

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES

Ariane Oliveira

DEVANEIOS DO DESEJO: EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA EM arte e escrita
FEMINISTAS

Porto Alegre, 2021.

ARIANE OLIVEIRA

DEVANEIOS DO DESEJO: EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA EM arte e escrita
FEMINISTAS

Trabalho de conclusão apresentado ao Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito final para a obtenção do título de graduação em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Vicari Zanatta

Porto Alegre

2021

ARIANE OLIVEIRA

DEVANEIOS DO DESEJO: EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA EM arte e escrita
FEMINISTAS

Trabalho de conclusão apresentado ao Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito final para a obtenção do título de graduação em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Vicari Zanatta

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Profa. Dra. Lilian Maus Junqueira

Para as mulheres em seus devires e desejos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao tempo histórico que me permitiu escutar o desejo. Agradeço ao ensino público por resistir à desumanização banalizada pelo modo de produção capitalista. Agradeço à orientadora Cláudia Vicari Zanatta pelo mergulho no rio de dois sentidos que desaguou nesta escrita. Agradeço às professoras Daniela Pinheiro Machado Kern e Lilian Maus Junqueira pelas trocas possíveis no percurso de construção do conhecimento e por traçarem, com inspiração e entusiasmo, rumos de continuidade para o trabalho teórico e poético. Agradeço aos encontros poéticos cultivados com certa dificuldade e incerteza em tempos de conservadorismo. Agradeço aos meus pais, Ana Maria Niada e Sidnei Borges de Oliveira pelos sonhos vividos juntos.

Lembrar que a vida é o processo de aprender a desejar.

Resumo

A pesquisa trata sobre os temas de arte e de escrita feministas, desde uma prática artística pessoal, que se articula com trabalhos artísticos em que o gênero é colocado em questão. A teoria feminista é base para a escrita, que busca articular palavra e imagem para pensar uma poética capaz de dar passagem a possibilidades de desejo sem dominação. Busca-se articular trabalho prático e intelectual de forma a superar a separação mente e corpo para desestabilizar as hierarquias de gênero e de poder. A prática artística em desenho, pintura e instalação é guia para a escrita poética por meio de palavras sensíveis que possam situar a questão das mulheres, em suas possibilidades múltiplas, como sujeitas políticas, na reivindicação pelo direito ao corpo.

Palavras-chave: Desejo. Feminismo. Corpo. Poética. Gênero.

Abstract

The research deals with themes of feminist art and writing, from a personal artistic practice, which is articulated with artistic works where gender is put into question. Feminist theory is a base for the writing, which seeks to articulate word and image to think of a poetics capable to give way to possibilities of desire without domination. It tries to articulate practical and intellectual work in order to overcome the separation of mind and body to destabilize gender hierarchies. Artistic practice in draw, painting and installation is a guide for poetic writing through sensitive words that could situate the question of women, in their multiple possibilities as political subjects, in the claim of the right to the body.

Keywords: Desire. Feminism. Body. Writing. Gender.

SUMÁRIO

1. POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO DO CORPO: FEMINISMOS, GÊNERO E arte.....	10
2. TRABALHO EM arte FEMINISTA	27
3. A escrita COMO REGISTRO ÉTICO-ESTÉTICO DO SILÊNCIO: EXPERIMENTAÇÕES FEMINISTAS	48
REFERÊNCIAS	55

1. POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO DO CORPO: FEMINISMOS, GÊNERO E arte

Figura 1 – *Marcha das vadias*



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, fotografia analógica 35mm, dimensões 18cmx21cm, Porto Alegre, 2014.

Ao acaso e em tentativas de situar os pés no agora, procuro as letras de uma existência pequena, que não via-se, mas que queria fazer-se vista. Essa existência aos poucos, cresce na direção da luz do sol em uma língua menor, trabalho menor, arte menor, que vai se fazendo grande em agenciamento de fluxos (ROLNIK, 2016). Desde o pequeno, desde uma existência invisível, imperceptível a olhos não atentos, vai fazendo-se forma, letra, palavra, pó e som. Dor é engano. Essas existências pequenas querem fazer ver afetos. Quero evitar o esquecimento. Só o que não pode ser lembrado é inesquecível, me ensinou Agamben (2007). Habito a linha tênue entre realidade e sonho, procuro esse entre: o invisível nas coisas. Habito um estado intermitente de sonho escarlate. Escrevo em cores.

As palavras se perdem no tempo. As palavras percorrem o tempo em que escolhem chegar ao meu corpo para fazerem-se gesto. A poesia me permite dizer que o tempo não existe. O tempo linear do relógio é uma ficção que organiza a produção

capitalista. Procuo o tempo cíclico de uma sensibilidade sem dominação. O inverno de 2015 pareceu mais próximo do inverno de 2016 do que do verão daquele ano. Assim seguem os anos. Sempre cíclico, apesar de todas as convenções.

As palavras também são inventadas, então que inventemos palavras férteis. Talvez a ficcionalidade e a reinvenção das palavras não evite que elas se percam. Para que as palavras encontrem onde pousar, perdidas, ou não, talvez apenas precisadas (de precisão, no sentido de um gesto certo e no de uma necessidade grande) de um papel em branco onde possam descansar, carrego sempre um caderno. Hábito que me permite coletar afetos quando eles me chegam em palavras.

Figura 2 – *Arcos do tempo ou pôr do sol nos cabelos*



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, fotografia analógica 35mm, dimensões 10cm x 15cm, Salamanca, 2015.

A primeira luta feminista talvez seja pelas próprias palavras e se dê nos seios ou nos peitos não censurados da multiplicidade subversiva do que é ou pode vir a ser (dever) mulher (BUTLER, 2017). Acessar folhas de papel como quem constitui um espaço de subjetividade pode ser a ação dos primeiros passos rumo a resistir à desumanização e a reconstruir o mundo como espaço de criatividade e de cuidado (FEDERICI, 2013). Esse é um longo caminho a ser percorrido. Percurso de gerações, que excede o tempo das vidas. Um trabalho contínuo de mulheres (DAVIS, 2017, apud LORDE, 1988).

Figura 3 – 8 de março de 2018



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, fotografia analógica 35mm, dimensões 21cmx19cm, Porto Alegre, 2018.

Cecilia Almeida Salles, doutora em linguística aplicada e autora do livro *Gesto Inacabado*, que foi referência para as experimentações em escrita de si, junto à professora e atriz, Mirna Spritzer, propõe a possibilidade de estudos genéticos como investigação que vê o trabalho de arte a partir de sua construção. Conforme a autora:

O foco de atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O crítico genético procura entrar na complexidade desse processo. A grande questão que impulsiona os estudos genéticos é compreender a tessitura desse movimento. (SALLES, 1998, p. 13).

Nesse momento, seguindo os passos da pesquisadora, proponho-me a fazer um estudo genético do trabalho para o qual me dedico desde que me inventei artista e fui inventada, no contexto de visibilidade das reivindicações feministas. Assim, investigo a escrita poética que gera imagens, gestos e objetos na tentativa de traduzir afetos que ainda não tem nome. Cecília Salles “opta por denominar o objeto de estudo do crítico genético *documentos de processo*” (SALLES, 1998, p. 17). Em suas palavras:

Pode-se dizer que esses documentos, independentemente de sua materialidade, contêm sempre a *ideia de registro*. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis

concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização (SALLES, 1998, p. 17).

Estou tentando registrar o caos para organizá-lo e entregá-lo aos olhos de leitoras(es) outra vez como caos, para que elas(es) possam olhar para o seu próprio caos ou organização interno(e/a). “Um diário, por exemplo, lembra Klee (SALLES, 1998, p.20, apud KLEE, 1990, p. 74), não é uma obra da arte, mas uma obra do tempo”. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não-linear da criação” (SALLES, 1998, p. 20).

Em aula, em meio à pandemia, Mirna Spritzer propôs a pergunta:

“Como encontrar a própria voz?

escrever é dar a ver-se

mostrar ao outro

o próprio rosto

fazer aparecer o seu

rosto perto do outro”

(registro de aula que partiu das palavras de Spritzer, quando citava a escrita de si de Foucault...)

E propôs outras perguntas:

“Quem é que tá falando?

De onde tá falando?

O que tá falando?”

Uma pesquisadora em artes visuais, mulher feminista (branca, cis), que fala, desde a Universidade Pública, sobre desejos e políticas dos corpos.

Outra pergunta foi proposta:

“Na minha escrita de si
quem escreve comigo?”

Respondi em silêncio ao caderno

as outras que fui

a linha e a

agulha

o pincel

os pigmentos que encontro

no cotidiano

as minhas avós

a máquina de costura

Em um encontro do Grupo de Pesquisa *Poéticas da Participação*¹, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande

¹ <https://cidadaniaearte.wordpress.com/>

do Sul, em que discutíamos lugar de fala (RIBEIRO, 2017), a professora Cláudia Vicari Zanatta perguntou:

“O que a gente tá querendo?”

- Fazer um lugar no discurso para reivindicar o acesso à vida digna pode ser uma primeira e necessária resposta.

Este livro permite a livre escolha do percurso de leitura por quem nele decide envolver os olhos e as mãos. As palavras que aqui existem buscam fazer a profundidade da modulação dos afetos emergir à superfície de escrita em gesto de (sub)verter: verter de dentro para fora, sendo o dentro, dentro do corpo, e o fora, o corpo social (BUTLER, 2017). Buscar no indizível o dizível refeito e registrar o que antes não se podia dizer para aumentar as possibilidades do dizível, como o vento na pele da alma, onde sinto uma lágrima em rio, parte do transcurso da história.

Há algo a se desvendar na palavra aparente. Essa escrita teve início com inquietações em relação às palavras. As palavras nem sempre me pareceram dizer o que realmente queriam dizer. Essa inquietação me atravessava quando notava a distância entre o que diziam as palavras e o que diziam os corpos. Faces vazias de palavra tantas vezes me despertaram poesia. Aprendi a ler expressões faciais mais do que a ouvir palavras e depois aprendi a escutar e não apenas a ouvir.

Figura 4– *Vertigem*

Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, fotografia analógica 120mm, dimensões 6cm x 6cm, Fortaleza de Santa Teresa, 2015.

Para algumas formas de existência, o primeiro significado das palavras e das coisas é o suficiente. Para essas vidas, a materialidade e sua correspondência em palavras basta e qualquer possibilidade que exceda essa correspondência tende ao ridículo. Essa escrita quer dar lugar às existências que ocupam linguagens abertas e se ocupam de inventá-las, porque para essas existências a materialidade pode ser poética. Foucault, no texto *As palavras e as coisas*, coloca que:

O mundo é coberto de signos que é preciso decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam, eles próprios, de formas da similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas. (FOUCAULT, 2000, p. 44).

Michèle Petit, antropóloga e pesquisadora de nacionalidade francesa, muito atuante em projetos literários situados na América Latina, nos ensina sobre a importância da transmissão cultural.

[...] evocando a maneira como a leitura podia reavivar a interioridade, impulsionar o pensamento, relançar uma atividade de construção de sentido, suscitar trocas; lembrando que a linguagem e a narrativa nos constituíam; mas também mostrando que uma dimensão tão essencial quanto “inútil” devia associar-se à vida de todos os dias; e celebrando o imaginário. (PETIT, 2019, p. 11).

Pois começemos pelo óbvio: um sujeito que vive sozinho é aquele que acredita que o que ele pensa e sente é óbvio e deve ser adivinhado, acatado e engolido pelos outros. Não por acaso esse sujeito está no masculino, porque é personificado pelo homem, branco, heterossexual, cisgênero, pertencente à elite e por sua lei. Persona que cola e gruda, nas palavras de Rolnik (2016). “O falso herói, para se persuadir de que foi muito longe, de que paira muito alto, olha sempre para trás, para os pés; despreza, acusa, oprime, persegue, tortura, extermina” (BEAUVOIR, 1970, p. 258). Gosto de pensar que a persona deste ser está em vias de desmaterialização, por mais que a macropolítica indique o oposto.

A filósofa Simone de Beauvoir, no livro *O segundo sexo: fatos e mitos*, que teve sua primeira edição no ano de 1949, afirma sobre as mulheres que:

Em quase nenhum país, seu estatuto legal é idêntico ao do homem e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente. Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes uma expressão concreta. Economicamente, homens e mulheres constituem como que duas castas; em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos, maiores possibilidades de êxito que suas concorrentes recém-chegadas. Ocupam na indústria, na política etc, maior número de lugares e os postos mais importantes. Além dos poderes concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição e educação da criança mantém: o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. (BEAUVOIR, 1970, p. 14)

Depois de 71 anos da publicação do livro, marco significativo para o feminismo, ainda que se tenha avançado muito no tocante às possibilidades do ser, do deixar de ser e do vir a ser mulher, e à teoria feminista, inclusive na problematização de suas bases epistemológicas europeia e branca, a condição legal desigual das mulheres e os costumes sociais que limitam seus processos de construção subjetiva ainda são uma realidade. Deparar-se com as interdições do discurso é uma realidade cotidiana. Contudo, quando uma mulher passa a exercer o poder da fala, descobre que os homens (cisgêneros, heterossexuais, brancos, pertencentes à elite) também temem o poder e o sustentam por costumes violentos: vontade de manter seus privilégios e medo das instabilidades subjetivas que pensar sobre a performatividade do que se entende socialmente como masculinidade pode gerar.

Os temas deste livro são a escrita feminista e o trabalho de arte feminista, a partir de uma prática poética pessoal, que se entende aqui como arte menor, porque historicamente os trabalhos de arte feitos por mulheres foram entendidos como arte

menor, sendo classificados como amadores e de menor importância, sofrendo com apagamentos e dificuldades de legitimação no sistema da arte (VICENTE, 2012).

Coloca Loponte:

Não há uma “história da arte das mulheres”, há histórias, recortes, fragmentos descontínuos, silêncios, ausências, algumas veredas, “veredazinhas”. As mulheres artistas no Brasil habitam as margens e as notas de rodapé de uma história da arte oficial, herdeira de uma historiografia ocidental, carregada de cânones construídos a partir de um ponto de vista masculino. Que histórias são possíveis? Quem se interessa por uma história da arte das mulheres? Quem se importa? Quem escuta? E, mais ainda, quem quer narrar essa história? Vou lhe falar. Do que não sei. Ninguém ainda não sabe. (LOPONTE, 2008, p. 14)

Roberta Barros, no livro *elogio ao toque*, tece considerações sobre como o trabalho *The Dinner party*, da artista norte americana Judy Chicago foi capaz de suscitar questões de gênero ao colocar no museu o que seria entendido como arte inferior:

Colocar uma mesa de jantar no centro da sala de exposições foi subverter os valores da cultura Ocidental, concedendo importância vital ao serviço doméstico, ao espaço da casa, ao que era visto como o lugar do feminino. Desse modo, a obra tentou forçar a entrada da mulher no espaço público da estética, do museu, da instituição da arte, que, acreditava-se, os homens teriam dominado por meio da exclusão da cultura feminina, sob o rótulo de “arte inferior” ou artesanato. Ao dar protagonismo para a cerâmica, o bordado e a pintura chinesa, técnicas historicamente menosprezadas como “femininas”, a artista pretendia contaminar o domínio da arte erudita e acabou por colocar de forma explícita o debate sobre as questões de gênero em uma posição de evidência no cenário artístico norte-americano, o que, por exemplo, nunca se experimentou no nosso contexto artístico brasileiro. (BARROS, 2016, p. 67)

Em conversa sobre a pesquisa em processo, a professora e historiadora da arte, Daniela Kern², que coordena o projeto de extensão *Arte e Feminismo*, junto à professora e artista, Lilian Maus, pontuou que este trabalho de Judy Chicago foi recebido por parte da crítica como sendo essencializante das divisões dos papéis de gênero, conforme os objetos atribuídos a um fazer definido como feminino.

De outro modo, entendo que essencialista é a forma como a sociedade distribui desigualmente os papéis de gênero e atribui valores diferenciados às práticas atribuídas ao gênero. O que a artista realizou com o trabalho foi, por meio da ironia, deixar explícitos os objetos que historicamente não foram considerados arte por serem socialmente atribuídos a tarefas de responsabilidade das mulheres, não por uma escolha livre, mas atrelados à compulsionalidade cultural de tornar-se mulher, que implica na

² <https://www.ufrgs.br/artefeminismo/category/historia-da-arte/>

autorização do uso de determinados objetos, em detrimento de outros, atrelados a funções atribuídas culturalmente ao que se entende como masculino.

Um homem não pode bordar? Um homem não pode arrumar uma mesa de jantar? Um homem não pode existir em um corpo que carregue um órgão sexual não-fálico? Ou ele apenas também deve seguir uma série de normas, às vezes sutis e não escritas, muitas vezes impostas pelas violências física e psicológica, que o proíbem de praticar determinados gestos, e sempre os mesmos? Se a artista colocasse ferramentas sobre os pratos, seria alterado o sentido do trabalho? “[...] que é uma mulher?” (BEAUVOIR, 1970, p. 7), pergunta Beauvoir, na introdução de *O segundo sexo*. A autora afirma que “Se hoje não há mais feminilidade, é porque nunca houve” (BEAUVOIR, 1970, p. 8).

Para tentar narrar a história das mulheres na arte, é preciso questionar as divisões do que se considera arte erudita e arte menor, e também buscar relacionar essas divisões aos papéis de gênero. No artigo *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*, a socióloga Ana Paula Simioni, lembra que “Na tradição ocidental, as artes aplicadas ocupam um espaço inferior desde o início da montagem da história da arte enquanto disciplina” (SIMIONI, 2010, p. 3).

Questão referente ao período do Renascimento, especialmente aos estudos de Giorgio Vasari, que formulou as categorias da moderna história da arte. Vasari associou a atividade artística ao trabalho intelectual, diferenciando-o do trabalho manual vinculado ao artesanato, que passou a ter um sentido negativo em seu discurso. Simioni pontua que a diferenciação traçada por Vasari agravou-se com a criação das academias de arte, principalmente a partir do século XVIII. Conforme a autora:

As artes aplicadas eram ainda associadas ao estigma do trabalho feminino. Em parte isso se explica pelo fato de as artistas terem sido excluídas das Academias. Em nome da pudicícia, vetou-se às mulheres o acesso aos estudos de modelo vivo, que eram monopólio de tais instituições. Consequentemente, elas foram obstaculizadas de realizarem os gêneros artísticos superiores, como a pintura de história ou os retratos (NOCHLIN, 1973; CHADWICK, op.cit). Com isso, estavam aptas apenas a criarem o que então se convencionou denominar de gêneros “menores”: as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados. (SIMIONI, 2019, p. 5)

Desse modo, propõe-se a ressignificação do termo *arte menor* para pensar a arte feita por mulheres e maiorias minorizadas como potência de questionamento do sistema

da arte e do machismo estrutural na sociedade. A resignificação do termo *arte menor* se dá em relação ao conceito de *literatura menor*, segundo o qual, nas palavras de Deleuze e Guattari (2014, p.35), “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. Segundo os autores:

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, P.39)

Para isso é preciso “achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39). Assim, faz-se preciso pensar mulher como sujeito em (des)construção-devir, porque ao mesmo tempo em que são questionados os cânones da arte, também são questionados os papéis atribuídos ao gênero. Conforme Butler:

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. (BUTLER, 2017, p. 69)

Os trabalhos de arte que realizei ao longo dos anos de 2015 a 2020 constituem-se como processos experimentais de invenção de linguagens de si e também de intervenção “naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero” (BUTLER, 2017, p.30). A escrita articulada às fotografias e os trabalhos experimentais em desenho, pintura, bordado e instalação constituem matéria de expressão para a pesquisa sobre as possibilidades do desejo desde uma posição feminista. Espaço poético para um devir mulher fundado na potência.

Figura 5 – *Entre o passado e o futuro*

Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, fotografia analógica 35mm, dimensões 18cmx21cm, Porto Alegre, 2014.

A questão que permeia o livro é a invenção de uma língua para articular a prática poética a questões concernentes às lutas feministas, como a reivindicação por condições dignas de trabalho e a possibilidades de inserção social do trabalho de escrita e de arte feito por mulheres. Do movimento operário que enfatiza a centralidade das lutas por autonomia dos trabalhadores dentro da relação capital-trabalho, aprendemos a importância política do salário como instrumento organizativo da sociedade e de sua necessidade como palanque para minar as hierarquias dentro da sociedade de classes (FEDERICI, 2013). Enquanto trabalhos feitos por mulheres continuarem a serem considerados amadores, seus temas continuarão sendo relegados a questões de menor importância ético-estética, política e discursiva.

Cabe situar que as palavras que agora tomam a forma de um livro, nesta pesquisa, começaram sua trajetória rumo à existência em 2009. São 12 anos de estações incertas do desejo e seu conflito com o óbvio, que desagua em poesia. O que são 12 anos na história recente dos povos? Quem são os povos? A academia se pintou de povo? O conhecimento não pode ficar restrito a uma pequena elite. Como fazer a academia sair de seus muros? Conforme Ferreira, Sito e Rodrigues:

O processo de implementação de Ações Afirmativas no Ensino Superior intensificou-se no ano de 2001, com a participação dos Movimentos Sociais

na III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, realizada entre 29 de agosto e 08 de setembro de 2001, em Durban, na África do Sul. O Brasil foi signatário do Plano de Ação de Durban, responsabilizando-se, assim, na realização de ações que diminuíssem a desigualdade racial no país. Desde essa conferência, houve uma grande mobilização para que as universidades brasileiras discutissem seu papel diante das desigualdades sociais e étnico-raciais na sociedade. Em meio a essas discussões, questões como esta foram apontadas: pode continuar a universidade a questionar e criticar a sociedade quando ela mesma está assentada em números alarmantes de exclusão social e étnico-racial? (FERREIRA; RODRIGUES; SITO, 2008, p. 119).

Para Kafka, “*a literatura é a tarefa do povo*” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.37, apud KAFKA, 1911, p.181). Proponho-me a escrever como Kafka, à maneira de uma mulher. Sobre as intensidades de Kafka, escrevem Deleuze e Guattari (2014, p. 16), “Acreditamos apenas em uma *experimentação* de Kafka, sem interpretação nem significância, mas somente protocolos de experiência: “eu não quero julgamento dos homens, só busco propagar conhecimentos, contento-me em relatar;” A linguagem crítica perpassa o texto *Kafka por uma literatura menor*, de Deleuze e Guattari, mas ainda é o homem universal quem escreve, julga e fala. A escrita feminista não precisa renunciar ao que foi dito e escrito pelos homens, mas precisa reescrever com suas palavras e afetos.

O que se constitui como caminho, processo e resultado destas inquietações se manifesta nesta pesquisa sob a forma de um livro de poesias em versos livres, afetos que encontraram rotas de saída. O livro constitui um corpo de trabalho, “corpo saturante que faz surgir o conjunto, e que quebra a estrutura simbólica [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.16).

Figura 6 – *Estudo sobre o desejo*



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, pintura em aquarela e café, dimensões 29,7cm x 42cm, Porto Alegre, 2018.

A vontade das palavras articuladas às imagens é encontrar saídas do mundo construído sobre preconceitos de gênero, raça e classe. Infiltrar suas cascas e peles. A escrita é atravessada por afetos e desejos, sem intervenções de uma racionalidade destituída de sensibilidade: uma fissura no que deve ser reto e perfeito para dar lugar ao que é, ao que germina quando uma pessoa coloca-se em estado de permissão e experimentação com o corpo e com as palavras para encontrar as palavras do corpo e fazer corpo de palavras. Dar-se às existências imateriais, da não utopia do corpo à utopia de um corpo imaterial para chegar ao corpo utópico.

Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias. A que se deve o prestígio da utopia, a beleza, o deslumbramento da utopia? A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homes (**das pessoas, grifo meu**), consista precisamente na utopia de um corpo incorporal. (FOUCAULT, p. 8, 2013).

Busco percorrer o corpo para encontrar a vida que o habita. A vida é uma escada infinita, um livro infinito, um universo de estrelas perdidas, o amor. Se viver é uma

multiplicidade, por que escolher ser uma identidade única? Porque de só já basta a solidão de ser uma(e/o) deslocada(e/o) e conexas(e/o). Preso(a/e) ao próprio corpo. Corpo liberto ou liberta(e/o) do corpo pelas palavras? E se o lugar é o corpo? Como cartografar os afetos? Todos os corpos perecem, então a saída pode ser encontrar beleza no perecimento. Recuperar o envelhecer como forma de manter-se viva(e/o). Construir pontes entre imagens e palavras e também entre campos diversos do conhecimento. Recuperar o gesto para lembrar que palavra também é trabalho manual.

Figura 7 – *Pontes de dentro*



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, fotografia analógica 35mm, dimensões 10cm x 15cm, São Francisco de Paula, 2015.

Figura 8 – *Palavra é um material poroso*



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, estudo em nanquim e grafite sobre papel, dimensões 59,4cm x 84,1cm, Porto Alegre, 2018.

Em 2013, pensava sobre a ironia da coerência dos discursos conservadores. A ideia de destruir, matar, exterminar grupos e formas de existência para proteger a família, o cidadão de bem, os bons costumes de um senso comum antidemocrático. Pensava também sobre como a estrutura dominante penetra os corpos e seus inconscientes. Passei a percorrer meus sonhos para tentar subverter lógicas opressoras.

Recuperei uma câmera analógica para falar com imagens. Esse processo de decidir posicionar o olhar sobre o mundo é atravessado por medos e inseguranças. Sinto meu corpo vulnerável às forças do mundo. Assim me reconheço na escrita de Suely Rolnik, no texto *Cartografia Sentimental* (ROLNIK, 2016). O poder do olhar ainda é privilégio dos homens, brancos, cisgêneros, pertencentes às elites. Operar nos regimes do discurso e do olhar, enquanto mulher feminista, que busca analisar as relações de poder que perpassam as tecnologias do discurso e da visualidade é tentar desestabilizar, por dentro da linguagem, os papéis de sexo e gênero construídos socialmente, como sugere Judith Butler, em *Problemas de Gênero* (BUTLER, 2017)

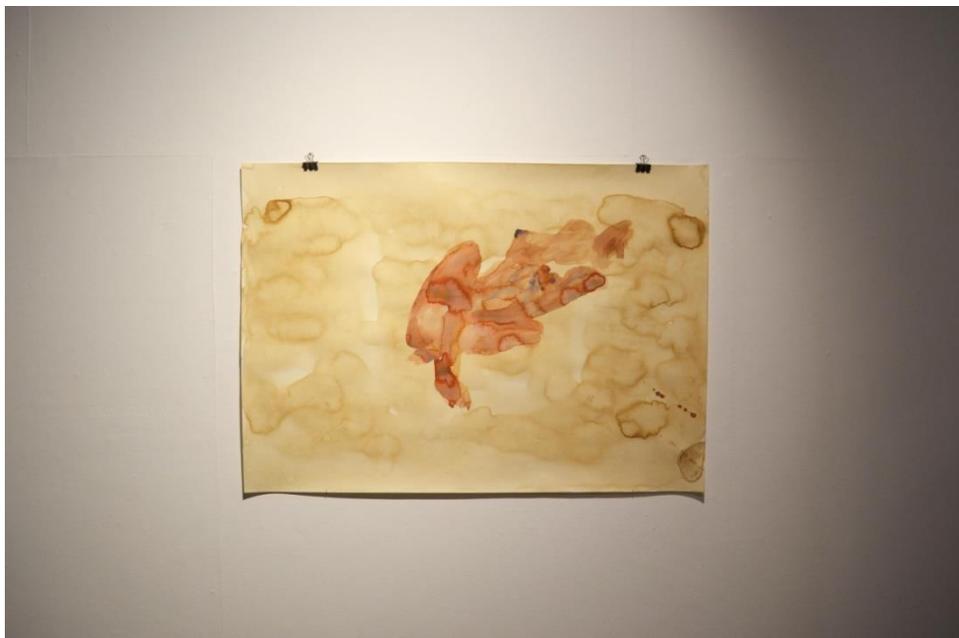
Figura 9 – *O mundo e suas falsas metades*



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, fotografia analógica 35mm, dimensões 10cm x 15cm, Porto Alegre, 2013.

2. TRABALHO EM arte FEMINISTA

Figura 10 – *Imanência e Transcendência*



Fonte: Exposição *Corpo Caminho*, Ariane Oliveira, desenho em aguada, 84,1cmx59,4cm, Fotogaleria Virgilio Calegari, Casa de Cultura Mario Quintana, Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVi), Porto Alegre, 2017-2018.

Partindo da vontade de pensar com o corpo, busco retomar a potência da imagem dos corpos lidos como mulheres em suas múltiplas possibilidades (TIBURI, 2010). Teço linhas dentro de um labirinto de memórias e mergulho. Submerjo em outros corpos para construir paredes e bordas, encontrar as margens do que sou. Construí um refúgio entre fotografias, desenhos, pinturas e bordados livres. Figuras-barco para labirintos inundados.

Na vontade de trançar sentidos com os fios que encontro pelo caminho, é que busco registrar memórias de quem encontro. É-nos ensinado o cuidado com o outro e o derramamos inteiro sem guardá-lo para nós mesmas. Entre linhas tênues, fios de lã, de bordado e de costura, é possível fazer crescer o cuidado distribuído entre as possibilidades do gênero?

Figura 11 – *Sobre o não querer falar*



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, Tenerife, fotografia analógica 35mm, dimensões 10cm x 15cm, 2016.

Cortar o fio do ressentimento e passar a tecer fios de desejo no trabalho labiríntico de não retorno- transformação e transbordamento das novas linhas vitais e libidinais (GAGNEBIN, 2009). Deixar o caminho do outro e tecer o próprio caminho miragem, tendo no outro um encontro de possibilidade de costuras de caminhos e travessias. Paul Preciado, no prefácio do livro *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*, afirma que:

A revolução não se reduz a uma apropriação dos meios de produção, mas inclui e baseia-se em uma reapropriação dos meios de reprodução-reapropriação, portanto, do “saber-do-corpo”, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo. (PRECIADO, 2018, p. 15).

Rasgo a razão do verso. Faço corpo espaço sem palavra para poder despir o corpo das palavras que já existem. Entre escritos, fotografias e tentativas tridimensionais, o que mais fiz nesses anos de experimentações em artes visuais foi desenhar corpos em sua nudez, entre o sofrimento e o desejo. Gesto contínuo de vontade de superação do horror. Palavras e figuras que dão forma ao esquecimento de um passado que não se quer mais ressentido (GAGNEBIN, 2009).

Para o filósofo francês, Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2012, p. 136), “a experiência extrema do inumano não conhece impossibilidade de representação nem

língua própria. Não há uma língua própria do testemunho”. As línguas existentes são mais afeitas ao inumano do que ao humano. Dessa constatação surge a necessidade de reinventar as línguas e inventar línguas. “Dentre as múltiplas direções que se oferecem generosamente para nós, a experiência criativa é uma âncora possível” (DERDYK, 2001, p.15). Como nos recorda a artista visual Edith Derdyk, na escrita *Ponto de chegada, ponto de partida*:

A necessidade de apropriação e tradução das experiências que habitam o nosso corpo, vivências ainda incomunicáveis, buscando incessantemente a sua língua e a sua forma, sua matéria e significado, se apresenta como uma plataforma para o salto e o mergulho em nosso espectro criativo. (DERDYK, 2001, p. 15).

Do discurso à vontade de dizer, a insuficiência da palavra faz-me buscar no corpo o impulso da fala, como asa da língua que não cala frente às interdições do discurso. Palavra que vira gesto e movimento de corpo, que dispara o obturador, conduz o lápis e o pincel. Corpo renascido da ausência, que pode então encontrar seu desejo na construção de um labirinto de memórias refeitas para fazer do processo criativo território de invenção de real social ao realizar inserções no sistema da arte. “Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível” (FOUCAULT, 2014, p. 5).

Figura 12 – *Ofélia desperta*



Fonte: acervo público da UNIPAMPA, Ariane Oliveira, gravura em metal impressa em papel algodão, dimensões 15cm x 25cm, Bagé, 2018

Figura 13 – *Registro afetivo*



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, aquarela sobre papel, dimensões 29,7cm x 21cm, Porto Alegre, 2015.

Figura 14 – *Inconsciente é matéria vulcânica*



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, pintura acrílica em tela, 54cmx85cm Porto Alegre, 2018.

Figura 15 – *Tatuagem*



Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, Porto Alegre, pintura com pigmento de catuaba sobre tela e sobreposição de desenho em nanquim sobre tecido transparente, 50cmx80cm, 2018.

Figura 16 – *Ofélia aterra*



Fonte: composição de pinturas em aquarela, gravuras em metal impressas em tecido e sobrepostas, fotografia analógica 35mm 10cmx15cm e poesia, dimensões variáveis, Ariane Oliveira, Exposição *Corpo Caminho*, Fotogaleria Virgílio Calegari, Casa de Cultura Mario Quintana, 5º Prêmio IEAVi, Porto Alegre, 2017-2018.

O movimento feminista na arte teve forte expressão nos EUA, a partir da reação das artistas à falta de espaço para mulheres no sistema da arte. Artistas como Gina Pane, Yoko Ono, Marina Abramovic e Ana Mendieta insurgiram-se contra a predominância de homens brancos no circuito das galerias.

Busco em Ana Mendieta a palavra que vem do corpo e germina na terra. Mendieta é uma artista cubana, nascida em 1948 e exilada nos EUA. Situada entre duas culturas, explora as questões que eclodem da desterritorialização e do deslocamento. Participou da revolução feminista na arte, que acompanhou os movimentos de contra-cultura nos Estados Unidos, nos anos 60 e 70. Fez de seu corpo seu principal meio artístico.

A artista situa-se no movimento feminista na arte, enquanto potência de experimentação de um corpo livre e criativo. Através da performance, expressão artística que possibilita o acesso a pulsões reprimidas, a artista inscreve-se em rituais de recomposição de memórias pela experimentação corporal ritualística. A performance é um meio artístico capaz de instaurar um espaço-tempo de liberação do corpo, em novos modos de subjetivação, comumente reprimidos pelos limites do gênero construídos na cultura (BUTLER, 2017).

No interim de duração desse suporte criativo, abre-se a possibilidade de desvinculação das amarras comportamentais e psicológicas impostas pela sociedade, sendo possível a investigação do que é ser mulher a partir do corpo e além dele. A produção de Ana Mendieta inclui escultura, pintura, vídeo e fotografia e abrange um período de treze anos (1972-1985) (CARVALHO, 2016).

Em Havana, onde nasceu, Mendieta pertencia a uma família aristocrática de origem europeia, porém, por questões políticas em que seu pai estava envolvido, ela e sua irmã foram exiladas nos EUA, onde viveram em casas de adoção. Nesse deslocamento, Mendieta passou a enfrentar preconceitos com relação a sua cor e ao seu gênero.

A artista se formou pela Universidade de Iowa. Um de seus primeiros trabalhos foi o *Rape Scene*, feito em resposta ao estupro e assassinato de uma estudante da universidade. Mendieta convidou seus colegas a irem até seu quarto, onde estava desnuda, presa a uma mesa e coberta de sangue.

Figura 17 – *Rape Scene*, 1973, Ana Mendieta



Fonte: GIUNTA, Andrea, FAJARDO-HILL, Cecilia. *Radical women: latin american art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum, 2017.

Outro importante trabalho da artista é o *Siluetas Series*, em que “Criou séries de silhuetas diversas: suspensas, escavadas na terra, submergidas na água, esculpidas na areia onde o mar podia preenchê-las, e assim por diante” (CARVALHO, 2016, p. 290). Concebidas em movimentos ritualísticos, Mendieta tanto acolhia como resistia às intervenções vindas da natureza no processo. A artista criou para seu trabalho o termo *earth-body work*. Este trabalho teve início em suas viagens ao México, numa vontade de entrar em contato com os resquícios da cultura pré-colombiana.

Seu trabalho trata sobre mitologias individuais e coletivas, que ela recupera através do corpo. Nas palavras da artista sobre seus trabalhos:

A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen. (CARVALHO, p. 291, apud MENDIETA, p. 216, 1999).

Figura 18 – *Siluetas Series*, 1973-1980, Ana Mendieta



Fonte: <https://medium.com/@thaiannec/ana-mendieta-o-corpo-como-obra-d4937178775f>. Acesso em 07 set. 2020.

A performance é uma maneira de resgatar através do corpo a pulsão reprimida, numa busca da memória através dos pés, liberar uma fala que transcende a palavra. Ana Mendieta, em sua série *Siluetas*, situa o próprio corpo como lugar do recalcado pela cultura hegemônica, numa proposição feminista e pós-colonialista de reverter uma condição de opressão e silenciamento da mulher latina, por meio do ritual, que pode ser entendido como a realização de necessidades

coletivas (FRADE, 2010). Observa-se nesses trabalhos, um posicionamento político nômade através de uma subjetividade que busca desconstruir hierarquias e lugares de poder.

Apesar de participar do movimento feminista norte-americano de artistas, Mendieta estava consciente de suas diferenças em relação a essas mulheres, em sua maioria, brancas de classe média. Posicionando-se junto aos exilados, Ana Mendieta abarcava um movimento cultural mais amplo ao alinhar-se aos mitos da América Pré-colombiana.

A artista morreu muito jovem, com apenas 37 anos de idade, em circunstâncias de violência. A perícia policial indicou suicídio, porém, apesar da absolvição do artista Carl Andre, que foi seu companheiro, no processo que investigou o fato, a comunidade de artistas feministas insurgiu-se contra a situação, chegando a ocupar a abertura de uma exposição de Carl Andre no museu Guggenheim, em Nova York, sob os escritos de *Onde está Ana Mendieta?* O protesto das artistas norte-americanas diante da morte de Mendieta é retratado no documentário *Women Art Revolution*³.

Diante de sua vida e de seu trabalho, cabe a reflexão sobre a atualidade das questões suscitadas pela artista, que evocava o transbordamento das fronteiras entre arte e vida. A complexidade e a diversidade de seu trabalho seguem sendo referência para artistas da atualidade que, como ela, buscam resgatar a memória da história das mulheres e dos povos silenciados e apagados pela cultura hegemônica, tornando possível o rompimento do silêncio dos tempos por meio do trabalho de arte.

No Brasil, a organização do movimento feminista aconteceu em plena ditadura militar, conforme afirma a intelectual e especialista em literatura, Heloisa Buarque de Hollanda, na introdução do livro *Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto*:

A luta contra a discriminação sexual e racial no acesso e na vida acadêmicas, a organização profissional nas universidades, a composição do cânone teórico e literário, o conservadorismo dos fundamentos das ciências sociais são pautas de primeira grandeza nesse contexto do feminismo acadêmico dos anos 1960-70. (HOLLANDA, 2019, p. 11)

No texto *Epistemologia feminista, gênero e história*, escrito em 1998, que compõe o livro organizado por Hollanda, a historiadora Margareth Rago, traça a importância da construção de uma teoria feminista do conhecimento, problema epistemológico. Segundo a autora:

³ Disponível em <https://youtu.be/fjikMGTEyjc>. Acesso em: 12 nov. 2016.

Afinal, se considerarmos que a epistemologia define um campo e uma forma de produção do conhecimento- o campo conceitual a partir do qual operamos ao produzir o conhecimento científico-, a maneira pela qual estabelecemos a relação sujeito-objeto do conhecimento e a própria representação de conhecimento como verdade com que operamos, deveríamos prestar mais atenção ao movimento de construção de uma (ou seriam várias?) epistemologia feminista, ou mesmo de um projeto feminista de ciência. (RAGO, 2019, p. 373).

A historiadora aponta a participação do feminismo “na ampla crítica cultural, teórica, epistemológica em curso, ao lado da psicanálise, da hermenêutica, da teoria crítica marxista, do desconstrutivismo e do pós-modernismo.” (RAGO, 2019, p. 374). No ponto em que o feminismo desestabiliza a lógica da identidade para pensar a diferença “se encontra especialmente com o pensamento pós-moderno, com a crítica do sujeito, com as formulações de Derrida e Foucault, entre outras” (RAGO, 2019, 374). O que configura um “projeto feminista de ciência alternativa, que se quer potencialmente emancipador” (RAGO, 2019, 374).

As teóricas feministas propuseram que a sujeita (sujeite/sujeito) da pesquisa fosse entendida no âmbito das determinações culturais, inserida “em um campo de complexas relações sociais, sexuais e étnicas” (RAGO, 2019, p. 376). Rago também coloca a questão do perigo “da reafirmação do sujeito ‘mulher’ e de todas as cargas constitutivas dessa identidade no imaginário social” (RAGO, 2019, p. 377). A autora lembra que a questão da mulher surge nas lutas por sua emancipação, através da conquista e ampliação dos seus direitos específicos. Assim, é “a partir de uma luta política que nasce uma linguagem feminista” (RAGO, 2019, p.377). O avanço do campo teórico coloca a categoria relacional do gênero como ferramenta de análise e contradiscurso que possibilita uma construção ampla do que pode ser gênero, no contrapelo das limitações impostas pelo imaginário social e cultural.

A historiadora também coloca a questão sobre se pensar uma epistemologia feminista não faria com que a teoria sobre gênero reproduzisse a relação saber-poder que critica. Nesse ponto de questionamento, a autora coloca que “é possível dizer que as mulheres estão construindo uma linguagem nova, criando seus argumentos a partir de suas próprias premissas” (RAGO, 2019, p. 379).

Uma ferramenta importante para a vida, para a saúde, para o trabalho e para o corpo das mulheres é a possibilidade de resignificação. A constatação de que historicamente foi destinado às mulheres, por meio de construções culturais opressoras,

lugares e trabalhos considerados inferiores, gera a necessidade da existência da possibilidade de ressignificação destes lugares e trabalhos, que possam dar entrada às mulheres aos lugares e trabalhos de relevância cultural e de poder. O machismo, o racismo e o preconceito de classe, tem como uma de suas bases a inferiorização de trabalhos essenciais para a manutenção da vida, como o trabalho reprodutivo, o trabalho doméstico e o trabalho de manutenção do espaço urbano.

A estratégia dos ativismos feministas tem sido unificar o pessoal e o coletivo, manifestando-se pelo direito ao corpo. Conforme afirma a professora Heloisa Buarque de Hollanda, se quisermos construir um feminismo decolonial o primeiro passo é entendermos que significados as mulheres moradoras da periferia e das áreas rurais associam a um feminismo elitizado para que as ações políticas feministas possam ser repensadas (HOLLANDA, 2020).

A filósofa Marcia Tiburi propõe um direito feminista: o direito ao próprio corpo (TIBURI, 2010). Segundo ela, “[...] é importantíssimo que as mulheres sejam donas da própria sexualidade e do todo do seu corpo, elas devem ser donas de seu corpo reprodutivo” (TIBURI, 2018, p. 37).

Como pesquisadora e artista visual, entendo que uma forma de exercer o direito ao corpo é se colocar sem restrição no campo da linguagem. Falar com o corpo e desde o corpo traçar a própria localização no mundo para se colocar como agente ativa nas ações feministas de reivindicação pela vida digna, que se dá pela distribuição de renda e de bens culturais, pela superação das distâncias entre teoria e prática, trabalho manual e trabalho intelectual. Além de possibilidades de experienciar o corpo com autogestão e respaldo de políticas públicas voltadas ao direito de decisão sobre direitos reprodutivos e sexuais.

Figura 19 – *Distribuição*

Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, proposição tridimensional, dimensões variáveis, 2020.

Cecilia Almeida Salles interpela que “Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envoltos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana” (SALLES, 1998, p. 12). Escrevo para destrinchar o ato criativo. Encontro na palavra a desmistificação do trabalho de arte, que é trabalho, ainda que o senso comum não o aceite como trabalho formal.

A reivindicação por lugares de expressão para grupos historicamente apagados na história da arte é uma realidade crescente. A investigação das possibilidades do ser mulher faz-se necessária para pensar o processo histórico de distribuição de bens culturais (CANCLINI, 2012). Nesse sentido, o trabalho artístico se faz meio para pesquisar o que é ser mulher, o que é ser mulher e artista e qual os lugares permitidos e negados aos corpos marcados na história da arte.

O trabalho e a pesquisa são sobre a vida das mulheres. Pensar o corpo e os afetos que o atravessam é um gesto necessário para situar a construção do saber. Segundo Agamben (2007, p.63), “Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela.” Situar o saber no corpo para pensar sobre as especificidades dos sujeitos dos feminismos: somos uma maioria

numérica, mas uma minoria em termos de poder, de cargos ocupados no legislativo e de trabalhos exposto em museus.

Na escrita *A virada iconográfica: a desnormalização de corpos e sensibilidades na obra de mulheres artistas latino-americanas*⁴, presente no catálogo *Mulheres Radicais: Arte Latino-americana, 1960-1985*, a pesquisadora e curadora Andrea Giunta afirma que a exposição investiga a historicidade que, através de imagens, tornou possível conceber novas formas de endereçar representações de corpos, em suas complexidades afetivas, realizadas por mulheres artistas (GIUNTA, 2017). A curadora coloca que pensar o que perdemos ao não experienciar os trabalhos escondidos dos espaços expositivos inaugura um novo conhecimento que tem um efeito emancipatório no público e nas(es/os) artistas. Os trabalhos apresentados na exposição, em sua maioria performativos, transformam a relação de identidade dos corpos, o que dá acesso a um conhecimento capaz de gerar autonomia a pessoas e grupos a quem a subjetividade foi negada por políticas autoritárias.

No texto, *Arte Feminista e “Artivismo” na América-latina: um diálogo em três vozes*⁵, a autora Julia Antivilo Peña, afirma que arte feminista implica em uma relação entre ativismo e criação artística. Para ela, existem duas categorias: “políticas estéticas feministas⁶”, que refere-se a artistas ou artivistas engajadas em correntes feministas cujas criações e ações implicam na realização de arte política e socialmente comprometida em que o feminismo é entendido como uma forma de pensamento e ação. De outro modo, a expressão “estética de gênero⁷” pode ser empregada por historiadoras(es) para se referir a artistas que não falam diretamente sobre feminismo, mas cujo trabalho pode ser analisado em termos feministas na medida em que torna visível problemas como injustiça, violência e vulnerabilidade econômica a que muitas mulheres estão sujeitas (MAYER; PEÑA; ROSA, 2017, p. 38) .

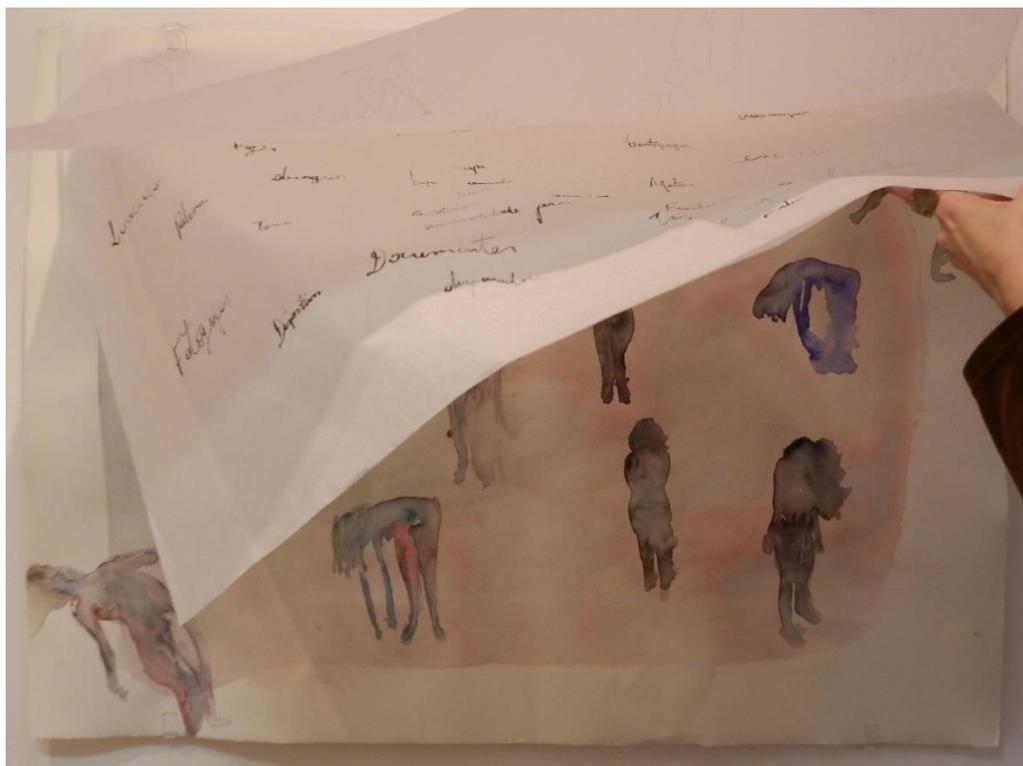
Mónica Mayer e Maria Laura Rosa, coautoras do referido texto, situam que o feminismo na arte latino-americana tem forte relação com movimentos de esquerda nos anos 1970 pelo compromisso contra a repressão e as ditaduras na região. Rosa cita o caso brasileiro, em que grupos feministas juntaram forças com grupos de esquerda para

⁴ Tradução da autora.

⁵ Idem 3.

⁶ Idem 4.

⁷ Idem 5.



Fonte: desenhos em aquarela e grafite sobre papeis sobrepostos, Ariane Oliveira, Exposição a delicadeza como última casa da revolta, selecionada no edital da Galeria Ecarta, Porto Alegre, 2017.

O ato de desenhar é um modo de relação ativa com o tempo. Cada vez que olho para os desenhos vejo nos traços o registro dos gestos que revelam as alterações realizadas pelo tempo. Quando um desenho é finalizado, já sou outra que desenha e deseja. A visualidade do trabalho é uma repetição de desenhos de corpos, mas é também um registro de afetos que atravessam corpos.

Percorro técnicas diversas da prática artística para tentar costurar lacunas da memória ou ao menos para fazê-las visíveis em ações de apagamento e sobreposição de camadas. O gesto carrega algo de infância, enquanto denuncia a passagem do tempo num ato político-poético de inserção social do trabalho artístico. “O que essa potência quer é sempre agir nas fronteiras, ultrapassar seus próprios limites, suas próprias formas, inventando novas multiplicidades, novas maneiras de ser numa superfície em devir, distendendo sempre mais o arco tenso do passado-futuro” (FONSECA, REGIS, 2012, p.279).

Zonas de intensidades liberadas- não uma reprodução de figuras, mas sim uma descoberta pelo avesso, que forja uma outra sensibilidade capaz de colocar em tela possibilidades mais abrangentes de manutenção da vida através do cuidado para abordar os feminismos pela perspectiva da potência das lutas das mulheres. O desejo reivindica possibilidades de trabalho e de experiência estética não alienados. A partir dessa reivindicação, que parte do corpo, a experiência ético-estética se apresenta como intensidade emancipatória de potência instauradora de formas dignas do ser artista, enquanto profissão. Nesse caminho, fazer do espaço expositivo um lugar de transformação é uma necessidade para que o pensamento possa percorrer novos trajetos.

Quando faço pintura, faço também pesquisa. São palavras que viram terra, registro de sensações que não encontram veículo no mundo existente a passam a existir autonomamente a partir de uma materialidade própria: tomam corpo em matéria de expressão (ROLNIK, 2016). Teoria e prática em relações de revezamento. Todo fazer implica um saber e saber é potência que leva “[...] as micropolíticas do desejo a se porem em adjacência às microfísicas do poder [...] (GUATTARI, 1985, documento não paginado).

Figura 21 – *Tempo suspenso*



Fonte: instalação, dimensões variáveis, Ariane Oliveira, Exposição A delicadeza como última casa da revolta, Galeria Ecarta, Porto Alegre, 2017.

Figura 22 – *Semeadura*



Fonte: instalação composta por cadeira, ramo de macela, ramo de alecrim, caderno de artista, babosa, gravura em metal mergulhada em suporte de vidro com água, vaso de cerâmica e saco de terra, Exposição *A delicadeza como última casa da revolta*, Galeria Ecarta, Porto Alegre, 2017.

Marcia Tiburi, no texto *Ofélia Morta- do discurso à imagem*, atenta para o fato de que a imagem da mulher morta está ligada à ideia de beleza na história da arte, sendo Ofélia e sua morte trágica um dos temas mais representados por pintores ao longo dos séculos. É preciso alterar a política representacional das mulheres na cultura e na construção do conhecimento para que a vida das mulheres não seja pautada pela violência.

engulo seu nome
 e regurgito todo racionalismo
 se a morte fosse mulher
 não estaríamos em ruínas

(ROMÃO, 2017, documento não paginado)

Figura 23 – *Desejo*

Fonte: arquivo pessoal, pintura com terra, cachaça de catuaba e caneta posca, dimensões 1m50cm x 82cm, Ariane Oliveira, 2018, Porto Alegre, RS.

Percorro o labirinto da vida nos encontros, onde teço fios guiada por uma bússola ética para, ao invés de representar, ensaiar tentativas de ser. Destruo, reconstruo e costuro objetos de maneira intuitiva, nem sempre com um significado pré-definido, como faz Lia Menna Barreto com suas bonecas (MAUS, WAQUIL, BARRETO, 2014). No livro *A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*, quando questionada pela entrevistadora, Isabel Waquil, sobre a associação de seu trabalho com a perversidade, a artista responde que não gosta dessa associação, porque não o faz pensando nisso. Nas palavras da artista:

A criança quando desmonta a boneca, é considerada “malvada”, mas ela está só pesquisando, ela está curiosa. Ela não faz aquilo porque tem a intenção de machucar, de arrancar um braço. Ela está explorando um objeto em mutação. Eu nunca fiz isso na minha infância, porque eu era muito caprichosa. Às vezes, eu fico pensando sobre isso, sobre nunca ter feito e agora trabalhar com isso. (BARRETO, 2014, p. 16)

Figura 24 – *Jardins*



Fonte: <https://lia-mennabarreto.blogspot.com/2011/01/jardins.html>. Acesso em 26 jan. 2021.

Sobre o trabalho *Diário de uma boneca*, em que a artista propôs-se a fazer uma boneca por dia com retalhos de tecidos, ela conta que as bonecas ficavam conforme seu estado, seu ânimo. “Às vezes, eram umas bonecas mal feitas. Outras vezes, as bonecas eram quase um “nada”. Já outras, eram super caprichosas! Quando vi, passou um mês, dois meses, três meses... No meio disso, aconteceram várias coisas e as bonecas foram ficando um diário mesmo” (BARRETO, 2014, p. 17).

Figura 25 – *Diário de uma boneca 1998*



Fonte: <https://lia-mennabarreto.blogspot.com/2011/01/jardins.html>. Acesso em 26 jan. 2021.

Pesquise a substância plástica dos afetos. Busco situar o fazer artístico e a pesquisa no debate contemporâneo a partir de sua potência política e poética para pensar o que é o desejo desde uma abordagem feminista. No livro *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*, Suely Rolnik afirma que:

Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação em seu nascedouro-ou seja, sua essência germinativa-, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade. (ROLNIK, 2018, p. 32).

O trabalho de arte é terra para a reapropriação da pulsão. Lugar para a sensibilidade e para a criatividade que tem passagem pelo saber do corpo- destino ético da pulsão a tramar novas políticas de desejo não mais submetidas ao domínio patriarcal, senão na potência das vidas que querem-se autônomas e implicam-se em possibilidades coletivas de acesso a novas formas de existência (ROLNIK, 2018).

3. A escrita COMO REGISTRO ÉTICO-ESTÉTICO DO SILÊNCIO: EXPERIMENTAÇÕES FEMINISTAS

Há algum tempo, as palavras me tomam para além do espaço-tempo. Quantas palavras cabem em um quarto, numa sala, num minuto, em duas horas ou em cinco dias? E eu que passei os últimos anos morando em um corpo afundado na linguagem, ao reparar a insuficiência da palavra, redescobri o corpo. Pretensa criação, experiência, materialização sensorial de um lugar em que se possa falar de corpo e de sangue, de poeira e de política com linha e agulha, tecido, vidro e o que mais aparecer no caminho para me ajudar a (des)dizer, até criar um corpo outro, coletivo e público (vestível, afetivo e afetado) que possa se mostrar na praça, na rua e no museu.

Admitir a escrita é um trabalho de viver no plano do possível- assumir o que se é. Encontrar as palavras que evitem o ser tratada como coisa. O acesso aos afetos é chave para restituir aos corpos a sua humanidade. Encontrei o desejo e alguns rastros de verdade entre sujeiras e delicadezas não intencionais. Busco situar-me como uma expressão entre as que me tocam.

Começo o dia com linha e agulha. Está faltando azul no pano. É com essa cor que vou costurar os pequenos rasgos da pele imaterial. Quero com minha agulha costurar memórias. Ser ativa no tempo. Levo o bordado na bolsa para estabelecer um centro. Bordo com a vontade da agulha e da linha. É mais um deixar ir, do que ponto e vírgula. O gesto é resultado do tempo que sai do corpo. Cada ponto como um passo no trajeto. Quero descobrir quanto tempo cabe em um metro de pano (Dia 08 de setembro de 2016, escrito no caderno, documento não paginado).

Figura 26 – *Registro*

Fonte: Exposição *Corpo Caminho*, Ariane Oliveira, Fotogaleria Virgilio Calegari, Casa de Cultura Mario Quintana, Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVi), Porto Alegre, 2017-2018.

O pé de maracujá subiu na árvore mais alta

E para comer maracujás

Minha vó espera o vento tocá-los

Para colhê-los do chão

(Notas escritas no meio do livro *A arte de ler* (PETIT, 2019))

Por algum tempo, trilhei os caminhos da pesquisa nos passos da ausência e do silêncio. Escrevia e falava em palavras que contavam de suas perdas. Com o caminhar dos dias, comecei a germinar a palavra na terra: uma palavra não mais testemunha de sua ausência e sim capaz de dar passagem ao desejo como forma de resistir à *vida nua*.

Na apresentação do livro *Profanações*, de autoria do filósofo italiano Giorgio Agamben, o filósofo brasileiro Selvino Assman escreve que a profanação é uma forma de resistir à vida nua. Segundo o autor (ASSMAN, 2007, p.38-39):

É isso a biopolítica que se consolidou como domínio sobre a vida. E é com a profanação que se pode resistir a tudo isso, e que se pode tentar uma nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade, pensando e promovendo o avesso da vida nua, a potência da vida, e a vida humana como potência de ser e de não ser.

Assman afirma ainda que Agamben dedica “sua análise filosófica, filológica, histórica, estética, a profanar o sagrado, ou melhor, a procurar devolver à comunidade humana aquilo que historicamente foi subtraído ao uso comum através da sacralização” (2007, p. 10). Desse modo, profanar significa tirar do templo (ASSMAN, 2007). Nas palavras de Agamben, no texto *Elogio da profanação* (AGAMBEN, 2007, p. 65), “Esse consagrar (sacrare) era o termo que designava a saídas das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (da humanidade, grifo meu). Profanar é uma ação política que desativa os dispositivos do poder.

Nas artes visuais, a profanação é um método conhecido, no sentido de destituir objetos de um uso sagrado, contudo esses objetos ou até mesmo as desmaterializações da arte passam a integrar um outro templo, o sistema da arte, o templo do profano. Estudo como habitar o sistema da arte como campo de trabalho. Busco restituir a arte ao uso comum como possibilidade de democratização da sensibilidade e da vida digna.

Figura 27 – *Palavra vento*



Fonte: Arquivo pessoal, Ariane Oliveira, fotografia analógica, 35mm, 2016.

Figura 28 – *Palavra terra*

Fonte: Exposição *A delicadeza como última casa da revolta*, Galeria Ecarta, Porto Alegre, 2017.

No início de 2016, semeei algumas palavras na terra. Palavras que havia recortado de um livro para a ação *Transe terra*, que aconteceria na Casa de Cultura Mario Quintana, pelo projeto- *Laboratório de diálogos artísticos em processo*, com orientação da professora Maria Ivone dos Santos. Essa terra ficou guardada por um tempo. Um dia precisei da terra para adubar as plantas de casa e as palavras já não existiam, se não como terra. A ação gerou a decomposição das palavras.

Figura 29 – *Calmaria*

Fonte: fotografia de Flávia de Quadros para o *Espaço de Montagem // Diálogos artísticos em processo*, projeto contemplado no edital de ocupação da Casa de Cultura Mario Quintana, 2016, Porto Alegre.

Evitar tautologia é uma expressão comum nos processos em direito, que, apesar de estarem sempre habitados por essa advertência de que se deve evitar repetição, são prolixos. Estão escritos em uma língua que se arrasta. Do contrário, queria inventar uma língua fluida e pensava que para isso deveria parar de evitar a repetição, porque é na repetição que se faz o novo como lugar para realizar o corte no real e ativar a diferença (ROLNIK, 2018). O novo não como ideia espetacular, mas como expressão espontânea da vida que quer ir adiante. Preenchi de luz muitos frames nesse caminho para fazer imagens fagulhas, queimar algumas molduras e desfazer silêncios, como um vidro que se quebra.

Figura 30 – *Sobre molduras*

Fonte: arquivo pessoal, Ariane Oliveira, colagem digital de fotografias analógicas, 10cmx30cm Porto Alegre, 2014-2017.

Habito o silêncio como tempo necessário de elaboração não verbal. Faço-o gesto, ofereço-o aos outros, que me devolvem seus silêncios verborrágicos. Escuto silêncios, os sinto no corpo. Escuto o que vem de dentro do corpo para me insurgir contra a “[...] descorporificação do sujeito epistemológico masculino abstrato” (BUTLER, 2017, p. 34).

Reconciliar palavra e gesto é uma maneira de superar a separação entre corpo e mente ao lembrar que trabalho intelectual também é trabalho manual. Tal procedimento se faz necessário para desconstruir as associações culturais entre mente e masculinidade e corpo e feminilidade (BUTLER, 2017). O gesto é uma ação política afetiva de efetivação da alteridade. “Só há presença do outro se o outro é ele próprio presente a si; isso significa que a verdadeira alteridade é a de uma consciência separada da minha idêntica a ela” (BEAUVOIR, 1970, p. 179).

O artigo 1º da Constituição Federal Brasileira de 1988, marco significativo da retomada democrática, ainda recente e frágil, prevê, como fundamento do Estado Democrático de Direito, a dignidade da pessoa humana (inciso III). Butler afirma que no discurso filosófico a noção de pessoa tem sido elaborada de forma a permanecer externamente “[...] relacionada à estrutura definidora de pessoa, seja esta a consciência, a capacidade de linguagem ou a deliberação moral” (BUTLER, 2017, p. 43). Nesta pesquisa, existe uma preocupação com uma construção de pessoa que respeite a diversidade cultural, étnica, sexual e de gênero.

A teórica feminista e antropóloga social afro-dominicana, Ochy Curiel, afirma que as propostas decoloniais possibilitam um pensamento crítico para a compreensão da

especificidade histórica e política das sociedades ao mostrar a relação entre modernidade ocidental, colonialismo e capitalismo que estabelecem as hierarquias sociais. O feminismo decolonial traz uma nova perspectiva de análise para entendermos de forma mais complexa os atravessamentos de raça, sexo, sexualidade, classe e política para que o racismo, o classismo e o heterossexismo não sejam reproduzidos dentro do feminismo (CURIEL, 2020).

Em 2014, no Forum Social Temático de Porto Alegre, Boa Ventura de Souza Santos falou sobre a importância de descolonizar a subjetividade. Desde lá muito se avançou no tocante à teoria decolonial. Hoje pautada pela diversidade de autoras/es de diferentes localizações globais, com visibilidade para o sul global e regiões não-ocidentais. Curiel pontua que:

A América é um produto da modernidade na construção de um sistema-mundo; a Europa, para constituir-se como centro do mundo, a produziu como sua periferia desde 1492, quando o capitalismo se faz mundial, através do colonialismo. (CURIEL, 2020, p. 126).

A pesquisa tem como metodologia uma prática teórico-artística não linear. Busco encontrar o tempo subjetivo através das coisas para pensar crítica e praticamente sobre a questão do gênero na divisão do trabalho. Em 2013 comecei a fotografar por sentir que as palavras pediam outros meios para se fazerem potência. Processo que se desdobrou em desenhos, pinturas e instalações, que são meio para a investigação sobre o que pode ser mulher e sobre o desejo que atravessa os corpos marcados, não universais (BEAUVOIR, 1970). A socióloga boliviana, Silvia Rivera Cusicanqui propõe que:

Las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquiza lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial. (CUSICANQUI, 2010, p.5).

Assim, bordo com o conhecimento que carrego nos bolsos. Entendo o ato como expressão de uma trajetória. A mulher é uma mascarada? (BUTLER, 2017) A performance é cotidiana. Performance é uma maneira de estar no agora e de escolher as máscaras com sinceridade. Performance é quando a dor já foi elaborada a ponto de ser interpretada para que a coletividade possa parar de fingir não sentir dor, para que possa acolher suas fraquezas (PETIT). É preciso liberar-se das dores das(os) antepassadas(os) para escrever futuros, sem, contudo, esquecê-las.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ASSMAN, Selvino J. Apresentação. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARRETO, Lia Menna. A energia feminina lida melhor com os mistérios. In: *A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*. Organização de Lilian Maus. Entrevistas de Isabel Waquil. Porto Alegre: Panorama Crítico: 2014.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURGEOIS, Louise. *Desconstrução do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: ECA/USP, 2012.
- CARVALHO, Valeri. Ana Mendieta, corpo e mitocrítica: percurso para uma performance. In: *Revista Philogus*. Rio de Janeiro: Anais do VIII SINEFIL, 2016.
- CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DERDYK, Edith. Ponto de chegada, ponto de partida. In: *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Organização de Edson Luiz André de Sousa; Elida Tessler, Abrão Slavutzky.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Tradução de Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FEDERICI, Silvia. *Revolución em punto cero, trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2013.

FERREIRA, Junara Nascimento; RODRIGUES, Tatiana do Prado; SITO, Luanda Rejane Soares. Do anúncio de uma agenda de ações afirmativas na UFRGS. In: *Por uma política de ações afirmativas: problematizações do Programa Conexões de Saberes/UFRGS*. Organização de Ana Lúcia Liberato Tettamanzy et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

FONSECA, Tania Mara Galli; REGIS, Vitor Martins. Cartografia: estratégias de produção do conhecimento. In: *Fractal, Rev. Psicol.* Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/fractal/v24n2/a05v24n2.pdf>. Acesso em 27 jan. 2021.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.

FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michael. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

FOUCAULT, Michael. *O corpo utópico; as heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRADE, Isabela. Lugares de reencontro e formas da desapareição: o contorno do feminino por Ana Mendieta. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GIUNTA, Andrea. The iconographic turn: the denormalization of bodies and sensibilities in the work of Latin American woman artists. In: *Radical women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum, 2017.

GUATTARI, Félix. Microfísica dos poderes e micropolítica dos desejos. *Foucault Hoje*. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução. In: *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Introdução. In: *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Organização e apresentação Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LOPONTE, Luciana Grupelli. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidade. In: *Visualidades, revista do programa de pós-graduação em arte e cultura visual*. Goiás: UFG, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18066>. Acesso em 20 mar. 2020.

MAUS, Lilian (org.), WAQUIL, Isabel (entrevistas). *A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.

MAYER, Mónica; PEÑA, Julia Antivilo; ROSA, María Laura. Feminist art and “artivism” in Latin America: a dialogue in three voices. In: *Radical women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum, 2017.

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. São Paulo: Editora 34, 2010.

PETIT, Michèle. *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje*. São Paulo: Editora 34, 2019.

PRECIADO, Paul B. La izquierda bajo la piel: um prólogo para Suely Rolnik. In: *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

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

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. *Entrevista Suely Rolnik em Buenos Aires*. Buenos Aires: 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bom5L5n-ILY>. Acesso em 12 nov. 2019.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. *Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. In: *Cadernos de subjetividade*. São Paulo: PUC/SP, 1993.

ROMÃO, Luiza. *Sangria*. São Paulo: Selo do Burro, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, 1998.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán. In: *Revista Proa*. São Paulo: UNICAMP, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acesso em: 12 de junho, 2020.

TIBURI, Márcia. *Feminismo em comum: para todas todes e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta- do discurso à imagem. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis: Instituto de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

VICENTE, Filipa Lowndes. A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX). Lisboa: Babel, 2012, p. 153-176.