

Literatura, Arte e Feminismos

Adriana de Fátima A. L. Barbosa
Susana Souto Silva
(organizadoras)

EDITORA



UnB



Pesquisa,
Inovação
& Ousadia



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Fernando César Lima Leite
: Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende
: Carlos José Souza de Alvarenga
: Estevão Chaves de Rezende Martins
: Flávia Millena Biroli Tokarski
: Jorge Madeira Nogueira
: Maria Lidia Bueno Fernandes
: Rafael Sanzio Araújo dos Anjos
: Sely Maria de Souza Costa
: Verônica Moreira Amado



Literatura, Arte e Feminismos

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa
Susana Souto Silva
(organizadoras)



Equipe editorial
: Luciana Lins Camello Galvão
: Elaine Pires
: Wladimir de Andrade Oliveira
: Haroldo Brito
: © 2019 Editora Universidade de Brasília
: Direitos exclusivos para esta edição:
: Editora Universidade de Brasília
: SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
: 2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
: Telefone: (61) 3035-4200
: Site: www.editora.unb.br
: E-mail: contatoeditora@unb.br
: Todos os direitos reservados. Nenhuma parte
: desta publicação poderá ser armazenada ou
: reproduzida por qualquer meio sem a autorização
: por escrito da Editora.
: Esta obra foi publicada com recursos provenientes do
: Edital DPI/DPG nº 3/2019.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

L766 Literatura, arte e feminismos / Adriana de Fátima Alexandrino
 Lima Barbosa, Susana Souto Silva (organizadoras). – Brasília :
 Editora Universidade de Brasília, 2021.
 202 p. ; 23 cm. – (Pesquisa, inovação & ousadia).

ISBN 978-65-5846-008-4

1. Literatura. 2. Arte. 3. Feminismo. I. Barbosa, Adriana de
Fátima Alexandrino Lima (org.). II. Silva, Susana Souto (org.).
III. Série.

CDU 82:396

Sumário

Apresentação 7

Capítulo 1

Mulheres: caminhos e atalhos na ficção de Clarice Lispector 11

Nádia Battella Gotlib

Introdução: o mito e a desmitificação 12

Um conto: Luísa. Uma situação 17

Uma crônica: Artemira. Um retrato 19

Um romance: Janair. Um processo 23

Conclusão. É a hora 25

Capítulo 2

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” – Diadorim & Grande Sertão: Veredas 29

Caroline Neres de Andrade

“Tão galante moço, as feições finas caprichadas” 30

“Saudade de ideia e saudade de coração” 36

“Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?” 39

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” 45

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” 52

Capítulo 3

O feminino e a insurreição pela linguagem 69

Ondina Pena Pereira

Capítulo 4

Feminismo, revolução e artes visuais 81

Raísa Curty

Capítulo 5

A paz só aparece nessas horas, em que a guerra é transferida, viu? (ou o estridente presságio de 2019 no Brasil) 89

Hilan Bensusan

Capítulo 6

O discurso da feitiçaria e o transe do neoliberalismo 97

Susan de Oliveira

Capítulo 7

“Irmãs”, de Kollontai: o debate sobre o lugar da mulher na literatura e na práxis social 113

Carla Cristina Guimarães

Thais Cristina da Silva

Alexandra Kollontai: vida e militância 115

O conto “Irmãs” à luz dos pressupostos de Kollontai 120

Capítulo 8

O consumo da arte negra: desafiando ou reproduzindo os discursos coloniais? 133

Milena Britto

O pós-colonial *versus* o colonial nas artes 133

Arte negra para quem? 139

Capítulo 9

Lygia Fagundes Telles e os percalços da autoria feminina 153

Lizandra Filgueiras Andrade

O lugar da autoria feminina 161

Escreva como uma mulher: a busca pela manifestação artística do “eu” 166

Capítulo 10


Inteligência coletiva e amizade política: por uma teoria da vanguarda feminista 177

Cecilia Palmeiro

As línguas das loucas 180

Quando a história se torna crítica, a arte se radicaliza 184

Poética e vanguarda 189




4

Capítulo 4

Feminismo, revolução e artes visuais

Raísa Curty

Falar sobre o feminismo nas artes visuais seja talvez tão difícil quanto falar sobre ele na política ou na ciência, pois se trata de entrada em territórios de prerrogativa masculina. A inclusão de mulheres pode parecer o objetivo, a princípio. Acontece que a inclusão não deve ser mansa nem dócil em relação ao cânone, pois não se trata de compactuar com o conjunto de regras, a entrada de *outras* há de ser em prol de uma revolução na arte. Então, quando falo sobre o movimento feminista nas artes visuais, me preocupo não apenas em aumentar o número de artistas mulheres, mas de pensar em espécies de arte compromissadas com a destruição da homogeneidade do pensamento, compromissadas com o dismantelamento de políticas sexistas e engajadas em uma concepção intrinsecamente feminista do ofício e do poder.



Antes de chegar a esse ponto, gostaria de apresentar a vocês o defasado cenário institucional nas artes visuais: “Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art section are women, but 85% of the nudes are female” [As mulheres precisam ficar nuas para entrar no MET. Museu? Menos de 5% dos artistas da seção de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos], diz o cartaz exibido em Nova Iorque no ano de 1989 por meio de *culture jamming*, de autoria do grupo Guerrilla Girls. O trabalho aponta a disparidade injustificável entre as mulheres que atuam como sujeitos e as mulheres apresentadas como objeto dentro de um dos mais considerados museus de arte de Nova Iorque.

Acontece que os museus insistem em adquirir e exibir obras majoritariamente de autoria masculina, em contratar uma quantidade sempre superior de curadores e diretores homens e em rejeitar a participação de artistas negras e indígenas. Dessa forma, colaboram para uma narrativa hegemônica na qual a história da arte assume uma aliança com a história do poder do capital. Apesar desse cenário, em 2017 o Museu de Arte de São Paulo (Masp) recebeu uma retrospectiva do grupo Guerrilla Girls, que contou com 116 trabalhos, incluindo dois novos cartazes. Um deles aponta: “As vantagens de ser uma mulher artista é ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros e ter a oportunidade de escolher entre sua carreira ou a maternidade”. O cartaz – por meio de um humor sarcástico, típico do grupo – descreve situações que evidenciam a violência machista na cena artística. Rimos para não chorar. O segundo novo cartaz é a releitura do trabalho de trinta anos atrás, mencionado no início do texto, dessa vez com estatísticas que delatam o sexismo arraigado nas escolhas do próprio Masp: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Apenas 6% dos artistas em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”. Os dados que emergem dos cartazes elaborados pelo grupo durante as últimas décadas não cansam de denunciar o machismo das instituições que legitimam a história da arte.

Em 1971, Linda Nochlin trouxe à tona um texto de título provocador: *Por que não houve grandes mulheres artistas?* A suposição por trás

dessa pergunta nos traz uma série de inquietações que pode nos anunciar caminhos e elucidar exigências. Talvez, a primeira ideia que nos venha a cabeça seja a de uma revisão histórica que busca por artistas mulheres que não foram tão reconhecidas quanto seus pares masculinos, como, por exemplo, Camille em relação a Rodin, ou Beth Morisot em relação a Monet. Essa estratégia ajudaria sim a certificar conquistas femininas na arte, mas, segundo Linda (2016), seria também uma evasiva ao problema posto.

Há menos mulheres artistas. Por mais que se faça esse resgate histórico, continuará havendo menos mulheres artistas, menos negros artistas e menos não europeus artistas. Não devemos colocar isso na conta da falta de genialidade dessas pessoas, aliás, antes de mais nada, é importante que caia por terra o mito do artista gênio, que, bicado por um beija-flor ao nascer, recebe divinamente o dom da arte. Não são beija-flores que traçam esses destinos. Ser artista não é uma questão de dom individual, mas de um conjunto de condições sociais. A falta de acesso aos estudos – lembrando que, por anos, as mulheres foram proibidas de frequentar classes de modelo vivo –, bem como a falta de tempo – este dedicado exclusivamente aos cuidados da casa e da família –, são fatores que começam a nos fazer entender a histórica discrepância de gênero e raça nas artes.

Acontece que, além disso, a espécie de arte surgida no renascimento, linhagem da qual a arte contemporânea é descendente, a custo contempla as formas de conhecimento traçadas por mulheres, bem como por índios e negros, já que tem uma matriz colonial e epistemicida. A matriz dessa arte caminhou junto ao avanço do pensamento moderno, racionalista, que teve sua origem justamente no processo de apagamento desses outros saberes.

Gostaria de falar neste texto sobre o conhecimento e os direitos relacionados ao corpo da mulher em suas aparições na arte contemporânea. Por isso, antes de mais nada, lembro do que nos conta Silvia Federici em seu livro *Calibã e a bruxa* (2017), sobre o advento do capitalismo estar estritamente ligado a uma guerra contra as mulheres, contra as capacidades do corpo e contra a integração dos corpos humanos em

comunidades que envolviam paisagens, plantas e animais, integração que era promovida em grande parte pelo conhecimento das mulheres que foram caçadas como bruxas: parteiras, curandeiras, feiticeiras, mulheres que praticam livremente sua sexualidade, que decidiam se gestariam ou não seus filhos, conheciam o poder das ervas, o poder da natureza e não eram escravas da família nuclear.

Trago o trabalho de três artistas para que possamos pensar sobre a entrada feminista nas artes visuais e entender melhor como as mulheres estão negociando esse espaço. Apesar de terem nascido em lugares diferentes, Ana Mendieta, Anna Maria Maiolino e Valie Export nasceram na mesma época e têm seus primeiros trabalhos datados no final da década de 1960. A noção de *performance* está presente em todos eles, e me chama a atenção a forma como as artistas entendem o corpo como espaço de conhecimento.

Ana Mendieta, artista cubana, viveu a maior parte de sua vida exilada nos Estados Unidos. Em 1973, após um episódio de estupro na Universidade de Iowa, Mendieta, ainda aluna, prepara um encontro em seu apartamento em que ela convida toda a cena artística, inclusive críticos e curadores, para apresentar o trabalho *Rape Scene*. A artista forja uma cena de estupro na qual ela é a vítima. Entre objetos revirados e louças quebradas no chão, o público chega ao seu apartamento e encontra Ana pelada e ensanguentada, encostada sobre a mesa. A artista permanece na mesma posição por mais de uma hora, enquanto o público se senta no sofá e comenta a ação. O trabalho de Ana Mendieta trata de sensibilizar o outro a respeito da violação do corpo feminino, medo com o qual as mulheres convivem. Violentar e dominar é uma ferida histórica que Ana Mendieta traz ao jogo.

No mesmo ano, inicia uma série chamada *Siluetas*, em que imprime a forma de seu corpo em diversos elementos da natureza. Em fotograma realizado em 1976, no México, a artista apresenta sua silhueta cavada na areia da praia, preenchida com pigmento vermelho. À medida que as ondas avançam e invadem, o pigmento se dissolve, dando cor de sangue à água do mar. Ana integra seu corpo à natureza em uma arte denominada por ela como *earth-body*. Em *Alma silueta en fuego*,

trabalho de 1975, sua silhueta é cavada no chão de terra e preenchida com um tecido branco, que, em seguida, é incendiado. A sequência de ações com uma forte carga simbólica nos remete a rituais de santeria, bem como de religiões pré-colombianas. A artista, que afirmou a influência dessas culturas em seu trabalho, evoca em seu processo saberes marginalizados e imprime na arte traços de uma revolução feminista.

Não falo dos trabalhos atuais de Ana Mendieta, pois a artista morreu precocemente, em 1985, com apenas 36 anos, de uma queda da janela do apartamento onde vivia com seu marido, o ícone do minimalismo Carl André. Os dois haviam acabado de ter uma briga. Anos depois, ele foi absolvido da suspeita de ter empurrado Ana pela janela, porém, o movimento feminista afirma que os argumentos usados pelo seu advogado foram misóginos. Em 1992, na inauguração da galeria no SoHo do museu de arte de Nova York, que apresentava obras de Carl André, mulheres se manifestaram para perguntar “Where is Ana Mendieta?”, movimento que, ainda hoje, organiza ações contra a glorificação de homens violentos.

Já no Brasil, Anna Maria Maiolino fala do corpo e da terra por meio de uma relação sensível com a argila. O processo escultórico da artista tem sido marcado pela repetição do gesto e seu registro na matéria. Desde os anos 1990, desenvolve instalações com peças de argila que não são levadas ao forno. A artista se interessa pelos ciclos de vida e morte, talvez por isso escolha deixar seu trabalho voltar ao pó, à origem. Em 2012, na Documenta de Kassel, Anna ocupou o andar inteiro de uma casa com tripinhas de argila, esculturas feitas a partir de um gesto iniciante, quase infantil, de fazer rolinhos com a massa. As formas cilíndricas em cima da mesa parecem salsichas, salames, ou se lembrarmos da origem italiana da artista, macarrões descansando. Já no chão, as mesmas formas se parecem com material fecal.

A proximidade entre o alimento e o excremento, entre a boca e o ânus, são constantes no trabalho de Anna. *Glu, Glu, Glu*, objeto de 1966, e *Glu... glu... glu*, gravura de 1967, são dois trabalhos que pensam essa ligação a partir da imagem do aparelho digestivo. No primeiro, em sua parte superior, uma cabeça azul, sem olhos nem nariz, apenas uma

boca aberta cheia de dentes, escancarada, faminta. Na altura da garganta está escrita a onomatopeia que dá nome ao trabalho, “glu, glu, glu”. Mais abaixo, fígado, estômago, pâncreas, intestinos grosso e delgado, o reto e o ânus são feitos com tecidos coloridos estofados. O objeto mede 110 cm x 59 cm e se encontra atualmente na coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio).

Já na gravura, a personagem está atrás de uma mesa em que encontramos com a mesma boca aberta. Os alimentos em cima da mesa se encontram na altura do estômago. Já na parte inferior do desenho, em vez do reto e do ânus, há um cano e uma latrina. Esses dois trabalhos possuem uma estrutura muito parecida, porém, no objeto *Glu, Glu, Glu*, ela apresenta o corpo escancarado, e os órgãos ficam à mostra; já na gravura *Glu... glu... glu...*, trabalha com elementos externos ao corpo, mas que têm uma ligação direta, pois a comida se encontra no lugar do estômago, e a latrina no lugar no ânus.

A relação entre o chão e a mesa está também presente em um dos mais conhecidos trabalhos da artista, a *performance Entrevistas*, realizada em 1981, durante o período da ditadura no Brasil. A artista espalha na rua várias dúzias de ovos e depois caminha por entre eles com os olhos vendados, num ato de iminente perigo. O ovo, que é símbolo de nascimento, criação, renovação e mistério da vida, é usado por Anna para construir uma situação que denuncia a ameaça sofrida durante o período.

Valie Export é uma artista vienense que, aos 27 anos, depois de casar e ser mãe, se divorcia e abdica não só do nome do ex-marido, mas também do nome de seu pai. Escolhe então seu próprio sobrenome: Export, que além de nos remeter a algo que foi enviado de onde estava para outro lugar, era o nome de uma marca de cigarros na época; brincadeira que precede o trabalho, por muitas vezes sarcástico, de Valie Export. Logo em seguida, no emblemático ano de 1968, faz sua primeira *performance*, *Touch and tap cinema*, na qual acopla a seu busto nu uma cabine, para que o espectador insira suas mãos. Valie classifica esse trabalho como *expanded cinema*. A mídia que a artista inventa, composta pelos seus seios e a cabine, só pode ser acessada por meio do tato e subverte a relação entre o espectador e o corpo feminino exibido

nas telas. Valie questiona as relações de poder contidas nas representações midiáticas do corpo e da consciência da mulher.

Em 1971, realiza a *performance* cinematográfica *Remote... Remote*, na qual é filmada cavoucando suas cutículas com uma faca enquanto coloca seus dedos de molho em uma tigela com leite que está em seu colo. Na televisão, as mãos mutiladas têm suas feridas apaziguadas no leite. O processo de mutilação exibido na televisão se contrapõe às mãos esmaltadas exibidas na mídia. Um dos meus trabalhos favoritos da artista é *From The Portfolio of Doggess*, em que Valie anda pelas ruas de Viena com seu namorado na coleira, como um cachorro. A alegoria que essa ação representa sacode a normalidade que existe nas relações de poder entre gênero.

Silvia Rivera Cusicanqui, em seu livro *Sociología de la imagen* [Sociologia da imagem] (2015), analisa imagens de dois artistas bolivianos de diferentes épocas que, entre retratos do cotidiano, fizeram uma série de pinturas nas quais os papéis sociais se invertiam: colocaram os bois manipulando o arado, e o governo da república nas mãos de bestas. É a noção de *mundo al revés*, que, segundo a autora, é derivada do processo da catástrofe da conquista e da colonização. Silvia levanta a possibilidade de essa noção estar associada à palavra em quíchua *pachakuti*, algo em torno das transformações espaço-temporais que iniciam grandes ciclos no cosmos. Talvez por isso eu goste tanto desse trabalho. O homem sendo carregado na coleira por uma mulher é a inversão do sistema de controle vigente nas dinâmicas do gênero, e, além disso, a substituição do cachorro por um humano acaba escancarando um rasgo especista a que a luta feminista combate. Também dá vontade de ver o cachorro puxando a coleira.

O feminismo no território das artes visuais me parece ser uma batalha que caminha na ambiguidade, pois se, por um lado, agregar os ideais feministas às áreas de conhecimento é bom para todos nós, por outro, se faz presente a ameaça da mercantilização das subjetividades, da qual tememos que a arte institucional seja cúmplice, e estou certa de que é, e de que nossa tentativa como hóspedes desse sistema é dinamitá-lo até que ele se dissolva.

Referências

ANNA Maria Maiolino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9539/anna-maria-maiolino>. Acesso em: 27 jun. 2020.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Lemón, 2015.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

GLU, Glu, Glu. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16178/glu-glu-glu>. Acesso em: 27 jun. 2020.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PEQUENO, Fernanda. Ovos e excrementos: Anna Maria Maiolino. In: ENCONTRO DA ANPAP, 24., 2015, Santa Maria. *Anais...* Santa Maria: ANPAP; UFSM; PPGART; UFRGS; PPGAV, 2016. p. 207-222.

SILVA, Isabella Rechecham da; BONILHA, Caroline Leal. Provocações de Ana Mendieta: o corpo e a natureza como objetos de arte. *Revista Seminário de História da Arte*, v. 1, n. 7, 2018.

VALIE Export. *MoMA*. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/7816>. Acesso em: 27 jun. 2020.

Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

Literatura, Arte e Feminismos

Este volume reúne trabalhos escritos em um contexto adverso, que enfrentamos com a cuidadosa escrita e preparação de artigos que, agora entregues ao público, expandem os debates que aconteceram no II Encontro Literatura, Feminismos e Revolução, realizado em 2018 na Universidade de Brasília. Organizado por nosso Grupo de Pesquisa Literatura e Corpo, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, o tema do encontro de 2018 foi “As caças às bruxas e a ferocidade branca”. Esta obra reúne ainda outras colaborações qualificadas de pesquisadoras de várias instituições do país, as quais integramos numa ampla rede de diálogo que desejamos alargar para pensar questões relativas aos feminismos e aos estudos literários em perspectivas plurais.

Foto ao fundo:

Arquitetura
do Memorial
Darcy Ribeiro
(Beijódromo)/UnB.
Por Júlio Minasi.



EDITORA



UnB