em Rodrigues (2016) estudo- o mergulho nas ondas feministas -, apresentando parte desta pesquisa na nossa cultura, o que contribui para a compreensão do momento político no qual nosso país está enfrentando e para formação de todos (as) no processo de ensino e aprendizagem em arte. Nas estudiosas brasileiras Gonçales (2016), Muraro (2001) e Louro (1997) e nas filósofas Beauvoir (2009) e Butler (2016), encaminho parte desse olhar. Toda essa apreciação teórica descrita acima permitiu o trajeto da pesquisa: como experimentar elementos que fazem parte dos femininos nas artes tensionando e enfrentando os estereótipos ainda atribuídos à mulher?Essa pergunta contribuiu sobremaneira para as reflexões elencadas ao longo dessa escrita, conforme apresentado no decorrer do processo cognitivo e nas falas dos (as) estudantes e familiares.

Nesta composição trabalho‘vingança é criar’, perguntando: quem tem medo dos femininos nas artes? Para isso caminho junto com teóricos (as) brasileiros (as) -Hollanda (2006) e Herkenhoff (2006) - no diálogo com norte-americanos (as) -Nochlin (1989), Jones (2012), Hanish (1969), Archer (2001) - e a sul-africana Pollock (1988).

Para estudar a mulher protagonista das artes, conduzo o conceito de desenquadramento na arte de Belting (2006, p.25) no diálogo com a artista plástica neoconcreta Lygia Clark (2006)[101], do "objeto virar sujeito", delineando uma analogia dessa proposição com os femininos. Apesar de a artista empregar o conceito do "objeto virar sujeito" quando usa os objetos em processos de terapia com as pessoas, emprego essa concepção como liberdade poética, para dialogar com o estudo nas artistas, pois compreendo a importância de experimentar os diferentes processos delineados pelas mulheres artistas.

Observo os desdobramentos dessa ruptura, no bojo do que aprisiona, como uma vingança dos femininos nas artes, ou no fato de a mulher viver sua "raiva manifesta" [102], e, dessa forma, trabalho o excesso ou a repetição, de toda a fixidez do feminino como proteção -

[101]. Conforme discutido no capítulo dois, essa ideia é explicada pela artista em entrevista concedida a Heloisa Buarque de Hollanda em 02 de outubro de 1979 e transcrita para o livro da exposição *Manobras Radicais* (2006, p.140).

[102]. Buarque de Hollanda. *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras* [1886-2005]. Catálogo da Exposição do Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2006. Curadores: Paulo Herkenhoff Heloisa Buarque de Hollanda.

O excesso ou quando repetir é proteger, defende a ideia das artistas, ao expressarem a condição ainda estereotipada das mulheres, possibilitam discutir os estereótipos femininos, como um enfrentamento e também como uma proteção. Além disso, as próprias artistas mostram, com a experiência, o que é ser uma mulher, dito e expresso por mulheres, conforme afirma Chicago (1999). A trajetória da mulher como protagonista das artes permitiu que a imagem do feminino fortalecido e das artistas atuantes, conduzisse o amadurecimento do aprendizado. É a própria artista criando diferentes e infinitos caminhos para expressar a mulher nas artes.

Assim como Chicago (1999) defende seu aprendizado sobre as mulheres na interlocução com o estudo feminino fortalecido compreendono encontro com crianças e jovens estudantes, no processo de conhecer as diferentes artistas, como parte das reflexões dessa pesquisa. Ao abranger a prática de ensino como um ato político, busco nessa trajetória estudar os femininos, tal qual a vingança como umaação criativa na atitude das artistas. Além disso, estudantes propõe o lúdico na vivência de si pelos femininos nas artes.

Neste percurso, percebo que algumas artistas enfrentam esse estereótipo de diferentes maneiras e composições, mas explicitando o peso e a fixidez do feminino ainda hoje conferido às mulheres. Trabalham o mesmo excesso que aprisiona como possibilidade estéticade transbordamentos,tal qual o processo de ensino e aprendizagem quedesenvolvo com crianças e jovens estudantes no decorrer desse processo cognitivo.

Conforme já relatei, convivi com Celeida Tostes e esse contato transformou minha prática educativa. A artista ao utilizar algumas estratégias para fazer o pequeno se tornar grande, uma delas o excesso, afirma, na multiplicidade estética, infinitas maneiras de conhecermos o feminino com a sua obra. Transforma não somente o barro, a cerâmica em material de erudição, refinamento e arte, como também o estudo da mulher, representado em quase todas as suas expressividades, em possibilidades de fortalecimento, ao que usualmente denominavam de feminino na arte. Compartilhei esse processo de transformação que vivi com Celeida Tostes com estudantes e procurei nesse aprendizado colaborativo unir a experiência dos sentidos com o conhecimento em artes.

Resgatando as artistas Celeida Tostes, o coletivo feminino O Círculo e Louise Bourgeoise seus processos de criação como conhecimento, como apropriação e como construções estéticas na vida de todos (as) que mergulharam nas ondas do feminismo, pelos deslocamentos do feminino e na arte de mulheres fazem do feminino a sua plataforma artística. Mesmo de forma singela e desafiadora, ao buscar conhecer com a experiência as

artistas citadas, compartilho,essa informação da maior importância. O feminismo ao trazer a liberdade para as mulheres serem quem são, propicia essa mesma atitude nas relações que se estabeleceram no campo empírico desta tese. O caminho percorrido ultrapassou alguns aspectos do planejamento, ao falar das questões feministas, elas se tornaram a nossa história. O feminismo passou a ser uma postura almejada por todos (as).

Como encaminhamento metodológico, introduzo sentindo na própria pele: o mergulho, como uma trajetória para vivermos as mulheres nas artes. Como sensibilização de um exceder do corpo no contato com as artes, apresento o campo empírico dessa aprendizagem qualitativa em dois momentos complementares. O primeiro com o título exceder, conduzo os (as) protagonistas do Núcleo de Arte do Leblon e segundo com o título experiências, proponho o estudo, nas obras, seus processos criativos e nos escritos das próprias artistas. Encontrei nas orientações metodológicas de Salles (2004, 2010) a sistematização de algo que já fazia, mas que permitiu formalizar e encaminhar o estudo acadêmico. Também intensifiquei em Merleau-Ponty (1999, 2004) o conceito do corpo como sujeito da percepção, na compreensão da experiência das artes como uma vivência que se constitui no corpo.

Com essa intenção, em alguns momentos, passo a escrever na primeira pessoa do plural para agregar os (as) envolvidos (as) nesta escrita. Nessa composição colaborativa, construímos, junto com estudantes, parte do campo empírico deste estudo. Conduzimos a escuta do feminino como estratégia investigativa das artistas que mobilizam proposições estéticas como ritos de intimidade, elencadas como ironia, raiva, vingança ou lúdica e identificadas como excesso na obra das artistas Celeida Tostes, Louise Bourgeois e O Círculo. Nesse processo de conhecimento da arte, nos encantamos com as artistas e o lúdico conduziu nossas proposições estéticas como parte do resultado qualitativo dessa pesquisa. Dessa forma, vivemos em Celeida Tostes dois começos em um único gesto - do feminino e da arte -, nas Vênus gestadas na palma da mão. No coletivo feminino O Círculo, estudamos o processo do Corpo-Oco na escuta do corpo no contato com a esfera de cerâmica. E, finalmente, em Louise Bourgeoisdestacamosa sua pesquisa na Deusa Diana, na proliferação das esferas nos Cachos, nas Cabeças Feministas e na sobreposição do corpo nas diferentes imagens dessa Deusa. Essas proposições fazem parte do trabalho desenvolvido pelos (as) estudantes. Tendo claro as diferenças que constituem cada artista, bem como seus processos de criação, estudados nas suas obras e nos seus escritos, discutimos os múltiplos saberes, estabelecendo diálogos entre as artistas e a nossa própria trajetória de conhecer, de aprender e de criar. Esse foi o nosso

caminho reflexivo de fortalecimento do feminino no conhecimento desenvolvido pelas diferentes artistas.

Por estratégia, valorizamos uma prática investigativa junto com estudantes, objetivando desconstruir a fixidez do feminino, buscando o traçado político e lúdico: ora a ironia, ora a raiva, ora a vingança permearam o tom, em uma composição de forças que encaminha o multiplicar dos femininos na arte. Tudo isso porque, para além do ensino, precisávamos discutir a condição feminina ainda hoje estereotipada, fragmentada e excluída dos ambientes, inclusive artísticos, culturais e principalmente nas práticas educacionais, como confirmam as palavras de Loponte (2002, p. 288):

> Na construção das definições correntes do que seja "arte" ou a "grande arte", sexualidade e poder se articulam, exercendo um papel fundamental na determinação de quem pode representar e de quem é representado/a"

Importante estudar as mulheres se representando nas artes e propiciar, no bojo da sala de aula, essa discussão, como uma das possíveis reflexões desse processo de pesquisa. Pois percebemos a escola como um ambiente prioritariamente feminino que não estuda as mulheres. Mais uma questão que pretendemos encaminhar como lacuna, não somente neste estudo, mas na invisibilidade da mulher como protagonista no próprio espaço escolar. Compreendendo com esses desafios e essas reflexões um envolvimento contínuo de ressignificações e procurando estabelecer, com essa postura, vínculos cognitivos, vínculos afetivos e vínculos culturais para encaminhamentos de mudanças reais no ambiente escolar e na vida de todos (as).

As reflexões deste estudo reverberaram em uma exposição interativa, fruto da trajetória e da sistematização metodológica, como apreciação do projeto poético. Da mesma maneira que pesquisamos as obras das artistas, desenvolvemos nosso projeto poético, como nas palavras de Salles (2010, p. 46):

> Projeto poético - As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade de determinados eventos ocorrerem. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seu mundo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e no tempo de criação, que inevitavelmente afetam o artista. A busca pela concretização desse espaço é contínua, daí sempre incompleta; ao mesmo tempo, o próprio projeto altera ao longo do tempo.

O nosso projeto poético abrangeu, na construção do conhecimento, o envolvimento das crianças e dos (as) jovens estudantes nas artistas pesquisadas e no nosso próprio trabalho. Compondo um movimento de ação, no encontro com as artistas, encontramos a nós mesmos (as), assim como vibrações das artes nos nossos corpos e no nosso trabalho, como um caminho de reflexão e de conhecimento. Ao se apropriar de si pelos femininos nas artes, cada um, pode viver a liberdade de expressar, de criar e de ser quem é.

Estrategicamente, conhecemos as artistas e suas produções, para experimentarmos, nos femininos, a possibilidade de vivermos a expansão dos sentidos. Assim como esta busca norteou a pesquisa empírica e a exposição interativa, promovemos o exceder dos sentidos para experimentarmos as artes. Como delineado pela biologização dos corpos, apreendemos usualmente os cinco sentidos, porém, nessa abordagem, compreendemos a apreensão dos sentidos como agregadores na prática docente, como também indicando o exceder na experiência artística. Conforme descrito no decorrer da pesquisa, encaminhamos como reverberação, a compreensão de um sexto sentido liberto dos vínculos corporais e inspirado no "meu único desejo", na capacidade agregadora dos demais ou na concepção de um sentido que não se localiza na racionalização dos corpos, mas no que o corpo deseja. Vale destacar que, não se trata aqui de discutir o desejo tal qual formulado pela psicanálise, mas na ideia de o sexto sentido ser um sentido expandido para alémdos contornos biológicos.

O elemento deflagrador da alegoria de um sexto sentido, como descrito acima, foram as visitas ao Museu "*de Cluny*" [103], situado nos arredores da Universidade *Sorbonne* [104] de Paris, durante o processo de doutoramento. A instigante tapeçaria de um sexto sentido, apesar de trazer uma dama complacente, tangencia o estudo aqui apresentado na possibilidade de um sexto sentido como um sentido que expande as fronteiras do corpo biologizado. Conforme apresentado ao longo dessa escrita, o corpo feminino radicalizado como plataforma expressiva por algumas artistas contemporâneas, é tecido nos fios medievais associando um sentido a mais para a mulher, o desejo. Na alusão daexpansão dos sentidos, ao incluir o desejo, inclui a possibilidade de tensionar o corpo feminino para além, conforme discutido

[103].Parte das informações descritas sobre os tapetes foram estudadas no livro, que serve também de catálogo, disponível no Museu Nacional de Arte da Idade Média, antiga Basílica de *Cluny. Musée National du Moyen Âge.* Elisabeth Delahaye (Directora), 2007.

[104].Uma das primeiras Universidades do mundo, a Universidade *Sorbonne* é um ambiente histórico localizado nas bases medievais, atualmente estendido ao *Quartie Latin* e a outras áreas, de Paris. Fundador do Colégio *Sorbonne*, em 1257, Roberto Sorbon, capelão da Casa Real e confessor de Luís IX, rei da França, foicanonizado como São Luís da França. Naquela época a Universidade caracterizava-se pelo ensino religioso. Parte deste texto foi pesquisada no próprio site da Universidade - http://www.english.paris-sorbonne.fr/&prev=search. Último acesso em 20/02/2018.

pelas artistas contemporâneas. Vale destacar que, apreendo como contemporâneo a extrapolação das barreiras de tempo, ao unir o passado com o presente, o contemporâneo transgride a história, a geografia, a linguagem plástica - pintura, escultura, vídeo, misturadas em expressividades. Tal qual um sexto sentido que tanto expande quanto une os sentidos. Neste argumento, resgato Celeida Tostes, nas Vênus primitivas (1979) e no gesto arcaico (1991), une o primitivo ao contemporâneo, deflagrando as fronteiras do tempo e atravessando os limites geográficos. Conforme já apresentei, a exposição atual Mulheres Radicais na Pinacoteca de São Paulo (2018) delineia a artista e ceramista na obra Passagem (1979), como referência ao feminismo brasileiro compreendido na época da ditadura militar. Reflito essas pulsações, nas escolhas que conduzem essa tese, que capturam modos de existir diversos, assim como as artistas contemporâneas e mais precisamente Celeida Tostes.

Para tanto, ativo essa imagem estética como uma alegoria deflagradora de parte das reflexões. O ambiente expositivo das tapeçarias no Museu de *Cluny*, envolve os cinco sentidos para o encaminhamento do sexto sentido "meu único desejo",assim como envolvo as reverberações dessa escrita na imagem do tapete intitulado *Mon Seul Désir*:

Figura 132 - *Mon Seul Désir*

Fonte :DELAHAYE,2007, p. 38.

Nesse contexto, compartilho parte da descrição acerca desses tapetes. O Museu de *Cluny*abriga um acervo de arte medieval francesa que inclui sua maior obra,as tapeçarias "A

Dama e o Unicórnio" [105], nome atribuído aos seis tapetes, muitas vezes considerados como um dos grandes trabalhos do medieval europeu. Esse grupo de tapetes foi encontrado em 1841 por *Prosper Mérimée*, no castelo de *Boussac*. São seis tapeçarias que caracterizam uma dama, um unicórnio e os cinco sentidos - tato, paladar, visão, audição, olfato -, sendo o mais elaborado esteticamente e maior tapete aquele referente ao sexto sentido - meu único desejo. Cada uma das obras é quase um quadrado de três metros, com a predominância do fundo vermelho amarronzado, trançado em fios de lã e seda, com motivos florais e animais fantásticos, com estilo denominado de *mille-fleurs*, que era comum na época e esteticamente promove essa atmosfera de bosque encantado, trazendo a flora e a fauna entre o real e o imaginário. Apresenta também alguns símbolos da arte e da sociedade daquela época, o leão e o unicórnio, emblemas das comissões políticas e as flâmulas que representam *Jean Le Viste*, poderoso na corte de Carlos VII da França, que foi provavelmente o nobre que patrocinou a confecção dos tapetes. Cada tapete possui pequenas variedades em torno das alegorias e ambivalências, porém todos apresentam uma jovem dama luxuosamente vestida de acordo com a época no centro, um leão do seu lado direito e um unicórnio do seu lado esquerdo, inseridos em um tapete azul, que promove o contorno oval do chão da cena. Esses dois animais compõem todas as representações parecendo emoldurar a imagem. A jovem dama demonstra atitudes diferentes em cada um dos tapetes: no tapete denominado de tato - a dama segura com a mão direita a flâmula e com a esquerda, o chifre do unicórnio; no paladar - o cenário é um pouco mais elaborado com a introdução de outros animais, a jovem no centro com a mão direita pega uma guloseima ofertada por outra dama, de menor tamanho e, com o corpo na diagonal, olhando para o papagaio, segura a ave com a mão esquerda. A seus pés um macaco se alimenta; no olfato - a composição visual se assemelha ao sentido anterior, porém a dama toca com as duas mãos uma tiara de flores, também ofertada pela dama menor; na audição - a jovem está absorta em sua ação de tocar um instrumento musical na companhia da dama de menor estatura; na visão - do lado direito, o leão segura a flâmula e, no centro, a jovem dama, além de olhar atentamente para o unicórnio, segura com a sua mão direita um espelho em que vemos a imagem do unicórnio refletida. A dama toca com a sua mão esquerda o unicórnio que corresponde ao seu olhar; no tapete mais elaborado visualmente e de extensão maior, encontramos uma tenda azul escrita em que se lê "*Mon Seul Désir*" e os elementos cênicos compostos na mesma ordem dos demais - o leão à direita e o unicórnio à esquerda, cada qual de um lado, seguram a entrada da tenda para a dama, que se encontra no meio da

[105]. Em francês *La dame à la licome*.

imagem, tocando algumas jóias, dentro de um baú, que são ofertadas pela jovem de menor dimensão. Esses tapetes passaram a compor o acervo do Museu "*de Cluny*" em 17 de Julho de 1882 pelas mãos do curador Edmond du Sommerard. É estimada como uma obra prima da arte medieval e pode ser considerada como tardomedieval, assim como parecem datar de 1490 (século XV).

Além das descrições estéticas dessas obras de arte, alguns intelectuais, artistas e poetas escreveram a respeito da atmosfera misteriosa que envolve esses tapetes, como George Sand. Aurore Dupin (1804 - 1876) usava o pseudônimo de George Sand como estratégia de sobrevivência e ou subversiva no ambiente literário da época e foi considerada uma das maiores escritoras francesas. De origem nobre, ela escrevia sobre a liberdade feminina, inclusive sexual, usava trajes masculinos e teve relações amorosas livres das normas sociais da época em que viveu. Criou, em seus romances, um novo idioma para o camponês (entre o literário e o dialeto popular), para citar a importância da escritora e a ligação dessas obras de arte com o estudo do feminino.

Conduzo as considerações e reverberações sobre este estudo, na licença poética de um sexto sentido para o feminino como "meu único desejo" - tornar visível a mulher no ensino das artes. Na docência das artes busco a composição dessa vivência, bem como no estudo acadêmico encaminho a prática do excesso como uma maneira de tensionar a fixidez ainda atribuída as mulheres e posto em cena sob o ensino feminista na prática docente.

Compreendo que, no processo de doutoramento, devo formular hipóteses, propondo uma investigação de pesquisa. No procedimento de conhecer o objeto, caminho junto com ele para perceber, no encantamento que o estudo promove, os conceitos que possibilitam pensar o objeto. Como delineado na introdução desta tese, no encontro com a filosofia antidogmática de Derrida (2004, 2013), a possibilidade de estudar a desconstrução dos modelos femininos no próprio modelo. Para tanto, na evidência do excesso nas obras das artistas pesquisadas, reconheço os transbordamentos, ora como o multiplicar do feminino (Rodrigues, 2016), ora como explicitação da raiva (Buarque de Hollanda, 2006), ora como uma vingança (Jones, 2008).

Como projeto poético, desenvolvo a pesquisa teórica e prática com a proposição do excesso, conduzindo o estudo nas obras e nos seus registros como "processo de criação" Salles (2004, 2010), que consubstanciou parte da metodologia e da exposição interativa. O lúdico foi a maneira de trabalhar a proposição do excesso na prática docente. Dessa forma, realizamos uma exposição com a participação dos estudantes, da comunidade escolar e dos

responsáveis. Bem como convidamos outras oficinas do Núcleo de Arte Leblon e as escolas do entorno escolar para compartilharem conosco da busca pelos femininos na arte, principalmente as escolas vizinhas - Escola Municipal Georg Pfísterer, a Escola Municipal Sérgio Vieira de Mello e o CIEP Nação Rubro Negra.

Organizamos a exposição e, para tanto, fizemos um convite com os desenhos dos (as) estudantes, contendo o tema: Mulheres artistas, a proposta interativa e os horários para a visitação. A exposição aconteceu no decorrer do mês de novembro de 2017. Enviamos os convites para as escolas citadas e para os responsáveis do Núcleo de Arte Leblon. Combinamos que o número máximo de visitantes por vez seria de vinte alunos e quarenta minutos o tempo de cada interação; dividimos nossas produções pela sala e, em cada etapa interativa, dois (duas) monitores (as) estimulavam os participantes, somente na projeção da Deusa Diana estipulamos idade mínima de dez anos, pois o (a) monitor (a) deveria ligar e desligar o projetor, além de se responsabilizar pelo seu funcionamento. Combinamos de deixar o primeiro e o último horário expositivo para os responsáveis participarem, pois na entrada e perto da saída os responsáveis teriam maior disponibilidade. Liberamos um fluxo contínuo, sem marcação de horário, na nossa semana de encerramento das atividades do Núcleo de Arte Leblon, para todos (as) os (as) interessados (as).

Como desafio de uma prática reflexiva, cada participante atuou como "curador do seu processo" (Salles, 2010, p. 201), escolhendo seu caminho a percorrer, bem como interagindo com o procedimento da pesquisa que realizamos - ouvir o corpo no contato com a esfera, acolher as Vênus primitivas na palma da mão, colocar o corpo na sobreposição da imagem da Deusa Diana e interagir com as Cabeças Feministas. Como registro, estimulamos o desenho de observação ao longo de toda a exposição e a fotografia espontânea. Além de contribuírem documentando, estabeleceram com o conhecimento apresentado uma intimidade e cumplicidade no (re)fazer artístico. Estudantes atuaram como monitores (as) e também (re)visitavam o "processo de criação" ao proporem ao participante sua própria curadoria e intimidade com a pesquisa. Foi uma oportunidade de vivermos um trabalho artístico como uma obra em transformação - um projeto poético onde os processos se misturam para compor as mulheres protagonistas. Pintura, escultura, projeção de imagem e uma multiplicidade de esferas ocas proporcionando escutas, reverberando a apropriação dos femininos, dos feminismos e das mulheres, com significados mais poéticos nas nossas vidas.

Além disso o estudo em Merleau-Ponty (2004) permite a ideia da experiência da criação como o momento inaugural do contato expressivo. Desta forma, a criação revela um

novo conhecimento para quem vive a experiência. Como a alegoria de um caleidoscópio que se refaz a cada novo movimento, o aprendizado da arte se recompõe a cada nova provocação, assim como o contato com a obra também é sempre um novo desafio.

Na atitude política de ensinar a artista e seu processo de criação, principalmente no que se encaminha como ensino da arte feminista, sobretudo no Brasil, compartilho esse conhecimento, propondo um processo de autoria na exposição interativa. Assim, compreendo uma ação, que sai da ocultação, tal qual a mãe que relatou não conhecer as Vênus e da importância desse estudo para a sua filha. Ou o pai, nascido em uma tribo indígena na Paraíba, que se lembrou das bonecas de barro que fazia com a terra molhada na sua infância. Essas falas se misturaram aos trabalhos, transformando e fortalecendo vínculos colaborativos, compartilhando os conhecimentos, indicando o caminho reflexivo que construímos ao longo do processo docente e mais ainda, permitindo algumas conclusões que conduzo a seguir.

Para alinhavar um (re)começo, apesar de ainda existir uma longa trajetória pela frente, do estudo feminista na arte ou do estudo da arte feminista e do sua vivência nas nossas escolas públicas, acredito que somente através do conhecimento e do fortalecimento nas artistas, principalmente as brasileiras, haverá uma transformação possível na nossa educação, na nossa cultura e na nossa arte.

Como citei anteriormente, a mulher é invisível como protagonista no ensino escolar, nos diferentes campos do saber acadêmico. Retorno à pergunta que movimenta minhas inquietações: impossível imaginar um mundo sem mulheres. Então por que não ensinamos a mulher como protagonista na escola? Essa pergunta que pulsa e que tensiona esse estudo, conduz as conclusões dessa tese.

Nesse pensar a educação, afirmo a urgência de ensinarmos a mulher como protagonista no aprendizado da arte, como formadora da cultura e como atuante da sociedade brasileira. Tanto quanto o conhecimento desenvolvido pelas diferentes artistas como um saber que necessita ser compartilhado e ensinado nas escolas. Além disso, nas instabilidades que presenciamos na educação pública do nosso país (ameaças de privatizações, terceirizações, inclusão de projetos de setores privados interferindo na educação pública, para citar alguns exemplos), necessitamos viver a educação pública como um espaço de reflexão e principalmente de formação de cidadãos autônomos, críticos e autorais.

Encantada com a pesquisa, percebi um caminho fértil de estudo na parceria com estudantes e familiares. Compreendi que o momento era propício para uma intensificação do feminino vivificado na arte, na cognição e na cultura. Atribuo o fato da mulher ser valorizada,

em parte, ao resgate do movimento feminista que ganhou os contornos da rua, da escola e da sociedade, transformando e encarando a urgência de afirmar a mulher potente, atuante e autoral. A mulher sempre atuou nos diferentes campos econômicos, políticos e sociais como agente transformadora, porém é necessário que esse conhecimento no feminino fortalecido contribua para a formação de todos (as), principalmente no ambiente escolar. Esses contornos valorativos, incluem o ensino da arte feminista como um convite à ação contínua, de aprendizagem nas artistas, nas mulheres e nos femininos.

Como crítica reflexiva às normas, aos padrões ou as receitas metodológicas, acolho nas conclusões, caminhos expandidos de pesquisas abrindo indicativos de estudos para quem se interessar por experimentar no encontro com a arte uma vivência de si, uma vivência da cultura, uma vivência da sociedade e uma vivência do mundo no qual fazemos parte. Reforçando assim a importância das aproximações sensíveis ao conhecimento, desenvolvido pelas artistas, na experiência da arte como uma prática política de se (re)criar e de se transformar criticamente.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola, 1901-1990. *Dicionário de Filosofia*; tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADICHIE, ChimamandaNgozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução: Christina Baum. 1.ed.São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALMEIDA, Flavia Leme. *Mulheres recipientes*: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

AMARAL, Aracy. *Tarsila do Amaral.* Projeto Cultural Artistas do Mercosul. Fundação FINAMBRÁS, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.

AMARAL, Maria das Vitórias Negreiros. *O Reencontro dos tempos de artistas*: mulheres em Pernambuco e a aprendizagem da arte.São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

AMARAL, Maria das Vitórias Negreiros. *A Criança desvendando a arte*: um olhar antropológico. [Recife]: Universidade Federal de Pernambuco, 2000.

ANA MAE BARBOSA. *In.*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Mae_Barbosa. Acesso em: 03 jan. 2018.

ANTONIOLI, Manola. *ABÉCÉDAIRE* de Jacques Derrida. *Sous la Direction de Manoela Antonioli*. *Les Éditions Sils* Maria, 2006.

ÁQUILA, Luiz. In: SILVA, Raquel. Relicário de Celeida Tostes. FGV, Rio de Janeiro, 2006: vídeo.

AUXILIADORA, Maria. *Vida cotidiana, pintura e resistência*. [organização e curadoria] Adriano Pedrosa e Fernando Oliva; textos, Adriano Pedrosa, et al..São Paulo: MASP, 2018.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*: uma história concisa.Tradução: Alexandre Krung e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro. Que é autoridade?* Tradução: Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva,1992.

ARTAUD, Antonin (1896-1948). *Linguagem e vida*. Organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. Tradução: J. Guinsburg, Regina Correa Rocha, Sílvia Fernandes e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARTE E PSICANÁLISE. *Viver sem tempos mortos*, inspirada na correspondência de Simone Beauvoir com Jean-Paul Sartre. Rio de Janeiro, 15 maio 2013. Facebook: arte e psicanálise. Disponível em: https://www.facebook.com/arteepsicanalise/posts/579317795435978. Acesso em: 21 dez. 2014.

BARBOSA, Ana Mae; PORTELLA, Adriana. *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2008.

BARROS, Roberta. *Arte feminista ou feminina*: uma questão do contexto histórico brasileiro?Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro; Escola de Belas Artes, PPGARTE/UFRJ, 2013.

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2016.

BEAUVOIR, Simone. *Viver sem tempos mortos*, inspirada na correspondência de Simone Beauvoir com Jean-Paul Sartre.

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

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*: uma revisão dez anos depois. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac &Naify, 2006.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa; HERKENHOFF, Paulo. *Manobras radicais*: Artistas Brasileiras [1886-2005].Catálogo da Exposição do Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2006. Curadores: Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do "pós-modernismo". Cadernos Pagu, Campinas, n.11, p.25, 1998. In: LOPONTE, LucianaGruppelli. *Artes visuais, feminismos e educação no Brasil*: a invisibilidade de um discurso.Desafios Feministas - Linguagens e Narrativas - v. 1, 2014, p. 164-165.

BUTLER, Judith.*Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Filô)

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*Tradução: Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão da tradução de Marina Vargas; revisão técnica Carla Rodrigues. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

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

BUTLER, Judith.*A vida psíquica do poder*: teorias da subjetivação. Tradução: Rogério Bettoni. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Filô)

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia RenateGonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. Tradução: Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac &Naify Edições, 2000.

BOURGEOIS, Louise.*Louise Bourgeois*. Ann Coxon. Tate Publishing, 2010.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois*: o retorno do desejo proibido,v. 1. Tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Curadoria Philip Larrat- Smith. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois*: o retorno do desejo proibido, v. 2. Escritos psicanalíticos. Tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Curadoria Philip Larrat- Smith. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

BRASIL. Ministério Público Federal. *Protegendo as Mulheres da Violência Doméstica*. Brasília, DF: Ministério Público Federal, 2006. 80 p. Disponível em: http://midia.pgr.mpf.gov.br/hotsites/diadamulher/docs/cartilha_violencia_domestica.pdf. Acesso: 03 set. 2018.

BRÍGIDABaltar. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17557/brigida-baltar. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 06 maio 2018.

CARNEIRO, Sueli. *Lélia Gonzalez: o feminismo negro no palco da história*. Brasília: Abravídeo, 2014.

CLARK, Lygia. Lygia Clark e Helio Oiticica. *Cartas, 1964-74*. Organizado por Luciano de Figueiredo; prefácio de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CLARK, Lygia.Lygia Clark da obra ao acontecimento, somos o molde a você cabe o sopro, p.22. Disponível em: https://www.passeidireto.com/arquivo/42436049/lygia-clark---da-obra-ao-acontecimento---somos-o-molde-a-voce-cabe-o-sopro. Acesso em: 25 ago. 2018.

CLARK, Lygia. Lygia Clark da obra ao acontecimento, somos o molde a você cabe o sopro. CHADWICK, Whitney. *Women, art and society*.London: Thames & Hudson, 2012. p. 22.

CLAUDEL, Camille. *Esculturas, desenhos e pinturas*. Tradução: Maria Lucia Montes,LucianoLapretto e Lígia Cardon. Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MAM/RIO. Curadoria de Reneine-Marie Paris de La Chapelle, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. *Mulheres artistas*: as pioneiras (1880-1930). Apresentação Tadeu Chiarelli curadoria e textos Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

CHICAGO, Judy; LUCIE-SMITH, Edward.*Womem and art.Contested territory*.New York: Watson GuptilPublications, 1999.

CORA, Coralina. In: *A mulher conquista o Brasil*. Kas, Leonel; Loddi, Nigge (Org.). Textos de Nélida Piñon, Marilena Chaui e SchumaSchumaher. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2006-2007.p.109.

COSTA, Marcus de Lontra. *Arte do fogo, do sal e da paixão - Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Fundação Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. *Celeida Tostes*. 1. ed. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. *Memórias do riso*: as marcas do riso nas narrativas de mulheres feministas.[S.l.: .n.] 2013.

CRENSHAW, Kimberlé. Dossiê da III Conferencia Mundial contra o Racismo (Durban, 2001). *Revista Estudos Feministas*, n.1, Salvador, 2002.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca*: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha.2.ed. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2008.

DELAHAYE, Elisabeth. *La Dame et laLicorne. Musée de Cluny, Museé National du Moyen Âge*, 2007.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*.Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Esporas*: os estilos de Nietzsche. Tradução: Rafael Haddock Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2013.

DUQUE-ESTRADA, Paulo (Org.) *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: NAU Editora: Ed.PUC-Rio, 2008.

ESCOLA Municipal George Pfisterer. *Escolas e creches*. Disponível em: http://guia-rio-de-janeiro.escolasecreches.com.br/ensino-regular/ESCOLA-MUNICIPAL-GEORGE-PFISTERER-rio-de-janeiro-rio-de-janeiro-rio-de-janeiro-i33065683.htm. .Acesso em: 30 set. 2016.

ESCOLINHA de Arte do Brasil (EAB). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao209047/escolinha-de-arte-do-brasil-eab. Acesso em: 19 de Mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.

FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. *RADICAL WOMEN: LATIN-AMERICAN ART*, 1960-1985.Getty Fundation, 2018.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo, Elefante: 2017.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília.(Org.). *Escritos de artista*. Tradução: Pedro Sussekind etal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano. (Org.). *Lygia Clark e Hélio Oiticica*: Cartas, 1964-74. Organizado por Luciano Figueiredo; prefácio de Silviano Santiago. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,1998.

FOSTER, Hal. *O artista como etnógrafo.Revista Arte & Ensaios do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA / UFRJ*.Rio de Janeiro, ano 12, n.12, p.137-149, 2005.

FRADE, Isabela; RANGEL, Clarice; CARNEIRO, Elaine; SARAIVA, Letícia. Ainda mais estes. Aspectos processuais na obra de Ana Maria Maiolino. In: ANPAP,20. 2011,Rio de Janeiro. *Subjetividades, utopias e fabulações*, 2011. v.1, p. 666.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Publicações Pré-Psicanalíticas e Esboços Inéditos. v. I (1886 - 1899).Tradução: José Luíz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

FROTA, Lélia Coelho. *A fala feminina do fazer*.Catálogo de exposição realizada na Galeria César Ache. Rio de Janeiro: [S.n.] 1987.

GABBAI, Miriam B. Birmann. *Cerâmica: arte da terra*. São Paulo: Editora Callis, 1987.

GOMES, Alair. *Viagem às raízes*. [Rio de Janeiro]: Fundação Nacional de Artes, 1979.

GONNARD, Catherine; LEBOVICI, Élisabeth. *Femmes/artistes; artistes/femmes*. Paris: ÉditionsHazan, 2007.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina de Oliveira (Org.). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.p. 399 - 420.

GROSENICK, Uta. *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Tradução: Carlos Souza de Almeida. TASCHEN, 2001.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed.Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HANISCH, Carol. *The Personal is political*. In: HANISCH, Carol. A Libertação das Mulheres, [S.l.:s.n.]1969.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.*Cadernos Pagu*,v. 5, p. 07-41,1995.

HENNIG, Isabel. *Terra: feminino em gestação*. A Defesa da Mãe Terra na América Latina: as lutas pelo conhecimento e poder no século XXI - Diálogos de Costa Rica. Universidade Nacional Costa Rica (UNA). Costa Rica, 2016.

HENNIG, Isabel. *Exposição corpo-oco*. Galeria Gustavo Schnoor, DECULT/ COARTE/UERJ, 2016.

HENNIG, Isabel. *Celeida Tostes: o ventre da terra*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2008.

HENNIG, Isabel. Celeida Tostes e a narrativa do feminino.*Revista Arte & Ensaios do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro, ano 15, n. 17, 2008.

HESS, Eva. *Eva HessSculpture*. SUSSMAN, Elizabeth; WASSERMAN, Fred.With eassy by Yves-Alain Bois; Mark Godfrey.*Organized byThe Jewish Museum, New York*, 2006.

HERKENHOFF, Paulo; CAMPOS, Marcelo; TRINTA, Nataraj (Curadores).Catálogo da Exposição do Museu de Arte do Rio (MAR) -*Tarsila e mulheres no Rio*, 2015.

HERKENHOFF, Paulo; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. Catálogo da Exposição do Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2006 - *Manobras radicais*: artistas brasileiras [1886-2005]. Curadores: Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda.

ISABELA FRADE. In: *Terra doce*: projeto de arte pública UERJ/Mangueira. [201-]. Disponível em: https://terradoceuerj.wordpress.com/tag/isabela-frade/. Acesso em: 06 maio 2018.

JONES, Amelia. Cerrando El círculo? 1970-2008. El regreso del arte feminista.*Revista Exit Book*, n. 9, Feminismo y arte de género, Madri, 2008. In: TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Teoria e crítica feminista nas artes visuais*. XXVI Simpósio Nacional de História – *Anais do...*ANPUH: São Paulo, 2011.

JONES, Amelia.*The artist's body*.Edited by Tracey Warr.PHAIDON, 2012.

KAHLO, Frida. *The diary of Frida Kahlo*: an intimate self-portrait. Introduction by Carlos Fuentes; eassy and commentaries by Sarah M. Lowe. Harry N. Abrams, New York, 1995.

KAHLO, Frida. *Dor e paixão*. Andrea Kettnmann. Série Basic Art 2.0.TASCHEN, 2015.

KAHLO, Frida. Auto-retrato como Tehuana ou meu pensando em Diego (1943). In:KETTNMANN. Andrea.*Dor e paixão*. Série Basic Art 2.0.TASCHEN, 2015, p. 68.

KAZ, Leon; LODDI, Nigge(Org.). *Século XX*: a mulher conquista o Brasil.Textos de Nélida Piñon, Marilena Chaui e SchumaSchumaher. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2006/2007.

KOUAO, Biot Bernardine; KOUAUADIO, Martin Aka. *ARTS au féminenCôte d'Ivoire*. *Le cherchemidi*.Paris, 2009.

LAURENTIIS, Gabriela. Fazer e desfazer formas: as imagens na arte de Louise Bourgeois. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Org.).*Paisagens e tramas*: o gênero entre a história e a arte. Apresentação Margareth Rago. São Paulo: Intermeios, 2013. (Coleção Entregêneros).

LAVALLE, Rodrigo. Atelier desLumières: exposição imersiva Gustav Klimt. *Conexão Paris*. Disponível em: https://www.conexaoparis.com.br/2018/04/16/exposicao -imersiva-gustav-klimt/. Acesso em: 26 jul. 2018.

LIMA ROCHA, Maria das Vitórias. ArtemisiaGentileschi: o empoderamento pela arte ou a Sibila de uma nova era. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Org.).*Paisagens e tramas*: o gênero entre a história e a arte. Apresentação Margareth Rago. - São Paulo: Intermeios, 2013. (Coleção Entregêneros).

LEMOS, Beatriz. *MÁRCIA X*. [Organização/ edição. Beatriz Lemos; tradução: Thaís Medeiros e Mark Philipp]. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

LOPES LOURO, Guacira. *Gênero, sexualidade e educação*: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOPES LOURO, Guacira. .*O Corpo Educado*: pedagogias da sexualidade.Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LOPES LOURO, Guacira. *Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas*.*Pro-Posições*, v. 19, n. 2, p.56, 2008.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Imagens do espaço da arte na escola*: um olhar feminino.Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 1998.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino.*Revista Estudos Feministas*,Florianópolis, v. 10, n.2, p. 283-300, 2002.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades feminina*, 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

LOPONTE, Luciana Gruppelli.*Artes visuais, feminismos e educação no Brasil*: a invisibilidade de um discurso.Desafios Feministas - Linguagens e Narrativas, v. 1, p. 164 e 165, 2014.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Artes visuais, feminismos, gênero e educação: discursos silenciados.*UniversitasHumanistica*, v. 79, p. 143-163, 2015.

MARIA Auxiliadora Silva. *Heróis de todo mundo*. 2010. Disponível em: http://antigo.acordacultura.org.br/herois/heroi/mariaauxiliadora.

MARIA Auxiliadora Silva (1935-1974). Direção: Roberta Valente. [*S.l.:s.n.*], 2014. 1 video (2 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hWFlFUbh2Ww. Acesso em: 20 jun. 2018.

MÁRCIA X. *MÁRCIA X* [Organização/ edição. Beatriz Lemos; tradução Thaís Medeiros e Mark Philipp]. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura.2. ed.São Paulo: Martin Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice.*O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*.[Tradução: Roberto Leal Ferreira, Álvaro Cabral]. 4.ed.São Paulo: MartinsFontes, 2001.

MARINO, Dani. O papel dos coletivos na luta pela visibilidade feminina. *Minas Nerds*. São Paulo, 31 out. 2016. Disponível em:http://minasnerds.com.br/2016/10/31/o-papel-dos-coletivos-na-luta-pela-visibilidade-feminina/. Acessoem: 17 maio 2017.

MUJERES CREANDO. *No Haylibertad política si no haylibertad sexual*. Maria Galindo. *Ediciones: MujeresCreando*, 2017.

MUJERES CREANDO. Disponível em: http://www.mujerescreando.org/pag/activiades/2014/1409bienalSaoPaulo/prensa/140904-fholadesaopaulo.html. Acesso em: 21 dez. 2014.

MUJERES GRAFITANDO. *Grupos de mujeres que hansufridoviolencia*. Maria Galindo. *Ediciones: MujeresCreando*, 2009.

MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira*: corpo e classe social no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes,1983.

MURARO, Rose Marie. *Memórias de uma mulher impossível*. São Paulo: Record, 1999.

MURARO, Rose Marie. *Os seis meses em que fui homem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2000.

MURARO, Rose Marie. ; BOFF, Leonardo. *Feminino e masculino*: uma nova consciência para o encontro das diferenças. 3.ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

MONTES, Maria Lúcia. (Org). *Mulheres pintoras*: a casa e o mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

MORINEAU, Camille.*elles@centrepompidou*: womenartists in thecollectionofthemuséenational d'artmoderne centre de créationindustrielle.Paris: YVES ROCHER,2009.

MORINEAU, Camille. *elles@centrepompidou*: women artists in the collection of the musée national d'art modernecentre de créationindustrielle.Edição português/inglês. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro e Belo Horizonte:Arte 3; BEI Editora, 2013.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: NOCHLIN, Linda. *Women, art, and power and other essays.*Londres& NY, 1989.

NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?*Artigo publicado da revista estadunidense *Art News*, 1971.

O CÍRCULO. Projeto expositivo O Círculo. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/426528080717337/. Acesso em: 06 maio 2018. (Grupo fechado).

_____. Rio de Janeiro, 2012. Facebook: terradoceuerj. Disponível em:https://www.facebook.com/TerraDoceUERJ/. Acesso em: 06 maio 2018.

OHTAKE, Tomie. *Tomie Ohtake*. Exposição Retrospectiva. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2001.

OLIVEIRA, Fábio Dantas de. Uma breve análise da Lei Maria da Penha.*Revista Jus Navigandi*, Teresina, ano 14, n. 2053, 13 fev. 2009. ISSN 1518-4862. Disponível em:https://jus.com.br/artigos/12330. Último acesso em: 03 de setembro de 2018.

OSTROWER, Fayga. *FaygaOstrower*. Organização Carlos Martins. Textos Wilson Coutinho e Lilia Sampaio. Rio de Janeiro: GMT Editores, 2001.

PAPA, Andres. *Chave Mestra*. Disponível em: https://www.chavemestra.com.br/andres-papa. Acesso em: 04 jan. 2018.

PÂRAMETROS CURRICULARES NACIONAIS (PCNs) B823p Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais*: arte. Brasília: MEC/SEF, 1997. 130p.

PIÑON, Nélida. *Século XX*: a mulher conquista o Brasil.KAS, Leonel; LODI, Nigge (Org.). Rio de Janeiro: Aprazível, 2006/2007.

PINTO, Regina Célia. Celeida de Barro.*Revista Arte & Ensaios do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro, ano2, n. 2, 1995.

PINTO, Regina Célia. . Regina Célia. *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Museu do Essencial e do AlémDisso, 2006. Disponível em: http://arteonline.arq.br/museu/library_pdf/celeida_tostes.pdf.Acesso em: 20jun2017.

PINTO, Regina Célia. . *Labirintos espirais, possibilidades para o feminino na obra de "Celeida Tostes"*. Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 1991.

PIRES, Elena Gurgel. *A Gestão dos Núcleos de Arte no contexto da educação integral*. FACULDADE INTEGRADAAVM. Pós-graduação em Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica. Rio de Janeiro, 2016.

PIRES,Eloiza Gurgel. *Educação, narrativa e experiência urbana*: o aprendizado da cidade.Brasília: Universidade Nacional de Brasília, 2012.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Feminity. MIRZOEFF, Nicholas (Ed.). Visual Culture: Reader. London Routledge, 1998.In: LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino.*RevistaEstudosFeministas*, Florianópolis, v. 10, n.2, p. 283-300, 2002.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference*: feminity, feminism and the histories of art.Londres,1988.

RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria Municipal da Educação. *Clube escolar*. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/sme/projprog/programas/clube.htm. Acesso em: 03 jan. 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria Municipal da Educação. *Pólo de Educação pelo trabalho*. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/sme/projprog/programas/pet.htm. Acesso em: 03 jan. 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria Municipal da Educação. *Programa Núcleo De Arte*. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/sme/projprog/programas/nucleoarte.htm. Acesso em: 23 fev. 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria Municipal da Educação. *Secretaria Municipal da educação*. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/sme/index.php. Acesso em: 04 jan. 2018.

RODRIGUES, Carla. Mulher, verdade, indecidibilidade. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org.). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: NAU Editora: Ed. PUC-Rio, 2008, p.91-118.

RODRIGUES, Carla. *Coreografias do feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida.*Sexualidad, Salud y Sociedad -Revista Latino americana*.n.10, p. 140 –164,abr. 2012.

RODRIGUES, Carla. *Duas palavras para o feminino*: hospitalidade e responsabilidade. Sobre ética e política em Jacques Derrida. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

RODRIGUES, Carla. ; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina de Oliveira (Org.). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

ROSE Marie Muraro no Sempre um papo. [S.l.:s.n.], 2013. 1 video (32 min.). Publicado pelo canal Sempre um papo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NUONWtUtTQI. Acesso em: 17 maio 2017.

ROSE Marie Muraro 80 anos: Entrevista com Domingos de Oliveira.[*S.l.:s.n.*], 2007. 1 video (23 min.). publicado pelo canal ICMRIO.Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pGYuT0wqGxw. Acesso em: 17 maio 2017.

SÁ, Denise Maria Quelha. *Núcleo de Arte Nise da Silveira*: entre o tempo e o contratempo, ou a composição de uma memória do/no corpo. 2017. Tese. (Doutorado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SAINT PHALLE, Niki de. *NIKI DE SAINT PHALLE*. Catálogo da Exposição. *At the Kunst - und Ausstellungshalle der Bunderrepublik Deutschland in Bonn*, 1992.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 2.ed. São Paulo: FAFESP; Annablume, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SCOTT, Joan. *Gênero*: uma categoria útil para análise histórica. Tradução Christiane Rufino; Maria Betânia Ávila. New York, Columbia University Press,1989.

SILVA, Raquel; LONTRA COSTA, Marcus (Org.). *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Memória Visual, 2014.

SILVEIRA, Rafa Éis. *Quando o barro modela o corpo de mulher*: afetos com o grupo "o Círculo" e sua obra.Curadoria da exposição - Corpo de mulher: Micropolíricas na arte relacional". Fórum Interuniversitário de Cultura do Rio de Janeiro (FEST FIC), COARTE/UERJ, 2017.

SHUMAHER, Schuma; VITALBRASIL, Érico (Org.). *Dicionário mulheres do Brasil*: de 1500 até a atualidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SHUMAHER, Schuma.*Um rio de mulheres*: a participação das fluminenses na história do Estado do Rio de Janeiro.Rio de Janeiro: REDEH, 2003.

SOUZA, Paulo César de. In: NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia da ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Posfácio.

TARDÁGUILA, Cristina. Elles mostra arte do ponto de vista feminino. *O Globo*, 16 maio 2013.Disponível em:https://oglobo.globo.com/cultura/elles-mostra-arte-do-ponto-de-vista-feminino-8470005#ixzz5DJ6zwdLx. Acesso em: 08 maio 2018.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*.Petrópolis, RJ:Vozes, 1986.

THE WILLENDORF Venus. *Trishagurumi.com*. Disponível em: https://trishagurumi.com/the-willendorf-venus/.Acesso em: 06 maio 2018.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum*: para todas, todes e todos.1.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TOSTES, Celeida.Como somos.*Cadernos pedagógicos do CEN - Centro Educacional de Niterói*, p. 69-133, 1973.

TOSTES, Celeida. *Memorial para titular de cerâmica da EBA/CLA/UFRJ*. Rio de Janeiro, 1993.

TOSTES, Celeida. *Celeida Tostes*. *Arte do fogo, do sal e da paixão*. Rio de Janeiro: CCBB, 2003. Curadoria de Marcus de Lontra Costa.

TOSTES, Celeida; SILVA, Raquel; LONTRA COSTA, Marcus (Org.). *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Memória Visual, 2014.

TVARDOVSKS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea*: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. Campinas: UNICAMP, 2008.

TVARDOVSKS, Luana Saturnino. *Teoria e crítica feminista nas artes visuais*.SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. São Paulo: ANPUH, 2011.

TVARDOVSKS, Luana Saturnino.*Dramatização dos corpos*: Arte contemporânea de mulheres no Brasil e América Latina. Campinas: UNICAMP, 2015.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação (COART)*. Disponível em: http://www.coart.uerj.br/?page_id=2. Acesso em: 26 set. 2017.

UPJOHN, Everard M. *História mundial da arte da pré-história à Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes,1965.

VELASCO, Clara; CAESAR, Gabriela; REIS,Thiago.Cresce o nº de mulheres vítimas de homicídio no Brasil: dados de feminicídio são subnotificados. *G1*. São Paulo, 07 mar. 2018, 06:05. Disponível em: https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/cresce-n-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-no-brasil-dados-de-feminicidio-sao-subnotificados.ghtml. Acesso em: 31 maio 2018.

VÊNUS DE DOLNÍ VĚSTONICE. *In.*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponívelem: https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_de_Doln%C3%AD_V%C4%9Bstonice. Acesso em: 06 maio 2018.

WILNER, Renata. *Interculturalidade na experiência do Programa Núcleo de Arte da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2009.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

ZUCCO, Luciana; LISBOA, Teresa Kleba. Rose Marie Muraro: uma mulher impossível.*Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 563-564, Ago. 2014 .Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2014000200009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 maio 2017.

APÊNDICE A - Autorização de imagem de aluno (s) da rede municipal

PREFEITURA DA CIDADE DO
RIO DE JANEIRO

AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM DE ALUNO (S) DA REDE MUNICIPAL

Eu_____
_____
responsável pelo (s) aluno (s)_____
_____
da 2ª Coordenadoria Regional de Educação (CRE), matriculado (s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblon (02.06.005).1 na (s) turma (s) AV3 (manhã) e AV2 (tarde), autorizo a participação de meu filho, na pesquisa acadêmica no curso de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ), que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista, impressa ou gravação de voz para esta pesquisa acadêmica.

Estou ciente de que tudo que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser material para reflexão, debate, exposição e apresentado como parte desta tese de doutorado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na internet, através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho que reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser responsabilizada por quaisquer cobrança relativas a direitos autorais e direitos de imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira responsabilidade da pesquisadora Isabel Regina de Souza Lobo Hennig, doutoranda do PPGARTES/UERJ e professora de Artes Plásticas do Município do Rio de Janeiro matrícula 10/117525-3, para a qual estou cedendo esta autorização.

Rio de Janeiro,_____de _____de 2018.

Assinatura: _____
Dados pessoais:
Carteira de identidade / CPF _____
Endereço _____

APÊNDICE B - Breve Trajetória - Programa Núcleo de Arte da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro

O Programa Núcleo de Arte teve seu início em 1989,como um dos projetos[106]que surgiu com a redemocratização vivida naquela época. O então prefeito do Rio de Janeiro, Marcello Alencar, convidou pessoas de diversas instituições de ensino de artes para compor o Departamento de Ação Cultural - (DGAC), da Secretaria Municipal de Educação (SME): a Escolinha de Arte do Brasil (EAB) [107], a Escola Villa-Lobos[108], o Conservatório Brasileiro de Música[109].Estes novos espaços, criaram e coordenaram vários projetos, entre eles, o Festival da Canção das Escolas Municipais (FECEM) e a Mostra de Dança, que continuam até hoje. Esses projetos culturais foram acolhidos com muito interesse pela comunidade escolar e, para sistematizar uma estrutura de ensino de artes, de 1992 a 1993, foram criadas, na Escola Municipal Dídia Machado Forte, na Barra da Tijuca, oficinas de linguagens artísticas, como uma primeira experiência.

Segundo Wilner (2009), o Professor Carlos Silveira idealizou, documentou e, também, coordenou o programa Núcleo de Artes de 1989 a 1995, na primeira gestão do Prefeito Cesar Maia, de 1993 a 1997. A então Secretária de Educação, Regina de Assis, percebeu no Programa de Extensão Educacional (Extensividade) uma estratégia para consubstanciar a escola de tempo integral[110].Com o legado afetivo, cognitivo e artístico do movimento das Escolinhas de Arte, o ensino de artes em *ateliês*, a "livre expressão" aliada às práticas

---

[106]. Wilner (2009);Rezende (2015); Pires (2016); Sá (2017).

[107]. Fundada em 1948, pelos artistas Augusto Rodrigues (1913 - 1993), Lúcia Alencastro Valentim (1921) e Margareth Spencer, no Rio de janeiro, a Escolinha de Arte do Brasil (EAB), fundamenta a ideologia do Núcleo de Arte. "A educação através da arte", baseada na livre expressão e no aprendizado das técnicas, do filósofo e teórico da arte Herbert Read (1893 - 1968), encaminha esta experiência. A nossa cultura - arte popular e folclore e o diálogo entre as diferentes linguagens da arte, são alicerces para o ensino - aprendizado. Este breve resumo pode ser encontrado no site:
http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao209047/escolinha-de-arte-do-brasil-eab.Último acesso: 24 de abril de 1997.

[108]. Escola de Música Villa-Lobos é um centro de referência do ensino da música e pertence à Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro/ Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARTE).

[109]. Fundado em 1936, por Oscar Lorenzo Fernández, Amália Fernandez Conde, Antonieta de Souza, Ayres de Souza, Roberta de Souza Brito e Rossini da Costa Freitas, o Conservatório Brasileiro de Música (CBM), tem como finalidade expandir o ensino e a prática da música no Brasil.

[110]. A Escola de tempo integral possui diferentes definições de acordo com as características do (a) estudante, porém como o nosso foco de pesquisa localiza-se no município do Rio de Janeiro, procuramos os Projetos e Programas que este município oferece com este intuito. Destacamos para isto o *site* - http://www0.rio.rj.gov.br/sme/index.php. Último acesso em: 04/01/2018.

artísticas, como encaminhamento pedagógico. Ao longo dos anos, ocorreram algumas modificações estruturais que traremos nesta breve trajetória.

Atualmente, o Programa Extensividade supervisiona quinze Unidades Educacionais - dez Núcleos de Arte[111], seis Clubes Escolares [112] e um Pólo de Educação para o Trabalho[113]. Todos esses programas possuem características que os unifica, tais como: Unidades Educacionais, que funcionam no contraturno escolar [114], atendendo prioritariamente alunos matriculados na rede pública de ensino do Município do Rio de Janeiro (SME/RJ).

Os Núcleos de Arte funcionam em diferentes bairros da cidade do Rio de Janeiro, vinculados a sua Coordenadoria Regional de Educação(CRE), tais como: 1ª CRE - Av. dos Desfiles; 2ª CRE - Copacabana e Leblon; 3ª CRE - Nise Da Silveira; 4ª CRE -Grécia; 5ª CRE - Prof. Souza da Silveira;6ª CRE -Grande Otelo; 7ª CRE - Silveira Sampaio e Albert Einstein; 9ª CRE -Prof. Joaõ Fernandes Filho.Os Núcleos se localizam, prioritariamente, em espaços das escolas da rede.

Em 1995, foi criado o Projeto Linguagens Artísticas (PLA) coma proposta de formação continuada para os profissionais, por meio de seminários, palestras, espetáculos nas escolas e visitas aos centros culturais. Cada CRE passou a se responsabilizar pelas verbas, liberações de professores e a parte administrativa. Neste momento, as diretrizes metodológicas se definiram em módulos, em parte pelos encontros promovidos pelo PLA, formalizando junto aos professores dos diferentes Núcleos, um regimento, como objetivo de estudar os processos de ensino e aprendizagem das diferentes linguagens da arte [115]. Neste

---

[111]. http://www0.rio.rj.gov.br/sme/projprog/programas/nucleoarte.htm. Último acesso em 23/02/2018.

[112]. Os Clubes Escolares oferecem oficinas em diversas modalidades esportivas. Parte deste texto retirado do *site* -http://www0.rio.rj.gov.br/sme/projprog/programas/clube.htm. Último acesso em: 03/01/2018.

[113]. Os Pólos de educação para o trabalho priorizam oficinas que tenha o trabalho como princípio educativo, tais como: Informática, cosmética, fotografia, vídeo, educação ambiental, entre outros. Seu objetivo geral é a formação de um espaço de reflexão interdisciplinar tendo o trabalho como um princípio educativo, enfocando, entre outras questões, o trabalhoe suas transformações diante do novo contexto mundial. Visam também contribui, através das oficinas, aspectos considerados significativos na formação da cidadania. Parte deste texto adaptado do *site* -http://www0.rio.rj.gov.br/sme/projprog/programas/pet.htm. Último acesso em: 03/01/2018.

[114]. O "contraturno" caracteriza-se por oferecer atividades no turno oposto ao das aulas dos (as) estudantes.

[115]. Arte-educação, ensino de arte ou educação artística é uma disciplina educativa que oportuniza, o acesso à arte como linguagem expressiva e forma de conhecimento. A maneira de denominar o profissional que leciona artes foi mudando de acordo com o momento histórico e político, porém o que reforço é que para cada linguagem da arte existe um profissional devidamente qualificado e formado para lecionar aquela linguagem específica, tais como: Música, dança, artes plásticas, vídeo, teatro, arte literária, multimídia, entre outras. Parte deste texto adaptado do *site* - https://www.google.com.br/search?q=Arte+Educa%C3%A7%C3%A3o&oq=Arte+Educa%C3%A7%C3%A3o&aqs=chrome..69i57j0l5.2564j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Último acesso em: 03/01/2018.

contexto histórico, discutimos a Abordagem Triangular da Profª.Drª Ana Mae Barbosa[116], inseridos nas discussões dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs)[117].

Como formação continuada do corpo docente, participamos semanalmente de Centros de Estudos, em uma proposta de pesquisa e estudo nas diferentes linguagens da arte. Algumas vezes, esses encontros aconteciam e ainda acontecem em diferentes centros culturais,museus, teatros com o intuito de conhecermos, apropriarmos e atuarmos como multiplicadores desses ambientes com nossos (as) estudantes.Com isso, frequentamos o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), o Instituto Moreira Salles (IMS), o Planetário da Gávea, o Jardim Botânico, a Escola de Arte do Parque Lage, entre alguns exemplos. Também são realizadas reuniões em outros Núcleos e com outros projetos, promovendo, assim, o diálogo entre nós; estudando e fortalecendo o nosso processo de trabalho e de pesquisa acadêmica ou artística.

Nossos (as) estudantes cursam a rede pública de ensino do município do Rio de Janeiro e, no contraturno escolar, indicam as oficinas que desejam participar. Nossa conduta pedagógica encaminha ao estímulo da autoria, da autonomia e da responsabilidade dos (as) estudantes no processo de escolha, aprendizagem e conhecimento em arte. São alunos do ensino infantil ao ensino fundamental (dos quatro aos quinze anos de idade, aproximadamente). No caso específico do Núcleo de Arte Leblon, a maior parte dos (as) estudantes moram nos bairros do entorno escolar - Vidigal, Rocinha, Jardim Botânico e Leblon, bem como cursam regularmente escolas municipais vizinhas ao Núcleo.

No ato da matrícula, o (a) estudante, ou o (a) responsável, quando o (a) aluno (a) é menor de dez anos, preenche uma ficha com várias informações, tais como - nome, nome dos responsáveis, escola, endereço e as oficinas que deseja frequentar no Núcleo. Ressaltamosno relato das mães, que frequentemente fazem as matrículas de seus (suas) filhos (as) e acompanham suas apresentações, duas informações relevantes. A primeira acerca do interesse dos (as) estudantes de conhecer e viver uma prática artística e a segunda da importância de

---

[116]. Destacamos a importância de Ana Mae Tavares Bastos Barbosa. Nascida em 17 de julho de 1936, primeira doutora em Arte-educação brasileira pela faculdade de YALE nos Estados Unidos, pioneira na luta pela importância dos arte-educadores, foi a primeira pesquisadora a discutir a importância do ensino de Arte em museus, durante sua gestão como diretora do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC). Em 1987 desenvolve a Abordagem Triangular, o primeiro programa de pesquisa e educação em arte, à frente do MAC-USP. Ainda é a base da maioria dos programas em arte-educação no Brasil, principalmente depois de ter sido referência nos Parâmetros curriculares nacionais (PCNs) de Arte dos Ensinos Fundamental e Médio na educação brasileira.Autora de diversos livros e artigos fundamentais para o estudo nesta área, é a principal referência em arte-educação no Brasil nos dias de hoje. Parte deste texto encontra-se no *site* - https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Mae_Barbosa. Último acesso em 03/01/2018.

[117]. PRÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS (PCNs) B823p Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997. 130p. 1. Parâmetros curriculares nacionais.

um espaço de extensão que proporcione um ensino aos seus (suas) filhos (as) e garantam uma escola de tempo integral com qualidade e diversidade de opções de aprendizagem.

Trabalhamos com a livre expressão dos (as) estudantes para uma construção conjunta do fazer, do conhecer e do contextualizar artístico. É possível reconhecer a importância de projetos como o Núcleo de Arte, como vínculos afetivos no cotidiano das crianças e dos jovens que frequentam a escola pública. Ao conhecer e se apropriar dos bens culturais da nossa cidade e ao ter acesso educativo e artístico às diferentes modalidades de arte, com as quais ele se constitui como cidadão, estimula sua formação crítica, atuante, criativa e transformadora da realidade na qual todos (as) estamos inseridos (as). Atualmente somos designados como Centro de Pesquisa e Formação em Ensino Escolar de Arte e Esporte, Unidade de Extensão Educacional Núcleo de Arte Leblon da 2ª CRE da SME-RJ.