UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
UEA- ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS-PPGICH

ALINE DE SOUZA ROCHA

ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA: REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO EM MARIA TERESA HORTA E MARIA RIBEIRO

MANAUS-AM
2022

ALINE DE SOUZA ROCHA

ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA: REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO EM MARIA TERESA HORTA E MARIA RIBEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas – PPGICH, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura).

Orientador: Prof. Dr. Otávio Rios Portela

MANAUS-AM
2022

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa doEstado do Amazonas (FAPEAM)"

Catalogação na fonte
Bibliotecária responsável: Sáshala Maciel CRB11/673-AM

R672e Rocha, Aline de Souza

Entre literatura e fotografia: representações do corpo feminino em Maria Teresa Horta e Maria Ribeiro / Aline de Souza Rocha; orientador Otávio Rios Portela. - - Manaus, AM: [s.n.], 2022.
110fls.; il.: Publicação digital (.pdf)

Dissertação (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH). Universidade do Estado do Amazonas. Escola Superior de Artes e Turismo, 2022.
Incluem referências.
Publicação digital disponível em: https://pos.uea.edu.br/cienciashumanas/

1. Dissertação - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH 2. Representações do corpo feminino 3. Literatura e fotografia 4. Maria Teresa Horta 5. Maria Ribeiro I. Portela, Otávio Rios II. Entre literatura e fotografia.

CDU1997 – 77+82-055.2

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – www.uea.edu.br

Biblioteca Setorial de Artes e Turismo
Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol
Centro – CEP 69010-170 – Manaus-AM.

Aline de Souza Rocha

ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA: REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO EM MARIA TERESA HORTA E MARIA RIBEIRO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas, UEA.

Aprovada em 30 de março de 2022.

BANCA EXAMINADORA - TITULARES

_____

Orientador-Presidente Prof. Dr. Otávio Rios Portela - PPGICH-UEA

_____

Profª Drª Neiva Maria Machado -PPGICH-UEA

_____

Profª Drª Luciane Viana Barros Páscoa – PPGICH-UEA

BANCA EXAMINADORA - SUPLENTES

_____

Profª Drª Tatiana de Lima Pedrosa Santos – PPGICH- UEA

_____

Profª Drª Maria Evany do Nascimento – PPGLA - UEA

Dedico esta pesquisa à duas mulheres: à minha mãe, que é a razão desta ventura e à metade de mim que lutou incansavelmente para não desistir.

AGRADECIEMENTOS

Primeiramente agradeço à Maria, minha mãe, que esteve comigo em cada etapa da minha formação, sempre me lembrando de comer e de tomar um tempo para descansar. Estendo este agradecimento aos meus amigos Ana Paula, Cleidiane, Hermes, Veronica e Yasmin que, mesmo sem saber, me resgataram de momentos difíceis com sua companhia. Ao meu ex-companheiro de vida e agora amigo, Micael, agradeço por acreditar mais no meu potencial do que eu, comemorando cada etapa de avaliação do mestrado. Além, direciono meus agradecimentos à minha melhor amiga, Eduarda e sua mãe que investiram financeiramente nos meus estudos me presenteando com meu principal instrumento de trabalho em um momento financeiro delicado que enfrentava no início do curso.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas por serem tão acolhedores em nossos encontros, formando laços de amizade ao longo de nossa trajetória. Em especial, ao meu orientador e amigo Otávio Rios que, nesses seis anos de convívio, dominou o poder de acalmar minhas angústias de principiante com suas palavras acolhedoras e experientes. Agradeço também aos colegas que fiz, cuja palavra que melhor pode representar é RESILIÊNCIA, dando destaque especial à Calina Souto e Daniel Brandão que, assim como eu, passaram por problemas psicológicos delicados neste caminho, dividindo comigo alguns destes momentos, me dando conselhos e força para prosseguir.

Momentos difíceis enfrentamos neste 2020-2021-2022, dividimos dores, lágrimas, angústias e perdas irreparáveis. Neste caminho, conhecemos novas maneiras de estarmos juntos e de compartilhar conhecimentos, estreitamos laços que antes nem imaginávamos e perdemos outros que nos eram indispensáveis. Adquirimos sequelas, transtornos, medos e acumulamos muitas horas de trabalho, mas neste isolamento aprendemos muito mais sobre nós mesmos, nossas fraquezas, limites e posicionamentos. Resiliência e gratidão são palavras que regem estes agradecimentos.

À Deus, à Ciência e ao SUS, meu muito obrigada!

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise interartes das representações do corpo feminino em *As palavras do corpo* (2012), de Maria Teresa Horta, e em *Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo* (2016), de Maria Ribeiro. Dividida em duas partes, a primeira discute as percepções sobre o corpo e a presença da mulher na Literatura, além de apresentar um passeio pela história da Fotografia. A segunda parte apresenta as duas autoras em evidência e sinaliza cinco caminhos para a libertação do corpo, a saber: a arte, a voz, a revolução, a desobjetificação e o autoconhecimento. Optamos por lançar mão de um aporte teórico predominantemente feminino, a fim de fomentar a percepção da mulher sobre seu corpo. Como reflexão que conduz o enlace entre as partes deste estudo está o mito de Andrômeda, cuja narrativa revela o aprisionamento do corpo da mulher.

Palavras-chave: Representações do corpo feminino; Literatura e Fotografia; Maria Teresa Horta; Maria Ribeiro.

ABSTRACT

This dissertation proposes an interart analysis about representations of the female body in The body's words (2012), by Maria Teresa Horta, and in We, Madalenas: a word for feminism (2016), by Maria Ribeiro. Divided into two parts, the first discusses the perceptions about the body and the presence of women in literature, and presents a walk through the history of photography. The second part presents the two authors in evidence and points out five paths for the liberation of the body, namely: art, voice, revolution, deobjectification, and self-knowledge. We chose to use a predominantly female theoretical contribution in order to foster women's perception of their bodies. As a reflection that conduct the link between the parts of this study is the myth of Andromeda, whose narrative reveals the imprisonment of women's bodies.

Keywords: Representations of the female body; Literature and Photography; Maria Teresa Horta; Maria Ribeiro.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Andrómeda .....p. 09
Imagem 2: Maria Teresa Horta.....p. 51
Imagem 3: Minha Senhora de Mim .....p. 54
Imagem 4: Ambas as mãos sobre o corpo .....p. 54
Imagem 5: Novas Cartas Portuguesas .....p. 55
Imagem 6: As palavras do corpo .....p. 57
Imagem 7: Maria Ribeiro .....p. 58
Imagem 8.....p. 59
Imagem 9 .....p. 59
Imagem 10 .....p.60
Imagem 11 .....p. 61
Imagem 12 .....p. 61
Imagem 13 .....p. 62
Imagem 14 .....p. 63
Imagem 15 .....p. 63
Imagem 16 .....p. 64
Imagem 17 .....p. 65
Imagem 18 .....p. 65
Imagem 19 .....p. 66
Imagem 20: “Arte” .....p. 69
Imagem 21: “Voz” .....p. 76
Imagem 22: “Revolução .....p. 85
Imagem 23: “Desobjetificação” .....p. 91
Imagem 24: “Liberdade” .....p. 95

SUMÁRIO

Introdução.....p.09

PARTE I

ANDRÔMEDA É APRISIONADA.....p.20

1.1 percepções sobre o corpo.....p.21

1.2 A mulher na Literatura.....p.30

1.3 Um passeio pela história da Fotografia..... .....p.39

PARTE II

O ROMPER DAS CORRENTES DE ANDÔMEDA.....p.50

2.1 Maria Teresa Horta e Maria Ribeiro.....p.51

2.2 Caminhos para a libertação do corpo.....p.68

Considerações finais.....p.99

Referências.....p.104

INTRODUÇÃO

Andrómeda, 1929. Óleo sobre tela. Coleção particular[1]

Ao longo da história, o corpo feminino foi representado sob o olhar dos homens por meio de diferentes formas de artes. A mulher, figura secundária, não detinha espaço no fazer artístico e na sociedade, sendo silenciada política, social e sexualmente. Objetivando compreender a influência da arte sob o papel social da mulher, a historiadora Lynda Nead, em "El desnudo feminino: arte, obscenidade y sexualidade" (2013, p.18), aponta que no século XIX a nudez feminina funcionava como maneira de rotular a sexualidade e o comportamento das mulheres, retratando idealizações e impondo padrões sociais por meio da arte. Neste cenário, por meio de imagens, a

[1] Tamara de Lempicka, pintora polonesa inserida no movimento *Art Déco*, choca seu público ao revelar corpos femininos desnudados, ignorando a lascívia ou a inquietação que desperta em seus interlocutores. Andrómeda possui referência mitológica e a possibilidade de uma leitura atemporal, na qual o tabu, representado pelas correntes, mantém presa a liberdade do corpo e do erotismo da mulher, que observa no horizonte uma cidade em processo de modernização em oposição à sua condição.

mulher foi colocada em evidência, sendo naturalizada a ideia de que o corpo feminino é um objeto de contemplação.

O universo da arte está repleto de representações femininas. Da *Vênus* de Botticelli (1483) à *Mulher Chorando*, de Picasso (1937) perpassando por *Gioconda*, de Da Vinci (1503), não faltaram artistas para retratar a mulher em suas produções. No entanto, a construção desta imagem feminina revela mais sobre o artista que a inscreve do que sobre a mulher que é representada, revelando aos espectadores o olhar do homem acerca do feminino em cada época. Por muito tempo apenas os homens foram prestigiados no exercício da arte, estando a mulher condicionada ao papel de musas inspiradoras. As obras, lidas a partir de seu contexto histórico, se tornaram registros documentais que demarcam a posição da mulher, tecendo a sua representação moral, social e corporal.

As primeiras representações da figura feminina possuíam a função de simbolizar o místico, conectando o mundo dos homens a forças divinas. Ao olharmos para a pré-história, identificamos a presença de uma estatueta de pedra chamada a *Vênus de Willendorf*, figura feminina que destaca um corpo avantajado nos seios, quadris e ventre, símbolos da fertilidade. Em "A representação das mulheres na arte na cultura visual" (2013), Paula Mastriberti destaca a acentuação da diferença entre homem e mulher ao apresentar um ventre grávido e os seios nutridos de leite, uma vez que ao homem cabia representações corporais demarcadas como a figura do caçador ou coletador (2013, p. 01). A escultura pode ser interpretada como um meio de convocação das forças da natureza, em uma súplica por fartura, alimento e nutrição. Segundo Mastroberti (2013), a estatueta é um exemplo de representação de um pensamento coletivo, pouco interessado em definir uma mulher a partir de suas particularidades, mas interessado em "definir signos representativos da feminilidade em geral, a partir de seus corpos e dos fenômenos biológicos que os atravessam" (2013, p. 02).

Como as sociedades estão em constantes transformações, cujos valores, crenças e percepções sobre o mundo e sobre o outro se alteram ao longo do tempo, processo semelhante ocorre com as representações artísticas. Durante a ascensão do Cristianismo, na Europa, via-se em quadros as variações da Virgem Maria e de Eva, estando a arte fortemente associada à religião. Neste período, os contornos do corpo representado não eram marcados, tendo suas formas quase que masculinas. É somente a partir da Idade Média e durante a Renascença que a representação feminina na arte adquire aspectos mais mundanos, marcando a busca pela racionalidade. O Renascimento é o ápice deste

movimento, fazendo um resgate da arte clássica grega, na qual há a exaltação das formas, do corpo e do belo. A desagregação do sagrado não libertou a mulher do olhar patriarcal dos artistas, mas modificou a perspectiva, e desta mudança de concepção surgem as mulheres pintadas por Botticelli e outros pintores do período, retratando o corpo de formas fartas, coradas, evocando a natureza, como observamos em *A primavera* (1482). Com a dissociação do sagrado e do profano, a mulher passou a ser retratada de modo idealizado e erotizado, servindo à libido masculina.

Inúmeros discursos inscrevem o corpo da mulher, tais como o médico, o legal, o biológico e o artístico. Tais discursos falam sobre o corpo e constituem aquilo que conhecemos como tal. Assim como a Pintura, a Literatura também se tornou arte de domínio masculino que propaga imagens femininas padronizadas e estigmatizadas. Tayza Rossini (2016) discute a construção do feminino na Literatura reforçando que historicamente, "o sujeito detentor do direito ao discurso – e, assim, do poder – era do sexo masculino, branco, de classe média alta, e as representações até então eram erigidas [...] por esta perspectiva social" (ROSSINI, 2016, p. 5), fator que evidenciava a invisibilidade posta ao sexo feminino. Nesta esteira, ao montar sua pesquisa acerca das representações femininas na Literatura, Regina Dalcastagnè em "Imagens da mulher na narrativa brasileira" (2007) destaca que o espaço de produção da mulher era um lugar marginalizado e, assim como há uma grande dissemelhança entre a quantidade de autoras e autores, também se identifica a inferioridade da presença da voz feminina como narradoras das histórias publicadas (DALCASGAGNÈ, 2007, p.128).

Como movimento de mobilização social, o Feminismo possui participação importante na percepção da mulher em relação à sua condição. Mas antes de adentrarmos o *boom* do Movimento a partir da sua primeira onda, precisamos destacar que existiram precursoras do pensamento feminista e, para tal, apontamos dois grandes nomes: Mary Wollstonecraft e Olympe de Gouges. A primeira, autora inglesa do século XVIII, considerada uma das primeiras filósofas femininas, incluenciou outras mulheres a se perceberem como intelectualmente capazes. Wollstonecraft não acreditava na suposição de que a inteligência feminina era inferior à dos homens e destacava que a maneira com que eram educadas influenciava sua forma de pensar, sinalizando a falta de estímulo na educação de meninas e mulheres. A segunda, criticou a ausência de direitos para as mulheres na Declaração dos Direitos dos Homens, de 1789, redigindo a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, em 1791.

Em “A luta das mulheres pelo espaço público na primeira onda do feminismo: de sufragettes às sufragistas”, Monteiro e Grubba (2017) afirmam que, após o movimento de Gouges, se pode afirmar a existência do Feminismo organizado em três ondas (2017, p. 265). Para as autoras, o Feminismo busca “a análise do fenômeno do patriarcalismo, percebendo-o principalmente como um sistema de relações dominantes que impõe um padrão de valores e de comportamentos à sociedade” (2017, p. 266). Para que alcancemos a compreensão do *corpus* de análise desta pesquisa, faz-se necessário relembrar as três ondas do Feminismo.

No final do século XIX e início do século XX eclode a primeira onda do movimento, conduzido por diversas manifestações de mulheres que lutaram por direitos sociais, políticos e de igualdade entre os sexos. Neste período, as reivindicações basilares eram o direito à educação, posses, divórcio e o voto, sendo este marcado pela luta sufragista em diversos países pelo mundo. Retomando os escritos de Monteiro e Grubba (2017), apesar de Olympe de Gouges não reivindicar especificamente o direito ao voto em seus protestos contra a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, seu texto possui influência fundamental no sufrágio feminino. Assim, em “As sufragistas e a primeira onda do feminismo” (2018), Geovana Marcelino (2018) destaca que o surgimento do movimento “pode ser lido como um sintoma de um cenário histórico específico” (p.01), uma vez que, quando o pensamos a partir de sua característica de movimento social, identificamos a sua modernidade relacionada ao contexto de mudanças que o período histórico apresenta nos campos do trabalho, da cultura, do Estado e da vida nas cidades que foram transformadas a partir da Revolução Francesa e da Revolução Industrial.

Geovana Marcelino (2018) nos apresenta um panorama contextual da primeira onda do movimento feminista ao destacar em especial a questão econômica e suas transições. Com a dupla revolução que se desenvolvia, surgia uma nova configuração social, conhecida como a sociedade moderna. Neste mesmo contexto, entrava em ascensão um novo estágio do capitalismo, que visava a produção coletiva nas fábricas, baseando-se em conflitos de classe. Assim, foram incorporadas à mão de obra têxtil o trabalho da mulher e das crianças. Apesar de convencionalmente relacionarem a primeira onda do movimento feminista às mulheres de classe média e alta, Geovana Marcelino reitera que “elas não foram as únicas protagonistas; foram parte da primeira onda, mas não representam seu todo” (2018, p.02), tendo em vista que, a partir do

cenário de transformações econômicas e políticas oriundas das Revoluções, a mulher trabalhadora cumpre um importante papel histórico.

Como exemplo da importância da mão de obra feminina na história, destaca-se o 8 de março, conhecido como o Dia Internacional da Mulher, data que homenageia as mais de 130 operárias que perderam a vida em um incêndio em Nova York. Esta data se consagrou em 1917, na Rússia, quando 90 mil mulheres manifestaram contra as más condições de trabalho, a fome e a participação do país na Primeira Guerra Mundial, protesto que ficou conhecido como "Pão e Paz". O contexto do trabalho feminino nas fábricas após as Revoluções, teve forte influência na primeira onda do movimento feminista, a partir do aumento da quantidade de mulheres nas fábricas e que, com o passar do tempo, rebelaram-se contra a condições de trabalho, carga horária e remuneração diferenciada da mão de obra masculina.

Se por um lado Marcelino (2018) discute o contexto social e político da primeira onda do movimento feminista, por outro, Veronica Consolim destaca "A história do movimento feminista" (2017) a partir das estratégias de reivindicações por direitos das mulheres. Como exemplificação, Consolim (2017) aponta que um grupo de mulheres passou a invadir museus como forma de protesto e, dentre estes, em 1914, a obra *Vênus ao Espelho* (1647), de Diego Velázques, exposta no *National Gallery* de Londres, sofreu golpes nas costas nuas da deusa retratada, marcando assim o descontentamento com as representações femininas na arte a partir da perspectiva masculina.

Os resultados das lutas das mulheres da primeira onda se dão em diversos países: no Reino Unido, o sufrágio feminino conquistou a aprovação do *Representation of the People Act*, em 1918, que concedeu o direito ao voto para mulheres a cima de 30 anos e que possuíssem algum imóvel e, dez anos depois, o direito foi estendido a todas as mulheres acima de 21 anos; nos Estados Unidos, culminou na aprovação da Décima Nona Emenda à Constituição Americana, em 1919, concedendo às mulheres o direito ao voto; na Itália, somente em 1945 o direito ao sufrágio foi conquistado; no Brasil, em 1932, foi assinado o Decreto 21.076, assegurando o direito de voto feminino, mas até 1965 se estendia somente a mulheres com profissão remunerada; na Suíça, apenas em 1971; na Arábia Saudita, somente em 2015.

A partir de 1950, eclode o período que reconhecemos como segunda onda do feminismo, período marcado pelas décadas de 1960 e 1970. Em "Segunda onda feminista: desigualdade, discriminação e política das mulheres" Consolim (2017) destaca as revoluções ocorridas neste período, dentre elas o movimento *hippie*,

manifestações estudantis e de resistência contra as Ditaduras Militares (p.02), como pontos contextuais que influenciam o ressurgimento dos ideais feministas.

Similar aos apontamentos de Consolim (2017), estão os de Ilze Zirbel que em "Ondas do feminismo" (2021) traceja o cenário em que as lutas da segunda onda se colocam. Com o impacto social e político das duas Grandes Guerras, a mulher passou a assumir postos de trabalho reservados ao homem. "Bombeiras, mineiras, condutoras de transporte público, mecânicas, metalúrgicas" (ZIRBEL, 2021, p.07), produtoras de alimentos, operárias nas fábricas e comerciantes, o papel social da mulher foi transformado e, junto dele, o pensamento feminino. Este se direcionou para além das paredes de suas casas, mas sofria o impacto de políticas natalistas que implementavam a maternidade como tema central de discussões políticas, questionando o lugar da mulher.

Apesar de Zirbel apontar o surgimento dos estudos de teoria feminista no contexto da segunda onda, Consolim (2017) reitera os apontamentos de Simone de Beauvoir. Ainda em 1949, Simone de Beauvoir marca a teoria do movimento das mulheres com a publicação do livro *O segundo sexo* (1949), em que "analisou o desenvolvimento psicológico da mulher e as condições sociais que a tornariam alienada e submissa aos homens" (CONSOLIM, 2017, p.02). Zirbel, por sua vez, salienta as contribuições de Betty Friedan, que em 1963, publica *A mística feminina* (1963), destacando o papel da publicidade na perpetuação da restrição da mulher ao seio familiar, frisando o "sentimento de perda de sentido da vida e identidade pelas mulheres restritas ao modelo da mulher 'do lar'" (2021, p.08).

Com as publicações dos textos feministas, a voz feminina foi conquistando espaços cada vez maiores, dando visibilidade ao corpo no fazer artístico literário ou visual a partir do olhar feminino. A busca por igualdade e incentivo para que outras mulheres percebessem a politização e o sexismo que as tornavam reféns marca o feminismo de segunda onda a partir da crítica feminista da sociedade e da opressão imposta às mulheres. A partir deste período ganha destaque o discurso de gênero, capacidade e direito, entrando em visibilidade o slogan de Carol Hanisch, "o pessoal é político", em 1969. Em "O Sujeito 'nas ondas' do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade", Ana Paula Antunes Martins (2015) destaca que a partir das ondas do feminismo, as mulheres se consolidaram como sujeitos políticos e sociais, evidenciando denúncias por meio de protestos e através da arte. Assim, a partir das discussões de gênero, reforçadas por Judith Buttler em *Problemas de gênero* (1990),

questionava-se quem eram os sujeitos em processo de eclosão, questão que se apresenta já na terceira onda feminista, que tem seu início em 1990.

Ana Paula Antunes Martins (2015) aponta que na terceira onda discutia-se a questão da diversidade dos sujeitos: as mulheres. Com a pauta da diversidade, surgem variados discursos no interior da teoria feminista, resultando em uma heterogeneidade que inclui a "valorização da experiência que as pessoas vivenciam no mundo, uma vez que a força política do movimento está justamente no processo de renegociações contínuas a respeito de quem somos e o que queremos" (MARTINS, 2015, p. 234). Em outras palavras, Consolim em "O que pede a terceira onda feminista?" (2017), explica que as feministas se opuseram aos estereótipos retratados e propagados pela mídia e a linguagem empregada na definição de "mulher". O objetivo das mulheres do movimento passou a ser o "reconhecimento de diversas identidades femininas e o abandono da ideologia do 'feminismo vítima', aplicada em uma interpretação pós-estruturalista do gênero e da sexualidade" (CONSOLIM, 2017, p.01).

Oriundas das reivindicações de terceira onda, em 1994 foi adotada pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos a "Convenção de Belém do Pará", em resposta à situação de violência contra as mulheres da América. No Brasil, implementa-se a Lei Maria da Penha, em 2006 (Lei n. 11.340), "tipificando a violência doméstica como uma das formas de violação dos direitos humanos" (CONSOLIM, 2017, p.02), incluindo as violências psicológica, sexual, patrimonial e a moral. Em 2015, entra em vigor no Brasil a Lei n. 13.104, que inclui no Código Penal o feminicídio, crime praticado contra a mulher pela condição de seu sexo.

Apesar deste traçado histórico de lutas e conquistas na vida das mulheres, o patriarcalismo e o machismo, ainda enraizados na sociedade, perpetuam condições de desvalorização social, econômica, política e identitária impostas às mulheres. Como exemplo, citamos as mutilações femininas ocorridas em países da África; a desvalorização das filhas únicas em famílias chinesas; a diferença salarial entre homens e mulheres no Brasil e em outros países; a baixa participação das mulheres na política; o alto índice de violência doméstica, feminicídio e estupros e a exposição de corpos femininos como padrões estéticos que tornam a diversidade refém da padronização e da idealização de um corpo perfeito.

A repressão e o silenciamento exercidos sob o ser feminino percorre a história, ganhando novas formas de enclausuramento. Com os aprimoramentos tecnológicos, por exemplo, a mídia se torna um dos instrumentos de propagação e imposição de

pre(con)ceitos. Apesar de existir há vários séculos por meio de jornais e periódicos impressos, a mídia ganha os meios digitais a partir dos anos 2000, se expandindo e conquistando o gosto popular a partir da atualização do *software* dos computadores, da popularização dos celulares, da robótica, da realidade virtual, da internet e da disseminação das redes sociais, o que acarretou também na ampliação da cultura de imagem a partir de propagandas, filmes, novelas, vídeos e pela fotografia, muito presente em formas de *selfies* nas redes sociais. Contudo, para compreendermos a influência da cultura de imagem na história das mulheres e sua relação com nosso *corpus* de análise, convidamos o leitor a conhecer um pouco mais sobre a Fotografia.

Para Ana Maria Mauad, em "Através da imagem: fotografia e história interfaces" (1996), a Fotografia tem seu surgimento na década de 1830 e desde então, ao longo da história, tem sido marcada por polêmicas. Ainda no século XIX, o emprego da fotografia foi fortemente criticado no meio artístico, que "via o papel da arte ofuscado pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irresponsável, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura" (1996, p.02). Sobre esta disputa entre Pintura e Fotografia, Walter Benjamin reitera em "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica" (2012), que atualmente pode nos parecer confusa e sem fundamentos, mas que ela "foi a expressão de profundas transformações históricas a nível universal, de que nenhuma das duas partes estava consciente" (2012, p.219). É nesta esteira que Benjamin discorre sobre a fotografia, apontando-a como aquela que ultrapassaria as artes gráficas após a invenção da litografia, sendo por meio dela que a mão viria a se libertar, "no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que veem através da objectiva" (BENJAMIN, 2012, p.209). Assim, uma vez que os olhos aprendem com mais velocidade do que a mão pode desenhar, o processo de reprodução das imagens tornou-se tão acelerado que foi possível acompanhar a fala.

Esta discussão que coloca a Fotografia e a Pintura como antagonistas é destacada por Baudelaire (2007) ao afirmar que o campo da fotografia se tornou refúgio de pintores fracassados. Para Baudelaire, "se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão" (2007, p. 04). Contudo, seguindo a premissa do debate acerca da Fotografia, Lucia Santaella (2012) explicita que o ato de fotografar é um herdeiro da perspectiva da Pintura, sendo a Fotografia um instrumento de codificação que almeja reproduzir algo do mundo visível precisamente.

Ana Maria Mauad (1996), por sua vez, destaca que a fotografia precisa ser considerada como um produto cultural, para que as produções fotográficas sejam associadas às maneiras técnicas de produção cultural. Neste viés, a fotografia contribui para a inserção de novos comportamentos, assim como para novas representações de classes, além de atuar como educador social, vista sua contribuição na educação por meio do olhar. Para além, Santaella reforça esta perspectiva afirmando que "quanto mais uma foto for portadora de valores simbólicos, mais carregada ela estará de significados coletivos que falam à cultura" (2012, p.212-213).

No século XXI a Fotografia se torna cada vez mais popular, sendo veiculada a todo instante pelas mídias digitais. Com elas, os estereótipos e padrões estéticos são impulsionados a partir da representação de corpos "perfeitos" e que silenciam a diversidade. Rompendo com a exposição de corpos padronizados, Maria Ribeiro, fotógrafa brasileira, utiliza a arte para ilustrar a diversidade corporal da mulher e, para tal, busca formas de construir uma relação positiva entre mulher e corpo. Neste contexto, a fotógrafa elaborou um livro chamado *Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo* (2016), no qual foi responsável por registrar cem mulheres que escreveram em seus corpos uma palavra que, para elas, representa o Movimento Feminista.

Estabelecendo diálogo com as produções de Maria Ribeiro, elencamos os escritos de Maria Teresa Horta. Ainda no *boom* da segunda onda feminista, mulheres se juntaram em prol de uma luta em comum: a democracia. Em um contexto ditatorial enfrentado no Brasil, mas também em Portugal, a arte foi uma das ferramentas encontradas para dar voz a população, os artistas adaptavam e dissimulavam seus textos visuais, verbais ou verbo-visuais no intuito de não serem vetados pelo sistema de censura estabelecido. Nos importando tratar da Literatura escrita por Maria Teresa Horta, destacamos que é neste contexto de cerceamento que a autora, ainda na década de 1960, se destaca na história do feminismo português como uma das representantes do movimento na Literatura. No entanto, tendo realizado publicações assíduas que cruzam a segunda e a terceira onda do Feminismo, elencamos a obra *As Palavras do Corpo* (Antologia de poemas eróticos), publicada no ano de 2012.

Até aqui, dialogamos sobre a representação da mulher na arte, seu silenciamento histórico e a contribuição das três ondas do Movimento Feminista para sua insurreição. Para tal, cruzamos os séculos e destacamos na Literatura de autoria feminina, Maria Teresa Horta que, em Portugal, dá voz à mulher entre prosas e poesias e, na Fotografia, elencamos Maria Ribeiro, fotógrafa brasileira que retrata mulheres a partir da

diversidade de seus corpos. Neste sentido, nos importa estabelecer recortes na obra de ambas as vozes-*corpus*. De Horta, apesar de muitos estudiosos terem se debruçado em sua produção, especificamente sobre *As palavras do corpo* (2012), encontra-se apenas o trabalho de Rita Lenira de Freitas Bittencourt (2017), que o analisa a partir do erotismo e da repetição. Contudo, se tratando de um livro de poesias, alguns trabalhos como o de Mirian Bittencourt (2005) também fazem a análise de poemas selecionados. Do livro, destacamos os poemas "Corpo dos versos", "As mãos", "Masturbação I", "Nudez" e "Modo de Amar I". Da produção fotográfica de Maria Ribeiro, encontramos entrevistas que contribuem a nosso olhar a partir da própria percepção da fotógrafa sobre sua proposta. Contudo, destacamos a dificuldade de encontrar pesquisas que se debrucem sobre o ensaio em questão. Em nosso recorte, importa-nos a análise subjetiva de cinco fotografias, a saber, "Arte", "Voz", "Revolução", "Desobjetificação" e "Liberdade"

Para dialogar Literatura e Fotografia, nos amparamos nos Estudos Interartes como método de análise. Clauss Clüver (1997) diz que quando a literatura passou a ser comparada com outras formas de arte, este viés analítico passou a ter sua validade questionada. Pensar sob o olhar dos Estudos Interartes é estar aberto a romper as barreiras do que se aprende sobre "o texto pelo texto" e tomar como fonte de análise as suas entrelinhas, ou seja, suas referências a contextos e outras formas de representação. Assim, a autossuficiência de textos, nas palavras de Clüver, "torna-se insustentável" (1997, p.40). A intertextualidade, então, passa a ser fonte propícia para os Estudos Interartes, não se encerrando e nem se limitando a textos verbais, mas abrangendo outras formas de arte como o cinema, a teledramaturgia, a fotografia, a pintura, a escultura, entre outras, ampliando as possibilidades de análise comparativa entre as artes. Clüver destaca que "tal como a literatura comparada, os estudos interartes não possuem metodologia própria" (1997, p.53) e, neste sentido, "será impossível excluir a dimensão dos contextos culturais" (1997, p.53). Além de Clüver, Walter Moser (2006) trabalha as relações entre as artes e diz que esta abordagem comparativa comporta questões intermidiáticas, ao passo que "toda arte inclui a midialidade". Assim, os Estudos Interartes proporcionam a fricção entre diferentes formas de artes percebidas, em primeiro momento, como apartadas entre si, mas que apresenta, um ponto de ligação entre as artes a serem analisadas no âmbito da obra, de sua produção ou dos processos de recepção.

Como vimos, os Estudos Interartes baseiam-se na identificação de um ou mais pontos em comum entre diferentes formas de arte. No *corpus* em análise, identificam-se

as vozes de duas mulheres que por meio da arte rompem imposições sociais, padrões estéticos e comportamentais estabelecidos pela sociedade patriarcal e sexista. Por meio da escrita e da imagem, estas mulheres – duas Marias – representam o corpo feminino nas artes que produzem, sendo o corpo a categoria de análise desta pesquisa.

Para discutir o corpo como instrumento de resistência feminina a partir do enlace entre Literatura e Fotografia, esta dissertação se divide em duas partes. Na primeira, apontamos as percepções sobre o corpo e perpassamos pela produção literária feminina, adentrando, em seguida, em um passeio pela história da Fotografia. Na segunda parte, apresentamos Maria Teresa Horta e Maria Ribeiro para então sinalizarmos os cinco caminhos para a libertação do corpo feminino, identificados como pontos de diálogo entre o *corpus*, a saber: a **arte**, a **voz**, a **revolução**, a **desobjetificação** e o **autoconhecimento**. Nesse debate, evidenciamos o silenciamento histórico feminino, destacando a maneira com que o corpo é representado pelo olhar da mulher, oportunizando estudos realizados por mulheres que discutem o tema.

Em nossa proposta, o corpo representado se encontra em fase de libertação, como aquele que rompe as correntes que o prendem. Este rompimento simbólico se relaciona com a epígrafe que abre a apresentação desta dissertação, revelando o corpo feminino desnudado, com suas curvaturas e intensidade de olhar. Esta representação, pintada pela artista polonesa Tamara de Lempicka, aborda uma referência mitológica ao trazer à tona a história de Andrômeda, que é dada em sacrifício por sua beleza ser considerada superior à das nereidas. Acorrentada para ser devorada por um monstro marinho, Andrômeda é resgatada por Perseu. Na tela, De Lempicka evidencia esta mulher acorrentada, mas a diferencia do mito ao não colocar como plano de fundo as pedras onde Andrômeda foi deixada, inserindo em seu lugar uma cidade em processo de modernidade. A corrente que prende esta mulher pode ser lida como os tabus que mantém o corpo feminino aprisionados, ao passo que observamos a cidade evoluindo. As correntes que prendem Andrômeda na mitologia ainda se fazem presentes na sociedade atual que toma com estranhamento o domínio da mulher sob seu corpo e sua representação. A mitologia referenciada na tela costura nossa pesquisa a partir da perspectiva de que a partir da insurreição da mulher, ela se emancipa da figura de Perseu para romper suas correntes. Em nossa leitura, as representações do corpo construídas pelo olhar de Horta e Ribeiro representam o rompimento das correntes de Andrômeda e se destacam por revelar o corpo feminino a partir da perspectiva da mulher, (re)escrevendo nossa história.

PARTE I

1. ANDRÔMEDA É APRISIONADA

Andrômeda, filha de Cefeu, rei da Etiópia, foi amarrada a uma rocha como punição a um delito cometido por sua mãe, a rainha Cassiopeia. Ao tentar medir a beleza das formosas nereidas, a rainha se desarmonizou ao afirmar que sua filha era a mais bela. Ofendidas, as nereidas fizeram suas queixas a Posseidon, o deus do mar, cuja fúria foi irrefreável. Como punição, Posseidon enviou uma inundação catastrófica à terra, fazendo surgir um monstro marinho que destrói todos os campos. Cefeu buscou ajuda ao consultar um oráculo que lhe revelou que o mal só teria fim quando o mostro marinho devorasse sua filha Andrômeda como forma de punir a rainha Cassiopeia. Mesmo relutantes a este sacrifício, os pais da princesa cederam a pressão do povo que se rebelava. Assim, sem suas vestes, Andrômeda foi amarrada a uma rocha para ser devorada pelo monstro dos mares.

Enquanto estava aprisionada ao rochedo, Andrômeda é avistada por Perseu que se encanta com sua beleza, chegando a confundi-la com uma estátua. Perseu acabara de cortar a cabeça de Medusa e dava continuidade a sua jornada quando alcança a costa da Etiópia e sobrevoando avista a princesa aprisionada. Firmando os pés na terra, Perseu pergunta à princesa o que havia acontecido e ela lhe conta a trágica narrativa. Interessado na moça e comovido por seu sofrimento, Perseu enfrenta o monstro marinho e o derrota, soltando enfim as correntes de Andrômeda e tomando-a como sua esposa.

Desde as narrativas mitológicas, a beleza do corpo feminino é evidenciada. Com o mito de Andrômeda, notamos que o corpo da mulher foi exposto e acorrentado como um sacrifício para salvar a sociedade que sofria a punição de Posseidon, e que as correntes que prenderam a princesa só puderam ser desprendidas pelas mãos de um ser do sexo masculino, Perseu, filho de Zeus. Neste sentido, tomemos como ponto de aproximação a interpretação das correntes que aprisionam Andrômeda, sendo a princesa a representação da mulher na sociedade e as correntes, a simbologia de toda uma estrutura patriarcal e de poder que se tece em torno da mulher e se manifesta em diferentes formas de silenciamento e aprisionamento do corpo feminino. Isto posto, tracejaremos percepções sobre o corpo feminino contemporâneo, evidenciando a mulher dentro do fazer artístico como aquela que dá voz ao corpo feminino, transformando as percepções constituídas pela ótica do homem.

1.1 PERCEPÇÕES SOBRE O CORPO

As especulações realizadas acerca do corpo possuem uma história secular demarcada pelos avanços do conhecimento humano. Constantemente concebidas, as percepções sobre o corpo nunca são totalmente esgotadas, se tornando necessário considerarmos que cada conhecimento produzido sobre ele se torna provisório. Ao passo que buscamos conhecer o corpo, são desencadeados tanto esclarecimentos quanto aberturas para novas discussões. E, a partir desta característica transitória, compreendemos que a tessitura dos conhecimentos sobre o corpo não pode se restringir aos escritos por meio da História, nem aos da Medicina. Em verdade, os saberes do corpo se constroem a partir do cruzamento de todas as ciências e de todas as formas de Arte.

Quando procuramos a palavra corpo no dicionário, encontramos a noção de que ele é uma estrutura física de um organismo vivo que engloba suas funções fisiológicas. Mas para compreender, de fato, o que vem a ser o corpo, partimos da premissa que sua noção, assim como sua percepção, sofre constantes transformações e que variam de acordo com a sociedade. Verificamos em *A sociologia do corpo* (2007), de David Le Breton, que o corpo é:

> [...] o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas mas também expressão dos sentimentos, cerimonias dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa a existência é corporal (LE BRETON, 2007, p.07).

Conforme os apontamentos de Le Breton, é por meio do corpo que nascem e são propagadas as significações basilares para a existência do sujeito, seja em perspectiva individual ou coletiva. Segundo sua concepção, o corpo é o eixo da relação do homem com o mundo e é por meio dele que se apropria de sua vida, transmitindo, compartilhando e se servindo de sistemas simbólicos que o cercam. Neste sentido, seja como “emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o

homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural" (LE BRETON, 2007, p.08).

A discussão acerca do corpo e suas inquietações são evidenciadas há séculos por meio de estudos e reflexões das Ciências Humanas. Se por um lado Platão discute a relação entre corpo e alma, René Descartes (1596-1650) preconiza a ideia de separação entre corpo e mente, dicotomia que dá base à marginalização da história do corpo. Este olhar filosófico sobre o corpo se estende, ganhando novas perspectivas, construindo assim a própria consciência do corpo sob olhar de grandes nomes como J. Baudrillard, M. Foucault, N. Elias, P. Bourdieu, E. Goffman, F. Loux, D. Le Breton, G. Vigarello, Maurice Merleau-Ponty e Marcel Mauss.

Tendo em vista a amplitude das discussões existentes ao longo dos séculos, desenvolvidas por estudiosos que buscavam compreender as capacidades e limitações do corpo, se torna sempiterno realizar uma história das numerosas pesquisas a seu respeito. Tendo ciência da importância de nomes basilares que discutem o tema desde os primórdios da filosofia e da anatomia, destacamos que, a partir de nosso *corpus* de pesquisa, nos importa tornar preponderantes as vozes femininas que, em suas pesquisas, se dedicaram à problematização do corpo.

Da percepção feminina sobre o conceito de corpo, elencamos as palavras de Denise Bernuzzi Sant'Anna e Jeane Chaves de Abreu. Em "As infinitas descobertas do corpo", Sant'Anna (2000) destaca que, além de ser finito, o corpo está sujeito a transformações que nem sempre são desejáveis e previsíveis, tendo em vista que, ao longo dos anos, mudam-se as suas formas, seu funcionamento, seu ritmo e até o seu peso. Além: o corpo é considerado um verdadeiro arquivo vivo e inesgotável, uma fonte de prazer e questionamento, capaz de revelar traços de subjetividade do sujeito e ao mesmo tempo omiti-las (SANT'ANNA, 2000, p.34). Por sua vez, em tracejo semelhante, Abreu discute em "Igualdades e diferenças: os sentidos simbólicos da dor e prazer nos corpos dos gêneros masculinos e femininos" (2013), que:

> O corpo é mais do que um conjunto constituído de músculos, ossos e órgãos. Nele estão marcados signos sociais que expressam a cultura de um povo. Atuar sobre o corpo é atuar sobre a sociedade. Pelo corpo manifestam-se aspectos da existência humana, além de fatores culturais e sociais (ABREU, 2013, p.31).

Esta relação destacada por Abreu (2013), salienta a estreita relação entre corpo e sociedade, na qual um se torna reflexo do outro. Ao olharmos para a construção e desenvolvimento de nossa sociedade, verificamos que um dos momentos que demarcam nossa formação é o processo de civilização. Nesta marcha, Norbert Elias se destaca ao apontar que a sociedade se encarregou de forjar mecanismos de controle dos instintos e das emoções, moldando representações e o próprio corpo por meio de manuais de comportamento e etiqueta, guias e manuais de higiene e moral, fazendo imergir, desta maneira, o corpo social, que age conforme as regras de conduta da civilização. Neste processo, os sentimentos de vergonha e de medo passaram a ser recorrentes e importantes neste processo regulador.

No movimento de civilização, a conduta do corpo se encarregava de normalizar, controlar e criar o pudor, as regras de conduta e o asseio do corpo. Cientificamente estudado, o corpo assume sua característica indeterminada, absorvendo os impactos do positivismo, de sua mecanicidade, da racionalidade instrumental, da concepção higienista, militarista, pedagogicista e da expansão da própria medicina que passou a olhar o corpo não somente pela divisão mente e corpo, mas a partir do seu aspecto social.

Aos poucos, este controle foi dando vida a uma nova estrutura de comportamento social. No mercado de trabalho, por exemplo, o corpo passa a ser disciplinado por meio de regras, para poder compor o ambiente de trabalho. Com isto, o controle dos corpos se estendeu à estrutura psíquica dos sujeitos e, assim, as funções sociais se tornam a base e a motivação da construção dos sentimentos e significados que o sujeito tem sobre si. Logo, ser civilizado significa corresponder à forma social civilizada. Assim, ao longo dos séculos, mecanismos são cada vez mais utilizados como estratégia simbólica de civilização e, ao mesmo tempo, de controle social do corpo.

Nesta esteira, a problematização do corpo humano e suas vertentes se tornam cada vez mais evidentes entre as preocupações de intelectuais, tornando-se um dos grandes temas da cultura. Como se sabe, as sociologias nascem em zonas de ruptura, onde surgem as falhas referenciais e os questionamentos. Desta zona de ruptura, encontramos nas palavras de Stuart Hall a exemplificação da crise que circunda as percepções sobre o corpo. Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2014), Hall descreve a crise das identidades destacando que ela é vista como uma das partes do processo de mudança que desloca estruturas sociais e abala os quadros de referência que tornavam estável o mundo social. No que se refere ao corpo, sua evidência em

problemáticas ganha enfoque devido à característica transitória e inconstante do corpo e, neste lugar, surgem novas manifestações corporais, que sacodem a estrutura padrão da sociedade, seja de maneira comportamental, sexual ou social.

Para Hall, as identidades são transformadas a partir de novas representações. Sob tal premissa, identificamos que o corpo se relaciona com as identidades, uma vez que ambos sofrem influências das relações sociais construídas e vivenciadas pelo indivíduo, assim como refletem sobre o ambiente social, (re)construindo-o. Por sua vez, as identidades se firmam sobre as experiências do sujeito, bem como sobre suas relações com as instituições. Neste compasso, percebemos que, com as transformações em nossa compreensão do corpo, os sujeitos atravessam um processo de identificação e, neste caminho, têm suas identidades estremecidas por imposições corporais, tais como a padronização, o mito da beleza e os manuais de bom comportamento social. Assim, tanto o corpo quanto a identidade caminham em suas esteiras transitórias, formando e sendo formadas pelas relações, mas sendo também movimentados pela imposição de controle e silenciamento social.

Tendo o corpo se tornado cada vez mais foco de discussões e discursos culturais, a arte se encarrega de ser a esfera cultural que faz emergir novas complexidades do corpo, das quais as teorias e crítica se propõem a desembaraçar. Para Santaella, em *Corpo e comunicação: sintoma da cultura* (2008) "o corpo veio se tornando objeto nuclear das artes porque as mutações pelas quais ele vem passando produzem inquietações que se incorporam ao imaginário cultural" (SANTAELLA, 2008, p. 67). O uso de expressões artísticas como a Literatura, a Pintura e a Fotografia se tornaram instrumentos fundamentais para relacionar a aparência corporal representada com a do sujeito que a observa, tecendo a identidade corporal do indivíduo moderno. A representação do corpo, neste cenário, é fator de identificação e ao mesmo tempo instrumento de controle.

Este processo de dominação imposto ao corpo como forma de manter a estabilidade social e o seu bom funcionamento se estende com força intrincada sob o corpo feminino. Na arte, verificamos a predominância de representações corporais femininas construídas a partir da perspectiva do homem, tendo em vista que a mulher, durante muito tempo, não era considerada como sujeito na sociedade e não tinha suas raras produções artísticas reconhecidas. Em verdade, a história da mulher sofre um processo de apagamento e silenciamento, cujos traços são retomados e recuperados,

pouco a pouco, a partir da tessitura do Movimento Feminista e da presença da mulher nas universidades, na pesquisa e no corpo social.

Ao sofrer impacto dos movimentos artísticos que ocorreram ao longo do tempo, as representações do corpo feminino atravessaram diferentes formas de arte, desde a estatueta pré-histórica a cinegrafia. Em "O corpo feminino nas artes visuais: nudez, sexualidade e empoderamento" (2014), Nayara Matos Barreto sinaliza a arte como uma das principais contribuintes para a censura e o domínio do corpo feminino. Para ela, "a arte contribuiu para estabelecer comportamentos e aspectos considerados adequados ou inadequados para as mulheres" (p.06), elaborando uma espécie de manual inconsciente de certo ou errado no que concerne ao comportamento feminino, nos gestos, na estética e no culto ao corpo, fomentando o controle e a disciplina imposta a mulher. Para além, é de suma importância reiterar que a constituição canônica da imagem feminina dentro da arte é elaborada hegemonicamente pelo do homem.

A partir da década de 1960, o corpo ganha destaque nos debates feministas que eclodem neste período. Denise Bernuzzi Sant'Anna nos diz que o corpo "foi redescoberto na arte e na política, na ciência e na mídia, provocando um verdadeiro 'corporeismo' nas sociedades ocidentais" (2000, p.238), ao passo que os jovens reivindicavam o rompimento dos tabus impostos ao corpo, como uma tentativa de valorização da liberdade. Neste caminho, percebemos a importância de liberar o corpo e o desejo, rompendo a princípio com as fronteiras culturais, antes pensadas como imutáveis.

Em esteira semelhante a proposta por Santa'Anna (2000), Ana Gabriela Macedo (2020) destaca as contribuições do Movimento Feminista e o papel do corpo neste movimento. Para Macedo "as representações do corpo surgem enquanto local de questionamento da identidade" (2020, p.38) e a crítica feminista vem construindo demonstrações em que o corpo, enquanto signo de resistência, faz parte das discussões centrais dentro do discurso feminista. Com os debates oriundos da resistência feminina, campanhas foram organizadas como forma de repensar o corpo da mulher na saúde, na sexualidade e em torno de violências exercidas sob ele, além da maternidade e do envelhecimento. Essa autopercepção feminina constitui ainda hoje um fator de importância para a construção da identidade da mulher, especialmente quando pensamos na crescente propagação de corpos femininos nas mais diversas vertentes artísticas, conduzindo as transformações e associações construídas entre corpo e objeto.

Entre as contribuições femininas na concepção do corpo se destaca a inserção da mulher enquanto artista e crítica, fomentando a ruptura de representações sob a égide masculina. Ana Gabriela Macedo (2020) destaca que as intervenções feministas dentro da arte possibilitam a percepção da necessidade de se repensar as representações constituídas pelo olhar dominante, ou seja, pelo olhar do homem artista. Pela compreensão de Macedo (2020), o que possibilita esta reflexão é o questionamento ideológico fomentado pelo Movimento Feminista. Similarmente, Nayara Matos Barreto (2014) aponta que o feminismo da década de 1960 "efetivou modificações, trouxe novas perspectivas para as formas de representar o corpo feminino" (BARRETO, 2014, p.13), fomentando o rompimento do poder que ainda age sobre os corpos representados.

Na Literatura, as narrativas destacavam a mulher como personagem secundário, enfatizando características do ideal feminino. Em "A construção do feminino na literatura: representando a diferença", Tayza Rossini (2016) destaca que historicamente "o sujeito detentor do direito ao discurso – e, assim, do poder – era do sexo masculino, branco, de classe média alta, e as representações até então eram erigidas [...] por esta perspectiva social" (ROSSINI, 2016, p. 5), fator que evidenciava a invisibilidade posta ao sexo feminino. Com o desenvolvimento da crítica literária feminista, ganha força o processo de desconstrução da representação feminina sob o olhar masculino e assim permitindo a inclusão de vozes antes marginalizadas, tanto na produção dos textos, quanto na representação literária, o que contribuiu para que essas vozes fossem imersas, portanto, que fossem legitimadas.

Para Nayara Matos Barreto (2014), a partir do Feminismo a mulher pôde construir uma história oposta a que os homens construíram para nós. Quando a primeira geração de artistas feministas ingressou nas escolas de Belas Artes, enfrentou a predominância masculina tanto no corpo docente quanto no discente e, nessas instituições encontraram barreiras para expor suas obras. As galerias, os museus e até mesmo os críticos de arte eram relutantes quanto à qualidade da produção feminina e, por isso, muitas mulheres artistas procuravam espaços marginais para desenvolver suas práticas (2014, p. 08). Contudo, com a possibilidade de se autorrepresentar, as mulheres iniciaram o processo de transformação do corpo feminino dentro da arte.

No berço da segunda onda do Movimento Feminista, como material artístico, o corpo se revela com mais frequência na realização de performances, revolucionando as relações entre Escultura, Teatro e Pintura, estreitando a relação entre artista e espectador. Ana Lucia Castro, em "Culto ao corpo: identidades e estilos de vida"

(2004), destaca este período como palco da difusão da pílula anticoncepcional, da revolução sexual e da própria construção do Movimento Feminista, que associados ao movimento *hippie* e a contracultura contribuem para tornar a corporeidade um dos pilares das contestações da década.

Sobre 1970, Lúcia Santaella destaca que:

> Grande parte das variadas manifestações das artes nos anos 70 esteve voltada para a questão do corpo. O corpo vivo do artista tomado como suporte da arte, que teve início em Duchamp e continuou no happening, Fluxus e Acionismo dos anos 50 e 60, atingiu seu paroxismo na body art dos anos 70. Esta contou com a notável introdução de irreverentes mulheres artistas alimentadas pela força libertária dos discursos feministas da época. Esse foi também o período em que a resistência dos artistas à dissimulada servidão da arte ao mercado encontrou sua expressão as instalações que, mesmo quando não tematizavam diretamente o corpo, estavam tratando dele, ao transformar o receptor contemplativo em um observador participativo (2008, p. 68).

Santaella traz à luz a *body art*, destacada nos anos de 1970 como exposições do corpo como instrumentos e objetos da arte, na qual a predominância masculina no protagonismo das performances artísticas foi desafiada. A *body art* abre portas para um grande número de artistas mulheres que realizaram a sua transgressão a partir da exposição de seus corpos e do imaginário silenciado de sua sexualidade, amparadas pelo *boom* do Movimento Feminista. Dentre as precursoras desta resistência estão Shigeko Kubota, Yoko Ohno e Alison Knowles.

Por outro lado, acerca do contexto social dos anos de 1970, Castro (2004) destaca que ganha força a fabricação de uma beleza exageradamente artificial. Marcada por cílios e unhas postiças, maquiagens de cores fortes e o uso de perucas, esta década simboliza a introdução do que viemos a conhecer nos anos 1980 como a naturalização do ser belo que, por sua vez, seguiu se transformando a partir do surgimento de novas práticas de manutenção e alcance da beleza, como a produção e consumo de cremes, loções, maquiagens, entre outros produtos oferecidos pela indústria de cosméticos.

Da década de 1980, enquanto Ana Lúcia Castro (2004) destaca que o corpo ganhou maior visibilidade e espaço na vida social, Santaella (2008) reforça que o período foi preenchido por discussões acerca da pós-modernidade. Castro (2004) sinaliza que as práticas físicas se tornaram mais regulares e cotidianas, sendo a geração

saúde aquela que levanta a bandeira antidrogas e da defesa do sexo seguro, pensamento que se destaca a partir da AIDS, responsável também por transformar as relações íntimas. Por sua vez, Santaella (2008) revela que as artes passavam por um período de rupturas fronteiriças entre esta e a cultura, colhendo frutos da perspectiva de corpo pós-moderno, plantado desde a década de 1960.

Neste contexto, a tecnologia inicia seu processo de desenvolvimentos que desaguará na virada do século. Ainda na década de 1990, ganha força uma nova aparição do corpo, este agora passa a ser fotografado e filmado com mais frequência e acessibilidade. Certamente, "não só o vídeo, mas também a Fotografia e o filme passaram a explorar, de modo cada vez mais acentuado, desde os anos 70, temas inspirados, com novas visões sobre gênero e identidade" (SANTAELLA, p.70). Em 1990, o disparo das redes telemáticas de comunicação se aproximava e, neste novo cenário, a relação do artista com o corpo é transformada, mais uma vez, pela força das tecnologias computacionais. Para Jeane Abreu (2013), os meios de comunicação passaram a funcionar como propulsores das novas relações que se conjecturavam e, assim, a reprodução do corpo se desprende da fixidez da Pintura, podendo agora atingir um número elevado de espectadores. Com a virada do século, "o corpo passa a ser reproduzido em série, através da fotografia, do cinema, da televisão, da internet" (ABREU, 2013, p.39), alcançando diferentes e múltiplos olhares.

Conforme ocorrido em outros momentos na história, a Arte se encarrega de desbravar os novos territórios. É fato que, desde as vanguardas do início do século XX, o corpo foi centralizado nas artes e gradativamente sua presença foi intensificada. Com a virada do século, é introduzido junto com os anos 2000 as inovações tecnológicas e as novas formas de representar o corpo. O movimento feminista neste recorte, já havia passado pela primeira onda, no início do século XX, a segunda, marcada pela década de 1960 e a terceira, que tem seu início em 1990 e cruza o século dando prosseguimento a inserção da mulher no mercado de trabalho, no usufruto de seus direitos, no conhecimento de seu próprio corpo e na conscientização e reescrita da história feminina. Neste passo, com as tecnologias se insurgindo, o corpo se fixa cada vez mais como sujeito e objeto de uma experiência estética.

Neste contexto, longe de agir apenas no conceito de corpo, a difusão das tecnologias penetra no processo de identificação do sujeito com a imagem propagada. Com o surgimento das redes sociais e a sua popularização, a televisão e os jornais ganham novos aliados na disseminação de imagens do corpo. Se fortalece o jogo de

imposições ao corpo por meio de representações idealizadas como uma estratégia de perseverar o silenciamento e domínio sob a mulher. O corpo, então, é submetido a novas modelagens por meio de cintas ou roupas da moda, a procedimentos estéticos e cirurgias.

Para Santaella:

> Na sociedade do espetáculo, a hipervalorização da aparência física do corpo é fruto de sua excessiva exposição no espaço público. Os modelos para essa aparência são dados pela exacerbação de imagens da mídia: imagens de *top models*, *pop stars*, atores e atrizes hollywoodianas e da TV. Essas imagens funcionam como miragens de um ideal corporal a ser atingido. É a força desse ideal que estimula o investimento disciplinar necessário à reconstrução do corpo a qual implica musculação, cosmetologia, dietas. Uma vez que as imagens das mídias hipertrofiam a perfeição, através dos artifícios das mais diversas ordens, o ideal almejado se prova sempre inalcançável. Isso retroalimenta a busca que dá sustento às industrias da beleza que se multiplicam nas academias de ginásticas, nas fisioterapias, nos aconselhamentos presentes nas revistas, nas infinitamente variáveis receitas para o emagrecimento e o embelezamento rápidos e milagrosos (SANTAELLA, 2008, p. 60).

Nesta esteira, a modificação do corpo está relacionada a cirurgias plásticas, aos esteróides, ao *branding* e, mais naturalizado ainda, por meio de técnicas como a tatuagem e o *piercing*. Cada uma dessas transformações, citadas - e as não citadas -, apresentam variações que vão de uma intervenção mais leve e convencionada, como a popularização do *piercing*, até a transfiguração. Neste passo, o corpo pode ser lido em dois pontos: no primeiro, o sujeito enxerga no corpo exposto como modelo de consumo, um perfil que inconscientemente é internalizado, impulsionando a busca por semelhança àquele ideal de beleza; no outro, o sujeito verifica nas estratégias de modificações corporais a oportunidade de se diferenciar do todo, tornando-se singular.

Percebemos nesta discussão que as problematizações acerca do corpo são tecidas e construídas desde a percepção anatômica, passando por reflexões de estudiosos de diferentes áreas e, assim, vem sendo constituído e destituído a partir de diferentes perspectivas, experiências e culturas. Contudo, compreendemos que o corpo é, sobretudo, uma via de reflexo e reflexão da sociedade. Assim como o corpo, analisado de dentro pra fora, participa da sociedade, revelando suas particularidades e incitando

novas problematizações acerca de si, ele também pode ser percebido de fora para dentro, como uma construção, fruto das experiências e das instaurações sociais.

Este caminhar de via dupla simboliza uma peça de suma importância quando pensamos o ser feminino dentro do contexto social. É fato que a história da mulher é marcada por um silenciamento, que por sua vez não se limita à construção escrita da história feminina, mas que se impõe também perante nossos corpos. Verificamos que o corpo se encarrega de uma etiqueta corporal e gestual, elementos discutidos por Norbert Elias, mas que também é expressão de sentimentos vivenciados, possui percepções sensoriais, inscrições corporais e possui em si um suporte de valores que, por sua vez, questiona lugares como o racismo e o corpo portador de deficiência, por exemplo. Em outras palavras, o corpo também é o espelho do social, capaz de demarcar as aparências, as classes sociais e a diferença entre os sexos. São nestes aspectos que o corpo se torna um dos principais pontos de discussão do Movimento Feminista.

Ao relacionar as representações do corpo feminino e o mito de Andrômeda, verificamos que as correntes que materializam seu aprisionamento podem ser compreendidas como os tabus, os estereótipos, os preconceitos e as resistências exercidas sobre o corpo da mulher. No mito, observamos que a liberdade feminina só é obtida a partir da intervenção de Perseu, mas olhando para a história da mulher, verificamos que ao longo do tempo e de intervenções de movimentos sociais como o Feminismo, a mulher alcança espaços de autonomia social e artística, tomando consciência da necessidade de reescrever sua história de acordo com sua percepção. Assim, se Andrômeda, sob nosso olhar representa o ser feminino, verificamos que a mulher não depende do intermédio de Perseu para romper suas correntes e lhe conceder a liberdade. O ser feminino, ao tomar a frente de sua história, se torna capaz de se libertar, questionar e transformar o seu lugar. Em nossa proposta, identificamos este processo de rompimento dentro de duas vertentes artísticas: a Literatura e a Fotografia.

1.2 A MULHER NA LITERATURA

Quando pensamos a mulher no mercado de trabalho, nos deparamos com uma mistura entre “trabalho feminino” e afazeres domésticos, tendência que conduz a uma barreira social que ainda se faz presente nos debates feministas do século XXI. Anteriormente, vimos que a mulher da segunda década dos anos 2000 reflete em sua

imagem um construto de lutas e conquistas que se desenvolveram ao longo dos anos, mas também um violento silenciamento histórico, sendo a ciência destes fatores um dos elementos primordiais para compreender quem somos na atualidade. Em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2012), Virgínia Woolf declara que a relação entre o ser feminino e o mercado de trabalho demarcava lutas que não se restringiam à recepção desta mão de obra, mas que internamente a mulher enfrentava contínuas guerras contra o que Woolf nomeia como "anjo do lar". Este fantasma, concebido na estrutura patriarcal da sociedade, assombrava a mente de Woolf, como um estigma enraizado:

> Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto (WOOLF, 2012, p.04).

A premissa "mulher do lar", que acompanhava a produção de Woolf, não pertence somente a ela, mas circunda toda a sociedade. Ao estudar "O caleidoscópio dos arranjos familiares", Ana Silvia Scott (2013) instiga reflexões sobre a ordem patriarcal que impera nos ditos arranjos familiares tradicionais, nos quais se destaca o domínio masculino em detrimento da figura da mulher ao longo da história. À mulher, concernia a obediência ao pai e, em seguida ao marido, que por meio do casamento exercia a autoridade e o domínio sob a mulher. Neste contexto, o que importava diante da sociedade e da família eram os interesses e vontades do patriarca.

Neste contexto, estaria a mulher enfrentando toda uma estrutura social patriarcal de domínio sobre si, sobre seu corpo, suas profissões e seus sonhos. Segundo Woolf (2013, p. 05), a partir da perspectiva do "anjo do lar", as mulheres não podiam tratar de determinadas questões com liberdade e clareza, precisavam agradar, conciliar e mentir, sem deixar que percebessem a existência de suas opiniões. Para Scott (2013), a mulher possuía espaço restrito, nos quais sua definição se dava por sua condição "natural" e pela moral da época em que se inseria. Assim, "todo e qualquer desvio de comportamento poderia gerar críticas, desqualificação e, até mesmo, marginalização social" (SCOTT, 2013, p. 12).

A imagem que se tem do trabalho feminino e que o "confunde" com os afazeres domésticos se instaura como senso comum na sociedade e, este fator conduz a mulher a encontrar lugar em cargos relacionados a atividades domésticas, tendo sua capacidade intelectual questionada. Historicamente, a mulher é ensinada desde muito nova a cuidar de uma casa, sendo priorizados os conhecimentos cotidianos como lavar, passar, tecer e cozinhar e deixados em segundo plano conhecimentos específicos, advindos do ambiente escolar, da Universidade, e da leitura de livros para além dos romances costumeiramente condicionados a ela. Nesta esteira, o intelecto da mulher é infantilizado, negando-lhe o acesso a seu aprimoramento e o espaço de atuação em áreas predominantemente dominadas pelo homem.

Ao discutir o "Espaço feminino no mercado produtivo", Maria Izilda Matos e Andrea Borelli (2013) dizem que uma das maiores transformações do mundo nos últimos cem anos foi a inserção da mulher no mercado de trabalho. Rotuladas por uma suposta inferioridade intelectual, a mulher abraçava as possibilidades existentes, ocupando cargos laborais para os quais eram consideradas vocacionadas. Neste contexto, empregavam nestes cargos habilidades apreendidas ao longo da vida, conhecimentos que eram transmitidos entre mulheres, tais como a destreza, a repetição e a precisão, que eram partes da execução de "bordados e rendas, costura, tricô, crochê, manufatura de flores, ornamentos e chapéus, elaboração de enxovais de cama e mesa, lingerie, chinelos e também para 'costura de carregação' de produtos [...]" (2013, p.65).

A mulher partiu de atividades de baixa remuneração e de baixo reconhecimento social para se expandir e ganhar espaço dentro do ambiente profissional. No comércio de rua, como ambulantes comercializavam verduras, legumes, frutas, flores, ovos, batatas, aves, carnes, peixes, entre outros produtos; nos domicílios, tornavam-se cozinheiras, produzindo doces, salgados e petiscos a serem comercializados nas ruas; em outras alternativas encontradas, ofertavam serviços realizados nas próprias residências, prestados a empresas e oficinas que pagavam por peça. Estes caminhos para exercer uma profissão remunerada eram abraçados pela mulher não somente pela dificuldade de inserção no mercado de trabalho, mas por serem funções flexíveis, que possibilitavam a conciliação com as "atividades de mãe e dona de casa".

Após o final da Primeira Grande Guerra, ganha força a ideia de que a mulher deveria se dedicar unicamente às tarefas do lar e à maternidade, ideal impulsionado pela imprensa que retratava as mulheres como pessoas frágeis, passivas e carentes de consciência política. Neste contexto, Matos e Borelli afirmam que:

> O trabalho feminino passou a encontrar maior oposição por parte de diferentes grupos sociais e instituições, revestida de preocupações morais que se somavam a argumentos religiosos, jurídicos e higienistas. Profissões como operária, costureira, lavadeira, doceira, florista, artista (figurante de teatro, atriz, bailarina, cantora) foram estigmatizadas e associadas à 'perdição moral' e até a prostituição (2013, p.66).

Assim, a mão de obra feminina se torna fortemente pensada como desperdício de energias, concepção enraizada como parte do senso comum. Para cumprir sua função social, a mulher precisaria abandonar seus empregos, constituir família, gerar filhos e gerir seu lar e, neste contexto, o trabalho fora pensado como fator que prejudicaria sua saúde e, em especial, a sua capacidade de reproduzir. As famílias que anteriormente incentivavam o trabalho da mulher, muitas vezes por ele agregar no orçamento familiar, passaram a se opor a esta atividade.

Por sua vez, com a Segunda Guerra Mundial e a ausência de boa parte da mão de obra masculina nas cidades, a mulher ocupa cargos remunerados em comércios e fábricas. Ainda tendo sua capacidade intelectual fortemente questionada e sendo persuadidas constantemente pela ideia de realização a partir do casamento e da maternidade, os debates feministas conquistam espaço dentro das Universidades, abrindo caminhos para que a mulher acesse a educação superior. Contudo, apesar dos avanços que se apresentavam na história das mulheres, ainda eram incumbidas à elas atribuições relacionadas ao cuidado, tais como o magistério e a enfermagem, característica que discreta ou indiscretamente se relacionava ao "trabalho feminino" e às funções domésticas.

Acerca da posição social inferiorizada imposta à mulher, Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy dissertam em *O que é feminismo* (2005) que um grupo de ideias, imagens e crenças são responsáveis por legitimar e perpetuar a hierarquização dos papeis sexuais. Como movimento social, o Feminismo se encarrega de denunciar as diferenças entre "masculino" e "feminino", que os rotulam como superior e inferior, sendo esta "uma construção ideológica e não o reflexo da diferenciação biológica" (p.63). Esta ideologia tanto contribui negativamente para a mulher a partir da interdição do exercício de sua sexualidade, quanto na restrição do desenvolvimento do potencial feminino. Para as autoras, esta premissa é difundida desde as primeiras instituições que

frequentamos, como a escola, a igreja, a família, os meios de comunicação, a literatura e outras ramificações da comunicação social.

Este cenário não se faz presente somente no âmbito doméstico, mas se estende ao tipo de formação e atividade profissional das mulheres. Assim como dizem Izilda Matos e Andrea Borelli, Alves e Pitanguy reforçam que espaços masculinos e femininos são demarcados no ambiente externo e que determinadas funções são consideradas próprias à mulher a partir da adequação a sua "natureza". No Brasil, o trabalho da mulher de classe baixa e média majoritariamente se dá no setor de prestação de serviços, nos quais ela se encarrega da substituição de outra mulher nos afazeres específicos ao seu sexo: é ela quem serve, cuida, atende e ensina. Em contexto fabril, exercem funções que exigem minúcia, paciência e imobilidade. Neste sentido:

> A esta demarcação de funções corresponde uma desvalorização de tarefas e uma diferenciação de níveis salariais entre homens e mulheres. Acrescentem-se ainda os obstáculos que se contrapõem à sua ascensão profissional, resultando na ausência quase completa de mulheres exercendo cargos de chefia, quaisquer que sejam as esferas de atividade (ALVES; PITANGUY, 2005, p. 65).

A inserção da mão de obra feminina no mercado de trabalho, de maneira geral, introduz a problemática que levantamos acerca da participação da mulher como agente no fazer artístico. Como vimos, a capacidade intelectual feminina foi – e ainda é – historicamente questionada, sendo a mulher rotulada como seres intelectualmente inferiores aos homens, seja na produção fabril, no comércio ou no fazer artístico.

A produção artística de autoria feminina caminha por uma trajetória de enfrentamento, não só à subalternização de sua figura, mas também à tradição dos cânones produzidos sob perspectiva dos homens. Na Literatura, por exemplo, a discussão acerca da escrita feminina ganha força a partir dos pontos de vistas de teóricas como Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir, que situam a mulher dentro de um fazer literário conservador e que recebe com hostilidade os escritos femininos. Mirian Bittencourt discute a escrita feminista como ponto introdutório de sua análise em "A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta" (2005), onde diz que, tanto Beauvoir quanto Woolf "foram as primeiras escritoras a refletirem criticamente sobre a posição da mulher como autora ou como representação artística" (BITTENCOURT, 2005, p. 07). Segundo Bittencourt, a definição de escrita feminina está diretamente

ligada à diferença, o que levou críticos a partirem de questões biológicas, psicanalíticas, linguísticas e culturais para tentar precisá-las.

Em *Um teto todo seu* (1985)), Virgínia Woolf se dedica à mulher e à ficção, partindo da análise de escritoras do século XIX e do questionamento sobre o que é necessário para que uma mulher escreva ficção. De maneira superficial, ao olhar a condição da mulher como escritora, pensaríamos apenas em um lugar silencioso, mas Woolf se encarrega de aprofundar a discussão, nos levando a refletir sobre o contexto social, de produção e de recepção das obras femininas. Ao explicar seu papel na ficção, nota-se que a mulher é personagem de várias obras literárias escritas por homens, o que não se encaixa em um contexto de representatividade.

Neste sentido, vale ressaltar que historicamente, antes mesmo do surgimento dos primeiros escritos de autoria feminina, o sujeito detentor do discurso era o homem. Por sua vez, a crítica literária feminista assume o papel de romper esta tradição a partir de novas representações femininas dentro da Literatura, possibilitando que essas novas imagens sejam inscritas na história a partir da ótica da mulher. Em "A construção do feminino na literatura: representando a diferença", Tayza Rossini (2016) salienta que dentro da ficção de autoria feminina, a voz da mulher ganha espaço na narrativa a partir de identidades que se diferem do paradigma tradicional imposto à mulher (p.05). Com as contribuições das autoras, a perspectiva feminina passou a levar consigo diferentes formas de pensar os papéis do gênero e de ideologias naturalizadas pelo patriarcalismo e sexismo ao longo da história.

Se por um lado Bittencourt nos diz que a discussão sobre a existência de uma escrita feminina está interligada ao discurso da diferença entre os sexos, por outro lado, Woolf traz a ideia de diferença no contexto social das mulheres. Fazendo uma relação entre os sexos, a autora delineia esta diferença ao apresentar a alegoria do espelho. A mulher, neste contexto, exerce o papel de espelho que reflete a imagem dos homens como forma de engrandecê-los em detrimento de sua própria figura. Assim, "as mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural" (2014, p. 54).

A alegoria do espelho destacada por Woolf revela o ser feminino como secundário, marginalizado e diminuído, pontos que permitem a relação entre os seus apontamentos e os de Simone de Beauvoir a partir da obra *O segundo sexo* (1949). Beauvoir destaca a mulher como figura que nega o papel secundário imposto a ela por uma série de processos sociais e históricos. A partir de pressupostos patriarcais, o

masculino era visto como positivo, enquanto que o feminino, como a parcela negativa. Em consequência deste pensamento, a mulher passou a ser pensada como “o outro”, perdendo sua identidade social e pessoal. Beauvoir analisa as perspectivas a partir da biologia, da história, da literatura e da antropologia para refletir acerca da definição do sujeito mulher, descobrindo que todas estas percepções contribuem para a compreensão da mulher como “o outro” perante o homem.

Caminhando de encontro com a segunda onda do movimento feminista, Beauvoir fomenta a discussão sobre quem é esse “outro” que enseja por espaço e por autonomia. Para tal, diz que para uma mulher tecer comentários em uma obra, para falar do conceito “mulher”, ela precisa primeiro se afirmar enquanto mulher. Os homens, pelo contrário, não sofrem tal imposição. Neste sentido, o discurso da diferença destacado por Bittencourt e identificado nos apontamentos de Woolf também se fazem presentes nas palavras de Simone de Beauvoir:

> A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois pólos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. Agastou-me, por vezes, no curso de conversações abstratas, ouvir os homens dizerem-se: "Você pensa assim porque é uma mulher". Mas eu sabia que minha única defesa era responder: "penso-o porque é verdadeiro", eliminando assim minha subjetividade. Não se tratava, em hipótese alguma, de replicar: "E você pensa o contrário porque é um homem", pois está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito sendo homem, é a mulher que está errada (BEAUVOIR, 1949, p.9).

A percepção da mulher como “o outro”, apontada por Beauvoir, salienta que há uma marcante diferença entre quem representa o “eu” e quem simboliza o “outro”. Tzvetan Todorov discute este processo de imposição em *A conquista da América: o lugar do outro* (1999), assim como o silenciamento imposto ao “outro” a partir de sua categorização como figura negativa. Neste cenário, o outrem é compreendido segundo a ideia de poder, domínio e imposição exercida sobre ele. Esta contraposição entre o homem (o eu, figura positiva) e a mulher (o outro, figura negativa) possui reflexos sociais e políticos que se estendem ao longo dos séculos e marcam a história das mulheres.

Se por um lado Woolf (2012) teve de matar o “anjo do lar”, representação do “outro” subalternizado que lhe perseguia no fazer artístico, Betty Friedan em *A Mística feminina* (1971), aponta um “problema sem nome”, que acompanhava a mulher durante seus afazeres domésticos e acerca dele destaca:

> Era a mulher quem arrumava camas, fazia compras, escolhia tecidos para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido, à noite, temendo fazer a si mesmo a silenciosa pergunta: é só isto? (FRIEDAN, 1971, p.16).

Em contraponto, a figura masculina exercia o poder e domínio, partindo do homem as decisões familiares, posicionamento político, administração financeira e o trabalho remunerado. Esta padronização se perpetuava tanto pela própria estrutura tradicional familiar, conforme sinaliza Scott (2013), que educava meninas em prol da vida doméstica, do casamento e da maternidade, enquanto que meninos frequentavam escolas e universidades, pois se tornariam provedores de suas famílias. Além da educação, a Igreja também se encarregava de reafirmar a estrutura patriarcal amparadas na figura de Eva como o alicerce de Adão, bem como pregando características como a passividade, a submissão e a castidade atribuídas às mulheres.

Em nossa introdução, vimos as contribuições das três ondas do Movimento Feminista para o rompimento da “mística feminina”. Em resumo, na primeira onda, a mulher se manifesta pelo direito ao voto; na segunda onda, toma para si a voz que fala do sujeito mulher e o discute com propriedade; já na terceira, salienta a pluralidade e diversidade do ser feminino.

A partir de percussoras como Mary Wollstonecraft e Olympe de Gouges, vimos que a mulher iniciou sua participação no fazer artístico antes mesmo do *boom* do Feminismo, mas que com os impulsos do movimento ela passou a questionar seu lugar e, assim, identificar, a partir de inquietações, a ausência de representações femininas na arte, cunhadas no olhar da mulher. Reféns da mística da pureza, castidade, semelhança à Vênus, relação com o pecado e ilustrações cada vez mais mundanas, o estereótipo feminino que se construía a partir do olhar do homem sofria transformações com o passar dos séculos, mas não correspondiam ao que a mulher, de fato, enxergava sobre si.

Ao olharmos a história da Arte, verificamos a presença de nomes como Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973), Djanira Motta e Silva (1914-

1979), Pagu (1910-1962), Hilda Hilst (1930-2004), Lygia Pape (1927-2004), Maria Bonomi (1935), Frida Kahlo (1907-1954), Lygia Clark (1920-1988), Clarice Lispector (1920-1977), Jane Austen (1775-1817), Virgínia Woolf (1882-1941), Simone de Beauvoir (1908-1986), Agatha Christie (1890-1976), Cecília Meireles (1901-1964), Cora Coralina (1889-1985), Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Lygia Fagundes Telles (1923), Conceição Evaristo (1946), Charlotte Brontë (1816-1855), Adélia Prado (1935), Rachel de Queiroz (1910-2003), Lygia Bojunga (1932), entre outras vozes, olhares e mãos que compuseram, cada uma em seu tempo, o fazer artístico feminino a partir da resistência contra a predominância masculina, patriarcal e sexista dentro da arte.

A partir de seu despertar coletivo, a mulher tomou espaço nas Universidades e em atividades antes predominantemente masculinas. Assim, pouco a pouco a mulher-artista conquista seu lugar, resistindo e contrapondo a hostilidade com que suas produções eram recebidas. Sobre esta recepção, refletimos acerca da produção literária de Rachel de Queirós, a partir dos comentários tecidos por Graciliano Ramos em *Linhas Tortas* (2002). Com o acesso à obra *O Quinze*, Ramos salienta que, por ser escrito pela mão de uma mulher, o livro culminou questionamentos se, de fato, seria a autoria feminina. Tal dúvida rondou, inclusive, a própria percepção de Ramos, visto que declara ter se rendido ao imaginário de que tanto *O Quinze* quanto *João Miguel* fossem obras de autoria masculina, "tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural" (RAMOS, 2002, p.133).

Tomando posse de sua condição de sujeito, muitas mulheres utilizaram a arte como instrumento de transgressão e, além de registrar seus nomes na História da Arte, compõem também um importante papel na História das Mulheres. Regina Dalcastagnè reitera em "Imagens da mulher da narrativa brasileira" (2007) que, quando escritas sob o olhar dos homens, a figura feminina é posta, em sua maioria, como mulheres jovens, adultas, que não chegam a meia idade, cuja principal característica é a beleza. Estas mesmas mulheres representadas possuem baixa escolaridade, possuem menos posições intelectuais e são financeiramente dependentes do homem. Sobre seu corpo, pouco é dito, mas o que se registra são identificações padronizadas de mulheres loiras, magras e de cabelos longos (2007, p. 129). Por sua vez, as mulheres as representam em faixas variadas de idade, abordando assim diferentes experiências de vida. Nelas a característica que se sobressai é a inteligência, visto que sua maioria possui formação

superior. Em tais escritos, a mulher é mais independente, mesmo que sejam donas de casa, seu principal talento é o fazer artístico oriundo da escrita. Por sua vez, o corpo de tais personagens escritos por mulheres é descrito com riqueza de detalhes:

> [...] elas estão dentro do peso ou são magras também, mas têm cabelos escuros e mais curtos. São mais preocupadas e descontentes com o próprio corpo do que aquelas construídas pelos homens. E são, principalmente, muito mais saudáveis. Há um número muito grande de personagens doentes (23,1%) e com dependência química (915,4%) entre aquelas escritas pelos autores – o que aponta para uma representação mais fragilizada da mulher e combina com outros índices que as fazem mais dependentes. Entre as autoras mulheres, há somente 3,7% de personagens doentes e nenhuma dependente química (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 131).

Esta inscrição da mulher na literatura a partir de sua própria perspectiva é reforçada por Woolf ao relatar sua experiência profissional. Abordando o fazer artístico, notamos que a imaginação das mulheres, independente de que manifestação de arte ela produz, se depara com uma barreira simbólica. Ao criar, a mulher artista está condicionada à inconscientemente se questionar sobre como será a recepção daquilo que expressa e, neste sentido, o transe que move o fazer artístico é rompido pela "consciência do que diriam os homens sobre uma mulher que fala de suas paixões que a despertou do estado de inconsciência como artista" (WOOLF, 2012, p.7). Esta experiencia de bloqueio baseado no convencionalismo do sexo oposto é comum entre mulheres escritoras, em especial àquelas que dão voz ao corpo, que falam sobre desejo, sexualidade e erotismo. Neste sentido, Woolf nos contempla com seu pensamento que diz que levará muito tempo até que uma mulher possa escrever um livro sem "encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar. E se é assim na literatura [...], quem dirá nas novas profissões que agora vocês estão exercendo pela primeira vez?" (WOOLF, 2012, p. 8).

1.3 UM PASSEIO PELA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

A última virada do século trouxe consigo aprimoramentos tecnológicos que conduziram a novos saberes e teceram a construção de novas profissões. Neste cenário, a Fotografia se destaca como uma das formas de arte que foram impulsionadas pelo

aperfeiçoamento e massificação da indústria técnica da arte e, junto dela, eclode a produção e o consumo de imagens visuais que se tornaram parte do nosso cotidiano. Hoje, por meio da Fotografia, qualquer pessoa que tenha um aparelho celular em mãos poderá registrar momentos importantes, como aniversários, casamentos, uma reunião entre amigos, o pôr do sol ou uma comida diferente que esteja experimentando. Com a difusão das redes sociais, o compartilhamento de imagens se tornou ainda mais frequente a partir do olhar dos chamados "fotógrafos de bolso". Mas os registros nem sempre foram realizados a partir de uma lente fotográfica, nem mesmo com tamanha velocidade.

Ao olharmos a história da humanidade, percebemos que o ser humano sempre teve fascínio por registrar o cotidiano. Ainda na pré-história, verificamos as artes rupestres, que serviam não somente para contabilizar, mas para registrar as vivências, os animais, os costumes e a própria cultura. Ao longo do tempo, esta necessidade de registrar torna existente outras formas de arte tais como a Pintura, a Escultura, as narrativas orais e a Literatura. Contudo ao considerá-las, notamos que a mais nova maneira de perpetuar determinado contexto é a Fotografia.

Para falarmos sobre a Fotografia, torna-se imprescindível retomar apontamentos de nomes que marcam os estudos acerca do tema. Em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984), Roland Barthes revela seu interesse pela imagem a partir de uma perspectiva cultural que teve origem em sua curiosidade de saber o que era a fotografia. Contudo, Barthes não se sentia contemplado com a ideia que se tinha de que "o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente" (BARTHES,1984, p.12). Sua inquietação o leva a pensar o fazer fotográfico não a partir da técnica, mas pelo sentimento, "eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso" (p.39). Nesta perspectiva, a fotografia é "um certificado de presença" (p. 129), mas não a presença daquilo que ela representa. Pelo contrário, "a fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caracturizasse a sua própria presença" (p.169). O fazer fotográfico traz em si o seu referente – objeto ou sujeito – e a partir da sua captura se fundem em um só, sendo referente e fotografia um único produto.

À vista disso, o mecanismo utilizado para reproduzir a imagem é associado a dois sentidos: o tato e a visão. Barthes (1984, p.30) compreende que o que está relacionado ao fazer fotográfico é o dedo, uma vez que é por meio do tato que a objetiva

é disparada e o momento é registrado. Por outro lado, Walter Benjamin, em "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (2012), nos diz que com a Fotografia a mão passa a se libertar de sua função principal no fazer artístico, cedendo espaço para o olho que espreita a objectiva: "Uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala" (2012, p.2). É somente por meio da foto que os aspectos originais do objeto são salientados, de maneira que certas características só se revelam a partir da lente regulável e se omitem ao olho humano.

A invenção da Fotografia, por sua vez, não foi produzida rapidamente e nem por um inventor específico. Na verdade, para o desenvolvimento da primeira câmera fotográfica foram necessários anos de pesquisa e prática que envolveram físicos, químicos, inventores e entusiastas de todas as partes do mundo. A precursora das máquinas fotográficas foi a "câmera escura", que tem seus primeiros registros em um texto chinês chamado "Mozi", do século V a.C, e, depois, na obra de Aristóteles, que relatou o fenômeno físico ao observar a luz de um eclipse parcial.

Vários estudos foram realizados para o aprimoramento do ato fotográfico. Na área da química, Angelo Sala (1576-1637) observou que alguns produtos químicos possibilitavam a formação das imagens, mas que escureciam com o tempo. As imagens, por sua vez, eram geradas à medida que estes elementos químicos eram expostos a luz do sol, o que levou Angelo a pensar que o calor era o responsável pela reação. Já em 1727, Joham Heinrich Schulze (1687-1744), professor de anatomia, percebeu que, na verdade, a reação acontecia com a exposição dos materiais à luz e não ao calor. Em 1802, Thomas Wedgwood (1771-1805) utilizou o mesmo processo descoberto por Schulz e realizou a impressão de folhas e plantas sobre couro branco, mas ainda sem conseguir fixar estas imagens. Anos depois, Joseph Nicéphore Nièpce (1765-1833) debruçou-se sobre a câmera escura como forma de trabalhar as imagens da litografia, técnica que se popularizava na França. Seus testes acabaram não lhe servindo como suporte para a litografia, mas o seu produto se tornou a primeira fotografia permanente do mundo, a "janela de Le Gras". O método fora batizado por ele como heliografia, que significa gravura com a luz solar.

Enquanto fazia seus experimentos, Nièpce trocava correspondências com Louis Jacques Mandé Daguerre, pintor, físico e inventor francês, que se tornou seu sócio a partir de 1831. Com a morte de Nièpce, Daguerre herdou suas pesquisas e deu seguimento a seus estudos, tentando adaptar o processo e os materiais utilizados para

que pudessem alcançar um tempo menor de processo de reprodução e durabilidade da imagem. Em 1839, o Daguerreótipo é apresentado na câmara dos deputados e na academia das ciências francesas e, no mesmo ano, fora declarado domínio público pelo governo francês. Contudo, ainda se fazia necessário um cuidado especial com as placas para que a imagem não fosse perdida, tal como a não exposição à luz do dia e o armazenamento a vácuo. A repercussão da criação do daguerreótipo foi tamanha que se espalhou pelo mundo, surgindo, a partir disto, os primeiros estúdios. Na época, a prática mais realizada eram os retratos, solicitados pela burguesia que buscava imortalizar suas imagens.

A propagação do daguerreótipo impactou a sociedade e junto dela os pintores da época, uma vez que a praticidade do invento tornou mais barata a captura de imagens. Neste contexto, surgem rumores entre a população de que a alma poderia ser roubada pela fotografia e, entre os artistas, de que a introdução da Fotografia acarretaria na morte da Pintura. Em meio a estes rumores, surgem as críticas acerca da prática fotográfica, seu valor artístico e sua comparação com a Pintura.

Dentre os estudiosos que mostraram opiniões contrárias ao advento da Fotografia, destaca-se Charles Baudelaire, que em 1859 explanava sua crítica. Em "O público moderno e a fotografia", Baudelaire destaca como monstruosidade o surgimento da captura fotográfica, estabelecendo um paralelo entre esta e a pintura. Para tal, tem-se que a indústria fotográfica surge para afirmar e ser afirmada pela idiotice da sociedade que a idolatra, no caso, a sociedade francesa. Neste sentido, a aproximação que se tem entre a imagem registrada e a imagem real, o seu referente, garantem uma exatidão que, para Baudelaire, se revela como narcisismo. Este registro do real é compreendido como a representação exata da natureza que, por sua vez, é tida como Arte.

Baudelaire destaca em suas palavras a relação entre Pintura, Arte e Fotografia, formando a tríade que polemizou as discussões sobre o ato fotográfico ao longo da história, tal que o crítico afirma:

> Essa multidão idólatra postulou um ideal digno de se apropriado à sua natureza, isto está claro. Em matéria de pintura e de escultura, o Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este: "Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza [...]. Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta [...] visto que a fotografia nos dá todas as garantias

> desejáveis de exatidão (eles creem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia (BAUDELAIRE, 2007, p.02-03).

Das relações estabelecidas por Baudelaire, observemos em primeiro momento quanto ao paralelo entre a Pintura e a Fotografia. Como vimos, com o surgimento do registro fotográfico, a pintura sofre o impacto especialmente no que se refere à produção de retratos, tendo em vista que a partir da lente, o sujeito representado não tinha mais a necessidade de ficar horas à espera de sua representação em tela, pois lhe bastaria alguns minutos. Deste modo, a mão de obra fotográfica se sobressai a Pintura no que se refere ao custo de mão de obra. Neste sentido, Walter Benjamin (2012) aponta que esta relação entre as duas vertentes artísticas, ao olhar de um leitor atual, pode parecer dúbia, mas que este fator não minimiza a sua significação. Essa controvérsia reflete a expressão de uma transformação na história mundial (2012, p.08).

Ao observarmos a Pintura em seu contato com o espectador, notamos que esta forma de Arte sempre foi elaborada para ser vista por uma ou algumas pessoas e, neste lugar, a reprodutibilidade técnica transforma esta relação, aproximando a arte das massas. Assim, "a observação simultânea de pinturas, por parte de um grande público, como sucede no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura que, não só através da fotografia, mas também de modo relativamente independente" (BENJAMIN, 2012, p.15) foi instigada pelo ensejo da arte em alcançar as massas. Este desejo de expansão ganha corpo por meio da reprodução técnica.

A segunda relação enfatizada por Baudelaire é a existente entre a Arte e a Fotografia. Para o autor, se em algum momento da história a fotografia for posta como a substituinte da arte em alguma de suas funções, a arte terá sua essência corrompida e, assim, para que esta aliança não aconteça, Baudelaire destaca que o verdadeiro dever da imagem reproduzida é o de servir às ciências e às artes, enriquecendo álbuns de viajantes, ornamentando as bibliotecas dos naturalistas e acrescentando às hipóteses levantadas por astrônomos, por exemplo. Neste caminho,

> Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória, ela terá nossa gratidão e será ovacionada (BAUDELAIRE, 2007, p.03).

Este paralelo entre Arte e Fotografia está estreitamente relacionada com o encadeamento entre esta e a Pintura, formando assim uma tríade. Em *O ato fotográfico e outros ensaios* (1993), Philippe Dubois aponta que todo o século XIX é preenchido pelo constante posicionamento de artistas contra a crescente indústria técnica da arte, e junto desta resistência que se fortificava entre os pintores, os mais impactados pelo advento, questionava-se se, de fato, a Fotografia era uma Arte. Por outro lado, Dubois reforça que em contraposição a estes posicionamentos que desacreditava o valor da fotografia, surgiram discursos otimistas e entusiasmados que reforçavam a ideia de que a Arte poderia se libertar por meio da indústria técnica (p. 30). Contudo, estes discursos baseavam-se na mesma premissa que compreendia a Arte como "criação imaginária que abriga sua própria finalidade" (p.30), enquanto que a fotografia era entendida como "instrumento fiel da reprodução do real", perpetuando uma lógica que separa técnica e arte: "a distribuição portanto é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário" (DUBOIS, 1993, p.32).

Já no final do século XIX alguns fotógrafos se posicionaram contra a tradição de se pensar a fotografia somente como uma técnica e não como uma expressão artística. Dubois (1993) coloca que, para reagir contra a premissa dominante acerca do fazer fotográfico, os próprios profissionais tentaram tornar a fotografia uma arte e, deste movimento, decorre o que ficou conhecido como pictorialismo (DUBOIS, 1993, p. 33). Em meados do século XX cessa-se a discussão sobre o valor artístico da fotografia e, aos poucos, se foi tomando consciência de que as relações sofreram tantas reviravoltas que a questão acaba por se transformar em provocação: se "não foi antes a arte (contemporânea) que se tornou fotográfica" (p.253).

Em esteira semelhante, Walter Benjamin inscreve em "Pequena história da fotografia" (1994) que é singular que o debate tenha se debruçado sobre a estética da fotografia como arte, a partir da distinção entre técnica e fazer artístico, uma vez que poucos foram os olhares que se interessaram pela via contrária, ou seja, pela arte como fotografia (BENJAMIN, 1994, p.104). Para além, Benjamin (2012) complementa destacando que, por meio da fotografia, se pôde alcançar uma mudança no caráter global da arte, a partir de sua reprodução, do alcance das massas e da modernidade que possibilitou o surgimento de outras perspectivas, tais como o cinema.

Debruçando-nos sobre a recepção social da fotografia, destacamos que, apesar de todo o avanço do fazer fotográfico e de sua discussão, é somente no século XIX que

surge a primeira fotografia colorida e permanente, tirada por James Clerk Maxwell (1831-1879) que, por meio de sobreposições de lâmina em cores primárias, alcança sua mistura em uma única tela. A partir desta descoberta, outros estudiosos deram continuidade aos trabalhos. Já entre os anos de 1850 e 1890 se populariza o uso da fotografia exposta no cartão postal, que possibilitou a fotografia ao alcance de muitas pessoas, sendo este um marco da industrialização da Fotografia. Se antes o interlocutor utilizava a imaginação para compreender o que narravam os postais, a partir deste momento a sociedade passa visualizar por meio da fotografia.

No Brasil, a difusão dos cartões postais marca a popularização da imagem, mas também o registro da modernização e transformações ocorridas nas cidades. Nas ruas brasileiras, encontravam-se fotógrafos conhecidos como "lambe-lambe", que contribuíram na disseminação da cultura da fotografia. O nome popular dado a estes profissionais se justifica pela prática de lamber a placa de vidro para saber qual o lado utilizado para sua fixação. Em 2012, a prefeitura de Belo Horizonte junto ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, inseriu o processo realizado pelo fotógrafo lambe-lambe como um bem cultural imaterial.

No que se refere ao fluxo das imagens, nota-se que ganhava destaque em especial nos jornais, veiculando informações e possibilitando a visualização da notícia escrita. Assim, Édouard Belin (1876-1963), em 1913, já conseguia encaminhar de um lugar ao outro as fotografias com o auxílio de um aparelho que denominou de belinógrafo, enquanto empresas como *Westerh Union*, SCA e *Associated Press* inovavam com as transmissões de fotos por meios de ondas de rádio. Apesar disso, as fotos coloridas continuavam sendo uma lacuna e, por isso, elas eram enviadas por avião. Somente no ano de 1935, a *Kodak*, um marco na história da fotografia, responsável por lançar equipamentos para o público em geral, criando um grande *boom* de difusão da imagem fotográfica, lança o *Kodachrome*, o primeiro filme para fotos coloridas. Apesar deste invento, o uso das imagens em preto e branco continuou sendo popular até a década de 1960.

Em 1957, Russel Kirsch cria a primeira imagem digital em preto e branco. Era o nascimento da fotografia digital que conhecemos hoje em dia, que supre em especial as necessidades dos fotógrafos da imprensa, que necessitavam enviar as fotos o mais rápido possível para serem noticiadas. No ano de 1975, o engenheiro elétrico da *Kodak*, Steven Sasson, desenvolveu o primeiro protótipo da câmera fotografia digital, que funcionava sem filme, mas o seu alto custo impossibilitou a sua popularização. Apesar

disso, dez anos depois, a fotografia digital ganha popularidade, deixando para traz a fotografia analógica. O ganho de mercado digital se dá principalmente devido às vantagens e facilidade de armazenamento e de fluxo de imagem, além da não necessidade de revelar estas fotos, bem como da diminuição de custos. Após a *Kodak*, outras empresas do ramo fotográfico foram surgindo, tais como a *Nikon*, a *Fujifilm*, a *Canon* e a *Sony*.

Até aqui, em nosso breve passeio pela história da fotografia, visitamos diversos nomes de pesquisadores, químicos, físicos e estudiosos que se empenharam na construção do que conhecemos como fotografia, mas notamos também que estes nomes são predominantemente masculinos. Logo supomos que a arte fotográfica advém da perspectiva do homem. Esta inquietação nos faz questionar: qual a participação feminina no fazer artístico fotográfico?

Embora a história da fotografia demonstre apenas nomes masculinos envolvidos, as mulheres tiveram um papel de destaque no desenvolvimento da técnica fotográfica. Podemos citar o exemplo de Constance Talbot que, ao lado de seu marido Fox, desenvolveu papéis sensíveis à luz. Além dela, algumas mulheres aderiram à Fotografia como prática profissional, como Ann Cook, que foi a primeira a realizar uma fotografia no Daguerreótipo, e Antonieta De Correvont, que conquistou o título de primeira mulher a trabalhar com a técnica fotográfica, abrindo um estúdio especializado em retratos, ainda no ano de 1843. Contudo, é somente a partir do século XX que a fotografia é compreendida como atividade profissional e, neste seguimento, cinco mulheres se destacam: Dorothea Lange (1895-1965) foi um dos nomes mais importantes do fotojornalismo mundial, registrando imagens do período da Grande Depressão, cuja obra mais conhecida é “Mãe Migrante”; Margaret Bourke-White (1904-1971) atuou como a primeira mulher correspondente de guerra em áreas de combate, marcou a história com imagens do front da Segunda Guerra Mundial e da Grande Depressão americana; Ave Arnold (1912-2012), primeira fotógrafa a integrar a Agencia Magnum e seu trabalho rendeu o maior prêmio da fotografia mundial, o Master Photographer; Annie Leibonitz (1949), uma das mais famosas retratistas da atualidade, ganhou destaque na mídia internacional com o registro de John Lennon e Yoko Ono nus e da atriz Demi Moore grávida; Annie Griffths Belt (1953), ganha destaque no seguimento de fotografia da natureza e, ao longo de suas viagens, usa a fotografia como instrumento para as causas sociais em que atua.

Para além de sua participação na história da Fotografia, a mulher também se insere neste movimento a partir da construção de aporte teórico e de discussões acerca de sua produção, recepção e leitura. Em "Através da imagem: fotografia e história interfaces" (1996), Ana Maria Mauad discute a relação existente entre a imagem e a história e diz que, apesar de a imagem fotográfica ter sido associada à identificação, seja em identidades, passaportes, retratos de família e carteiras de reconhecimento social, há algo além daquilo que os olhos podem ver, entre o sujeito que olha e a imagem elaborada. Neste sentido, para Mauad, a fotografia é "uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber [...]" (1996, p.03).

Desde o advento até a atualidade, a Fotografia acompanha o desenvolvimento do mundo a partir dos registros da história tecidos pela linguagem da imagem. A imagem fotográfica se fez parte de nossa prática de vida, quando fotografamos nossos familiares, momentos importantes e não tão significativos assim, quando aprendemos a apreciar registros e os colecionamos em álbuns, expomos em porta-retratos, tecendo narrativas de nossa própria identidade. Contudo, apesar de a Fotografia apresentar uma história múltipla, ela é responsável por lançar ao historiador o desafio de enxergar através da imagem (MAUAD, 1996, p.05).

É ao exercício de leitura através da imagem, apontado por Mauad (1996), que nos propomos aqui. Vimos que as mulheres tiveram também um papel significativo na história e na evolução da fotografia. Mas, apesar do delineio, ainda há muito o que se avançar quando o assunto é a valorização do olhar da mulher no fazer artístico. Neste sentido, destacamos que, assim como acontece em diferentes contextos no mercado de trabalho, na fotografia também existem estereótipos que conduzem a mulher a atuar em áreas que são consideradas femininas. Compreende-se que as mulheres são as mais indicadas a retratar imagens familiares ou relacionadas a maternidade, como *ensaios new-born* ou gestacionais. Porém, caminhando na contramão a tais estereótipos, fotografias de mulheres ganham destaque nas mais diversas áreas, como jornalismo, guerras, esportes, publicidade e indústrias, o que demonstra a capacidade feminina de fazer registros de excelência em qualquer situação.

Tendo em vista que nos importa nesta pesquisa evidenciar a palavra e a arte feminina a partir do olhar da mulher, nos preocupamos em destacar que, assim como apontou Roland Barthes acerca de sua incapacidade de alcançar uma perspectiva de

análise fotográfica segundo o olhar do profissional que se dedica a esta expressão, nosso olhar acerca do *corpus* não se preocupa em investigar as questões estéticas do fazer fotográfico, mas em refletir acerca do debate social expresso pela imagem, a parir da ideia de emoção, força e impacto que ela pode transmitir à nós enquanto espectadores.

Para tal, convidamos o leitor a embarcar em uma análise Interartes realizada entre Literatura e Fotografia, que tece considerações acerca da representação do corpo feminino na arte, mas também fortifica a presença feminina nessas formas de arte, bem como evidencia o olhar da mulher sobre sua própria representação. Neste diálogo, iniciamos o processo de rompimento das correntes que prendem Andrômeda ao silenciamento de seu corpo.

PARTE II

2. O ROMPER DAS CORRENTES DE ANDRÔMEDA

Abrimos a escrita desta dissertação apresentando como epígrafe a tela *Andrómeda*, de Tamara de Lempicka, pintora polonesa que trabalha a representação feminina em sua obra. Na tela, Tamara evidencia a mulher acorrentada, mas a diferencia do mito ao não colocar como plano de fundo as pedras onde Andrômeda foi deixada, inserindo em seu lugar uma cidade em processo de modernização. Nossa leitura caminha pela compreensão de que as correntes que prendem o corpo na mitologia ainda se fazem presentes na sociedade atual, que recebe com estranhamento o empoderamento do corpo e sua autorrepresentação. A pintura de Tamara retorna à esta dissertação como abertura para a análise do *corpus*, representando aqui o rompimento das correntes, a partir do momento em que a própria mulher utiliza o corpo e sua representação como instrumento de transgressão. Neste sentido, ao trazermos à tona a história de Andrômeda, relacionamos seu aprisionamento a um fator que se perpetua na história das mulheres: o encarceramento de nossos corpos.

Verificamos que as imagens corpóreas foram construídas e fixadas ao longo da história a partir do olhar dos homens, que por sua vez detinham o poder, autonomia e a atuação na arte. Contudo, com as reivindicações que antecederam o Feminismo até sua consolidação representada sob três ondas, a mulher conquistou espaço social, subjugando-o no fazer artístico e construindo a autorrepresentação. Notamos o seu processo de inserção no mercado de trabalho, que teve início em atividades de baixo reconhecimento social até posições mais elevadas, sempre enfrentando recepções hostis e a repressão de sua voz. Esta hostilização é fomentada por discursos de ódio, pela invalidação de sua capacidade intelectual e/ou física, pela propagação de ideias patriarcais, entre tantas outras imposições de silenciamento feminino que se transformam, modificam e se adaptam às novas gerações, mas que sempre se fazem presentes na história da mulher.

Neste cenário encontra-se o corpo, debatido pelo Feminismo e estudado como traço de liberdade, mas também como instrumento de rompimento. O corpo aprisionado pelas correntes de Andrômeda luta constantemente para se libertar, procurando meios que fogem do destino mitológico da intervenção de Perseu. A mulher, que cruzou séculos de reivindicações femininas e de “cale-se”, quebra suas correntes com (sua) força, sua voz e sua imposição. Apesar deste movimento de insubordinação às correntes, em nossa perspectiva, o aprisionamento do corpo da mulher não foi cessado, ele ganhou outras formas, se transformando e assumindo novas manifestações.

Como caminhos que nos trazem a este debate, perpassamos por duas expressões artísticas. A primeira delas, a Literatura, em seus primórdios, fixou uma base canônica produzida pelo olhar masculino. Por sua vez, a Fotografia, nossa segunda vertente, nos demonstra em sua história a predominância das contribuições masculinas a partir de seu invento até sua popularização. Nas duas formas de representação artística, a criação feminina não era valorizada. É neste contexto que, ao longo dos séculos, a mulher busca espaço de fala, fazendo-se presente como produtoras de arte em vários segmentos. Em nosso recorte, destacamos duas produções publicadas em mesma década e que, quando postas em diálogo, revelam pontos de encontro que possibilitam um fortuito diálogo Interartes.

2.1 MARIA TERESA HORTA E MARIA RIBEIRO

Antes de adentrarmos a análise propriamente dita, voltemos nosso olhar a Portugal, país onde se constrói a história de Maria Teresa Horta.

Imagem 2: Maria Teresa Horta

Escritora e jornalista lisboeta, Horta é autora reconhecida como uma das vozes femininas de destaque na ficção portuguesa contemporânea. Nascida em 1937, no seio da primeira onda do Movimento Feminista, apesar de ter cursado a faculdade de Letras na Universidade de Lisboa, diz em entrevista ao *Portal de Literatura*, em 2009, que começou a escrever ficção muito cedo e antes mesmo da escrita, já criava suas histórias, mas não as registrava. Por outro lado, a poesia entra em sua trajetória na adolescência,

por volta de seus 13 anos. As duas perspectivas apontadas por Horta ganham relevo em suas obras, tendo publicado até o presente mais de quarenta livros entre ficção e poesia.

Em mesma entrevista, Horta comenta sobre as autoras que lhe influenciaram a escrita ao longo da vida, destacando que:

> [...] Margarete Duras mudou minha ficção com sua obra; Emily Dicknson propôs-me a quebrar os limites com seus poemas; Sylvia Plath deu-me a ler a queda e a vertigem da poesia; Emily Brontë desencadeou diante de meus olhos as ondas inquebrantáveis da paixão, sem o medo do fogo; Judite Teixeira alumbrou aquilo que escrevo com seus êxtases; Anna Akmatova a solidez da linguagem e Marina Tsvétaüeva o desvario do imaginário (HORTA, 2009, p.01).

Para além das autoras relembradas, Horta destaca as contribuições de Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir. Para ela, Woolf se distingue como aquela que lhe ensinou o rigor da escrita e o poder das vozes, enquanto Simone de Beauvoir, como um símbolo da mudança de sua vida com a publicação de *O segundo sexo* (1949). A partir dos ditos de Horta, identificamos que sua produção é amparada em bases teóricas femininas, compondo deste pilar a sua própria palavra. Declaradamente feminista, a autora portuguesa utiliza a escrita como ferramenta de abordagem a temas ligados ao universo da mulher, desde a sua primeira publicação em 1960, com a obra *Espelho Inicial*. Contudo, a carreira de Horta entra em ascensão em um período austero.

Apesar de já produzir Literatura antes do abril de 1974, Horta ganha maior visibilidade no contexto ditatorial que viveu Portugal sob regime de Antonio Oliveira Salazar. Em "A Literatura Portuguesa de resistência: a mulher, a guerra e o intelectual como armas de luta contra o salazarismo" (2006), Maria Antonia Dias Martins caracteriza o Estado Novo a partir do autoritarismo político, pela censura como estratégia de dominação e pela intervenção realizada na economia do país, sendo este um dos aspectos que mais se destacam na estagnação econômica em Portugal. Martins (2006), contudo, destaca que o contexto português começa a sofrer alterações a partir da segunda metade do século XX. Enquanto a repressão e o domínio do salazarismo eram partes de uma realidade social, manifestações contrárias ao governo ganharam força como indícios de libertação da sociedade portuguesa, culminando no 25 de abril de 1974, o marco histórico português conhecido como Revolução dos Cravos.

Gerson Luiz Roani em "Sob o vermelho dos cravos de abril-Literatura e Revolução no Portugal contemporâneo" (2004), destaca a força transformadora que as revoluções carregam em suas estruturas:

> [...] sejam elas artísticas, sociais, religiosas e políticas, têm se caracterizado, ao longo de toda a história humana, por deixarem, atrás de si, rastros transformadores de variada ordem, alcance e intensidade. Nessa direção, a Revolução dos Cravos, em 1974 representa, depois da instalação da República, em 1910, o segundo acontecimento mais importante da História portuguesa do século XX e, talvez, um dos mais importantes de todo o processo histórico português, por causa dos desdobramentos e caminhos que ela suscitou e tem, ainda hoje, originado (ROANI, 2004, p. 16).

Por sua vez, ao falar dos reflexos da Revolução de 74 na Literatura, Carlos Reis escreve "A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século" (2004) e revela como destaques a "crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas" (p.16). É neste contexto de produção literária que crescem os temas como clandestinidade, resistência, aprisionamento, diferenças de classe, de gênero, condições sociais, entre outros. E, tecendo seus comentários, Reis (2004) sinaliza a literatura feminina dentro da ficção contemporânea portuguesa a partir do reconhecimento de nomes precursores como Florbela Espanca, Irene Lisboa, Judite Navarro, Natalia Nunes, Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho, Natália Correia e Augustina Bessa Luís.

Em decorrência da revolução de 1974, mulheres escritoras compuseram um olhar português sob o gênero feminino, escrevendo e o inscrevendo na história do país e na história das mulheres. Neste contexto, Maria Teresa Horta destaca-se como um dos nomes de grande importância quanto a escrita feminina revolucionária e feminista que publica obras como:

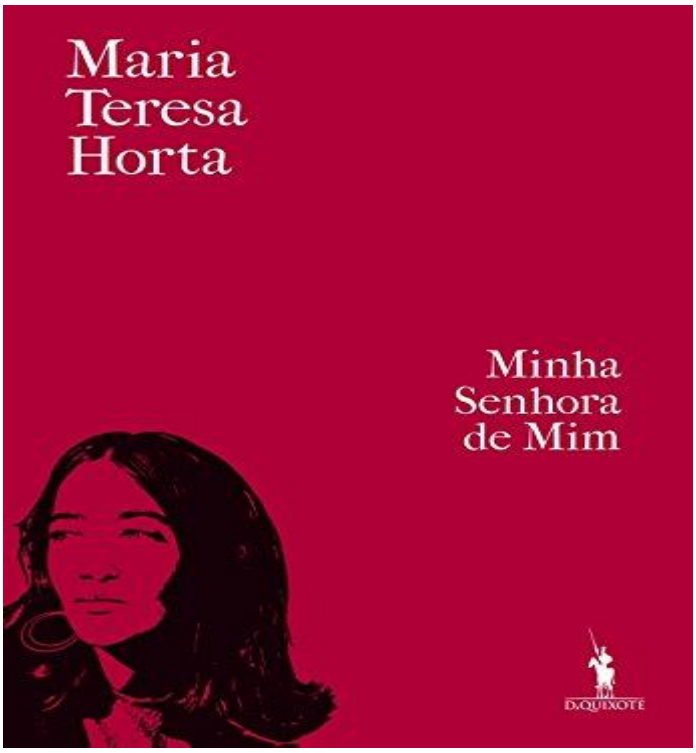

Imagem 3: Minha Senhora de Mim, 1971.

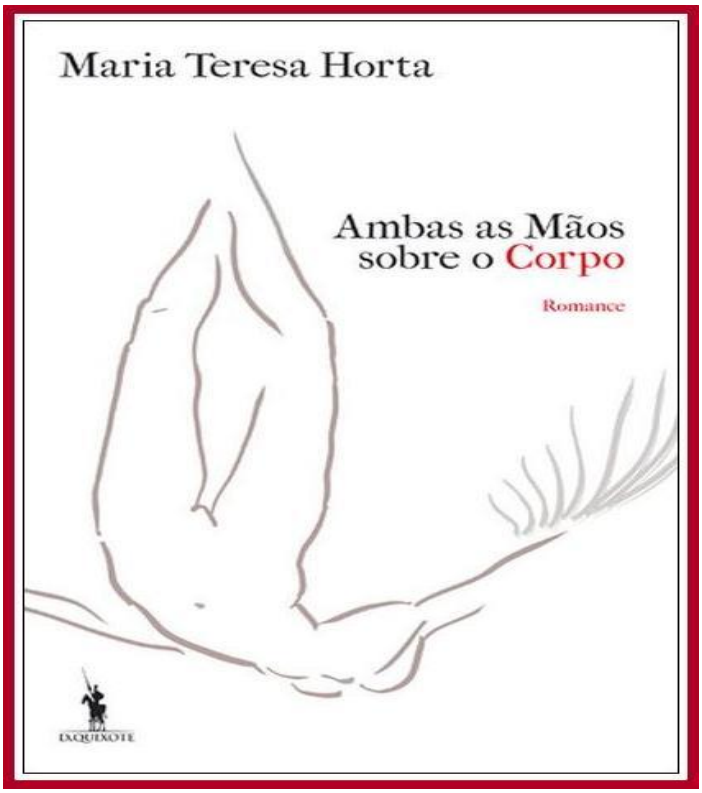

Imagem 4: Ambas as mãos sobre o corpo, 1970.

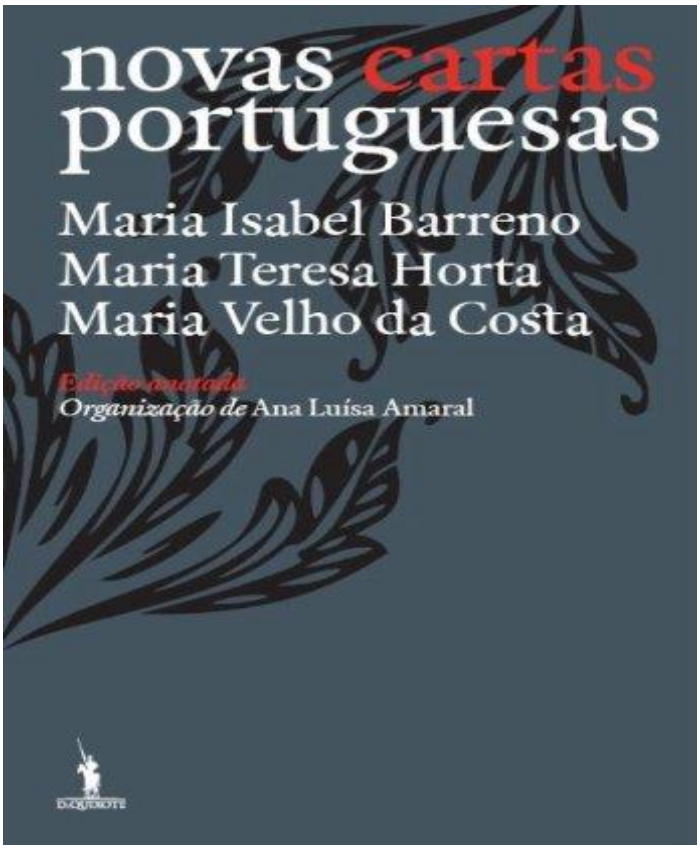

Imagem 5: Novas Cartas Portuguesas, 1974.

No decorrer dos anos, muitos estudos foram realizados acerca da produção e da vida de Horta. Dentre tal fortuna crítica, destacam-se os críticos brasileiros como Maria Domingues de Oliveira, Angélica Maria Santos Soares, Ida Maria Santos Ferreira Alves, Jorge Fernandes da Silveira, Maria da Conceição M. Flores, Maria Helena Nery Garcez, Nádia Battella Gotlib, Philippe Ghislain Willenmart, Silvio Renato Jorge. Cientes da importância da fortuna crítica existente, optamos por elencar os apontamentos de Marlise Vaz Bridi (2009), que escreve acerca dos ecos dos clássicos na escrita de Horta; Mirian Raquel Morgante Bittencourt que se debruça sobre os textos da autora no desenvolvimento de sua tese de doutorado (2005), assim como Elisa Moraes Garcia (2019) em sua dissertação de mestrado e, aproximando-nos cada vez mais as fontes teóricas de nosso contexto, apontamos o estudo de Rosiane Eufazio Machado e Rita Barbosa de Oliveira (2016), da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Neste apanhado teórico, vimos que em sua maioria os pesquisadores e pesquisadoras que passam pela análise das produções de Maria Teresa Horta, destacam a potência de sua escrita. Engajada na denúncia da condição social e sexual feminina, Horta impõe a força da mulher a partir da palavra, transfigurando a representação da

imagem feminina em sujeito de sua liberdade, do seu corpo e do seu prazer. Em "A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta", Bittencourt (2005) destaca que a autora dá voz às mulheres oprimidas na história política ou literária (BITTENCOURT, 2005, p. 13), "engajada nas lutas políticas em prol da causa das mulheres, faz da escrita uma arma contra todo tipo de opressão" (p. 10). Por sua vez, Machado e Oliveira (2016), destacam Horta como uma escritora que utiliza a palavra como meio de libertação, sendo sua escrita "marcada pela transgressão, recorrente uso do corpo e pelo feminismo, que se contrapõem ao sistema político em vigor" (2016, p.137).

Ao verificar os apontamentos das pesquisadoras que se dedicam à produção de Horta, sentimos a necessidade de tomar conhecimento sobre como a autora percebe sua própria escrita. Então, retomando a entrevista concedida ao *Portal Literatura*, identificamos um comentário acerca do erotismo e da libertação da mulher como marcos de suas produções:

> Primeiro, não gosto de falar de emancipação da mulher e sim de libertação. Segundo, acho que não há esse lado na minha poesia, o que existe é uma escrita veementemente feminina, uma desobediência, uma audácia desde sempre interdita às escritoras, às poetisas. E como a minha poesia sou eu, ou se quiser, eu sou aquilo que escrevo, e sou feminista, é natural que o feminismo faça parte, de uma forma subjacente, de todo o meu trajecto poético [...] (HORTA, 2009, p.02).

Apesar do posicionamento de Horta, o erotismo e a libertação da mulher se destacam como aspectos pelos quais a sua obra é lida e analisada, sendo estes os mais frequentes na fortuna crítica existente. Somando-se a eles, encontram-se discussões sobre a escrita feminina, análise de personagens isolados ou em metodologia comparativa. Para além, ganha destaque o estudo ensaístico de obras selecionadas, tais como *Minha Senhora de Mim* e *Novas Cartas Portuguesas*, sendo estas duas de suas produções mais (re)conhecidas. Apesar de haver muitos trabalhos destinados à análise da obra de Horta, em "Ecos dos clássicos na poética de Maria Teresa Horta (2009, p.39), Marlise Vaz Bridi nos auxilia na afirmativa de que suas produções propiciam vastas possibilidades de olhares perante cada *corpus* selecionado, o que revela o não esgotamento de perspectivas, fomentadas ainda pelo destaque de determinadas obras em detrimento de outras pouco exploradas.

Como *corpus* desta pesquisa, elegemos o livro *As palavras do corpo* (antologia de poemas eróticos), publicado no ano de 2012:

Imagem 6: As palavras do corpo, 2012.

Sobre esta obra, identificamos o trabalho de Rita Lenira de Freitas Bittencourt, que analisa duas poesias pela ótica do erotismo e da repetição. Contudo, se tratando de um livro de poesias, alguns trabalhos como o de Mirian Bittencourt também fazem a análise de poemas selecionados da obra em questão. Neste sentido, pensando nas múltiplas possibilidades e perspectivas a serem explorados no livro, voltamos nosso olhar a cinco poesias que o integram, a saber: "Arte", "Voz", "Revolução", "Desobjetificação" e "Liberdade".

Quando adentramos os anos 2000 para evidenciar nosso *corpus*, notamos que na virada do século inúmeras inovações tecnológicas ganharam popularidade, entre as quais a Fotografia se inclui. Com os avanços tecnológicos e a aceleração da globalização, a Fotografia conquista cada vez mais espaço no cotidiano da sociedade, tornando-se parte de nosso dia a dia por meio da mídia, inseridas em propagandas, ilustrando notícias diariamente nos veículos físicos e digitais, porém ganhando ainda mais força a partir do desenvolvimento das redes sociais e sua disseminação. Redes como *Orkut*, *Twitter*, *Facebook* e *Instagram* nos mostram corpos fotografados a todo

instante, gerando um movimento que não fora iniciado por sua criação, mas que intrinsecamente percorre anúncios de produtos e vestuário desde que a propaganda publicitária se fez existente.

Vimos em nossa breve história da fotografia, que esta se tece a partir das contribuições e do olhar de inventores, estudiosos, cientistas e entusiastas que contribuíram para o desenvolvimento e aprimoramento do invento. A partir desta premissa, a inquietação que conduz a seleção do *corpus* fotográfico desta pesquisa é compreender qual o lugar da mulher neste fazer artístico, não somente como corpo que é posicionado na frente de uma lente, mas como os olhos e os dedos que a espreitam e dão vida à foto.

Neste sentido, nos atentemos à produção de Maria Ribeiro, mulher, fotógrafa graduada em Audiovisual e especializada em direção de fotografia pela Academia Internacional de Cinema, em São Paulo. Ribeiro atuou no mercado publicitário e, nesta experiência, compreendeu como a figura feminina é representada na mídia. Instigada por esta inquietação, passou a pensar a fotografia como um instrumento de empoderamento feminino. Em sua arte, Ribeiro retrata corpos femininos em imagens naturais[2] e por seu olhar constrói uma representatividade que estimula uma relação saudável da mulher com seu próprio corpo.

Imagem 7: Maria Ribeiro.

[2] Compreende-se como imagens naturais as fotografias que não passam por tratamentos visuais por meio de programas como *Photoshop*.

Dentre suas produções, Ribeiro dá voz a diversos corpos femininos. Em "Mulheres da Terra", projeto do ano de 2016, a fotógrafa destaca a mulher indígena na Aldeia Multiétnica, Chapada dos Veadeiros. Este projeto visou documentar a existência e o sujeito político do corpo das mulheres indígenas, sendo premiado pelo *Creators Collective* _NYC e parte integrante da sua exposição coletiva em Nova Iorque, em 2017. As fotografias abaixo representam o que é o projeto "Mulheres da Terra":

Imagem 8

Imagem 9

Imagem 10

Além do projeto “Mulheres da Terra”, Ribeiro também documenta o corpo da mulher sertaneja por meio de “Caliandras”. Este é um projeto que, até a produção desta pesquisa, ainda está em andamento. Nele, a fotógrafa registra mestras quilombolas e sertanejas do norte dos gerais. São raizeiras, parteiras, benzedeiras, fiandeiras, que marcam a resistência de uma memória perdida do Sertão Profundo. A seguir, registros do olhar de Ribeiro no projeto “Caliandras”:

Imagem 11

Imagem 12

Imagem 13

Com o isolamento social, necessário para amenizar os casos de Covid-19, Ribeiro criou um projeto de conexão e acolhimento entre mulheres por meio de sua arte. No período pandêmico, as chamadas de vídeo se tornaram ferramentas de interação social e também uma das ferramentas de trabalho de Ribeiro. O projeto "Pela Tela, Pela Janela", de 2020, começou com registros fotográficos feitos por chamada de vídeo que, com resultados positivos tornou-se parte de seu portifólio. Como maneira de acolher outras mulheres, foi criada a campanha "a gente se cuida", na qual Ribeiro oferecia um ensaio para mulheres em situação de vulnerabilidade social, como forma de demonstrar empatia e sororidade. Abaixo temos alguns registros de Ribeiro:

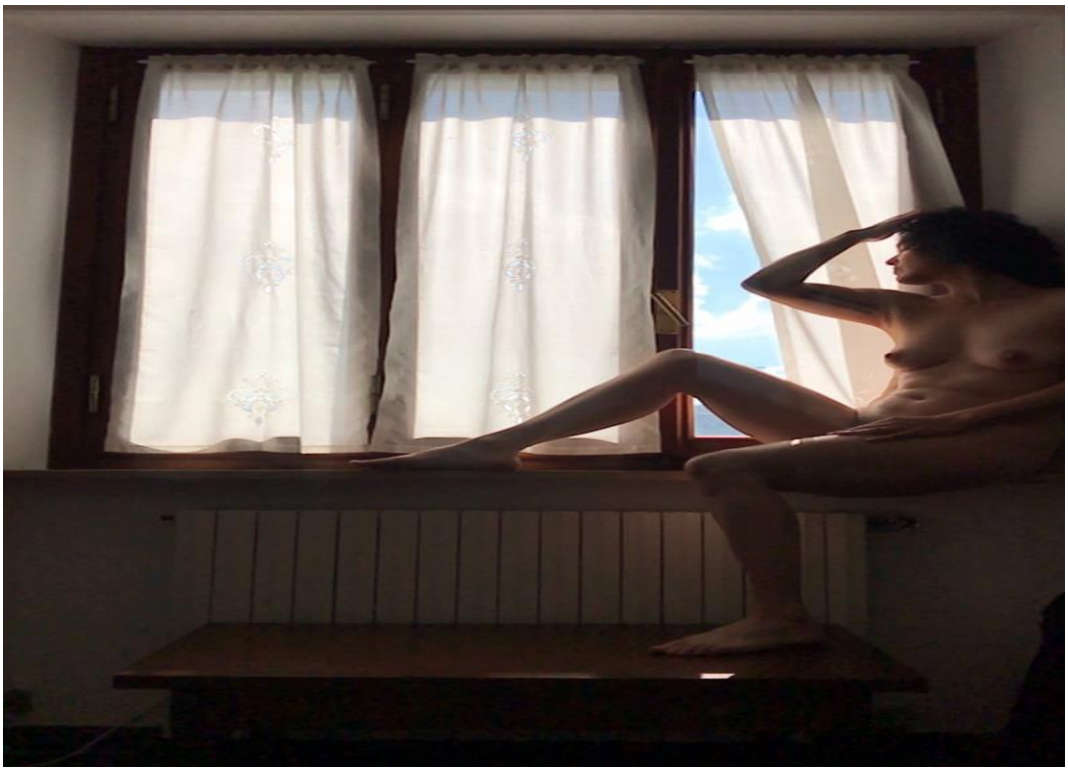

Imagem 14

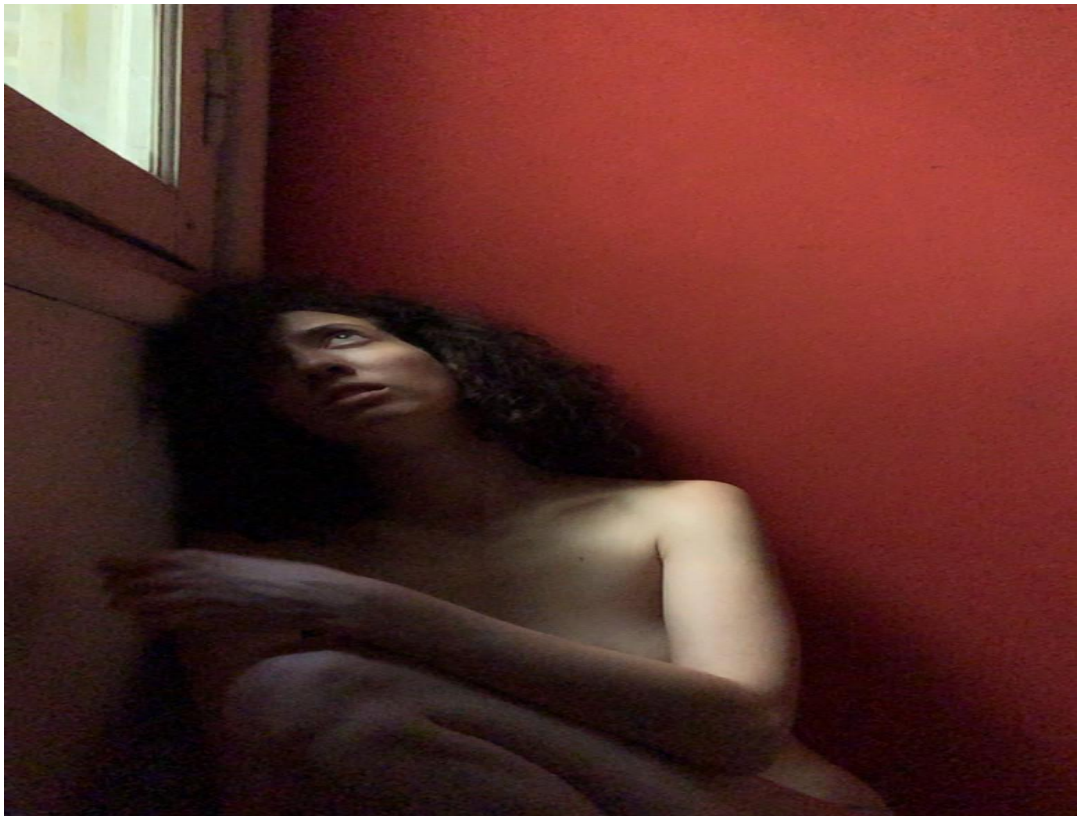

Imagem 15

Imagem 16

Em uma abordagem cada vez mais representativa, Ribeiro produz o projeto "Borderline". Como artista visual brasileira diagnosticada com Transtorno de Personalidade Borderline, a fotógrafa evidencia seu olhar sob o transtorno e destaca que é uma condição delicada e difícil. O projeto é, então, uma tentativa de expressar seu olhar e seu sentimento diante desta condição e de todos os efeitos que ela tem em sua vida. As fotografias abaixo apresentam um pouco do que é o "Borderline":

Imagem 17

Imagem 18

Imagem 19

É importante destacar que fragmentos destes projetos fazem parte do portifólio da fotógrafa, disponíveis em seu site[3]. Junto deles, encontramos também uma apresentação em forma de texto referente a cada proposta. Assim como acontece em "Mulheres da Terra", em "Caliandras", em "Pela Tela, Pela Janela" e em "Borderline", Ribeiro disponibiliza a apresentação do projeto "Nós Madalenas", que apresenta o corpo da mulher a partir do olhar feminino da profissional que os registra, mas também da mulher registrada. Sendo transformado em livro, no ano de 2016, este material nos disponibiliza um número maior de fotografias, bem como relatos das participantes. Este é um dos corpos que compõem nossa análise e, por isso, terá seus registros apresentados na próxima seção.

Ribeiro dá vida ao "Nós, Madalenas – Uma palavra pelo feminismo", que reúne cem fotografias de diferentes corpos, cores e contextos femininos acompanhados de palavras que, para cada mulher fotografada, caracteriza o movimento feminista. Em entrevista ao *Feel* (2021), Ribeiro destaca que seu projeto tinha duas premissas iniciais: a primeira delas era representar corpos reais de mulheres e questionar os padrões estéticos impostos pela mídia; a segunda, "era cada mulher se apropriar da sua narrativa

[3] Mariaribeiro.me

saindo de um lugar de objeto para um lugar de protagonismo e autonomia dos seus corpos e histórias" (2021, p.3). A partir da criação do ensaio "Nós, Madalenas", o produto de seu impacto se deu em forma de livro que reúne as cem fotografias e junto delas o depoimento de cada mulher representada. O livro, publicado no ano de 2016, foi fruto de um financiamento coletivo e lançamento pela Livraria Cultura de SP e, por seu projeto de promoção da diversidade, Ribeiro foi indicada a participar de uma seleção feita pela ONU (organização das nações unidas) Mulheres no qual foi contemplada com o prêmio Ivone Herberts. Maria foi a única brasileira selecionada.

O impacto da mídia na propagação de imagens de corpos perfeitos torna a mulher refém de uma perfeição inalcançável. Em fotografias, propagandas, teledramaturgia, filmes, entre outros, divulga-se figuras femininas que não correspondem e, por sua vez, não representam o que é o ser feminino e o corpo da mulher em sua singularidade. Neste sentido, o tabu se estabelece, padronizando uma imagem do corpo perfeito e tornando "estranho" quando nos deparamos com representações de corpos reais, que possuem manchas, marcas, dobras, curvas e poros.

Em sua fala à *Fell*, Ribeiro se posiciona:

> Quando vamos contra o que a grande mídia produz, dissemina, contrata e quer que seja produzido, já que é interessante para o patriarcado e o capitalismo, disseminar imagens que nos trazem insegurança, falta de amor próprio, baixa autoestima e falta de confiança. O capitalismo está sempre criando mais problemas no corpo da mulher para depois nos vender a solução (2021, p. 04).

Como um constante ciclo de críticas e apresentação de soluções, a mídia impera e impregna na sociedade uma visão que deteriora cada vez mais as particularidades de cada corpo, desconsiderando aquele que não se adequa ao padrão de beleza. Este modelo, vale destacar, tem se transformado ao longo dos séculos, assim como a compreensão que se tem do que é o corpo. Este debate encaminhou Ribeiro, e também nós, a buscar a compreensão do sistema da beleza e, por isso, nos debruçamos na obra *Mito da beleza (1992),* de Naomi Wolf para delinear a leitura das fotografias elencadas.

Wolf presenteia a sociedade com a escrita questionadora de sua obra ao trazer a público discussões acerca de um silenciamento que se estende ao longo dos séculos. Apesar de as mulheres terem construído um novo caminho na história, conquistando o direito ao voto, ao divórcio, à contracepção, à educação, entre outros, amparados nas

lutas do Movimento Feminista, Wolf destaca que, silenciosamente, se impunha há muito tempo um controle da liberdade feminina por meio do silenciamento de seus corpos dissipados pela mídia. Assim, segundo a autora, "muitas sentem vergonha de admitir que essas preocupações triviais – que se relacionam à aparência física, ao corpo, ao rosto, ao cabelo, às roupas – têm tanta importância" (1992, p.11), mas que este assombro se torna cada vez mais presente e vitimiza todos os dias o inconsciente feminino.

Tomando conhecimento de que os Estudos Interartes abrangem diferentes manifestações artísticas a partir de pontos de diálogo, relacionamos nosso *corpus* literário e fotográfico. Em nossa leitura, verificamos tanto nos poemas de Maria Teresa Horta quanto nas fotografias de Maria Ribeiro a presença de cinco caminhos para a libertação do corpo feminino: a arte; a voz; o erotismo; a desobjetificação e o autoconhecimento. Para compreendermos como estes caminhos se revelam dentro de nosso recorte, apresentaremos de maneira intercalada nossa percepção sobre as representações do corpo feminino em *Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo* (2016) e em *As palavras do Corpo* (2012).

2.2 CAMINHOS PARA A LIBERTAÇÃO DO CORPO

Para identificar os pontos de diálogo entre Literatura e Fotografia, iniciamos um processo de montagem. Após a leitura do livro *As Palavras do Corpo* (2012), selecionamos cinco poesias que, em nossa opinião, melhor põem em evidenciam o corpo da mulher. Por sua vez, da obra *Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo* (2016), selecionamos cinco fotografias que para nós levantam reflexões sobre o corpo feminino. Após um longo processo de aproximação desse recorte, pontuamos elementos que poderiam ser discutidos a partir daquela imagem e daquele poema. Para além, adicionamos a nossa leitura o depoimento das mulheres fotografada por Ribeiro, que explicam o que motivou a escolha das palavras que para elas representam o Movimento Feminista. Assim, como uma montagem de quebra-cabeças, relacionamos as poesias e os registros fotográficos, encontrando dentro deste diálogo cinco caminhos para a libertação do corpo.

O primeiro caminho é a emancipação do corpo por meio da Arte. Com o silenciamento histórico feminino, discutido por Michele Perrot em *Minha história das mulheres* (2007), verificamos que a mulher encontrou na arte um lugar de insurreição, mas que para alcançar visibilidade e valorização neste espaço o processo cruzou séculos, sendo anterior ao Movimento Feminista. Recebida com hostilidade, a arte produzida por mulheres era inferiorizada, tendo em vista que sua capacidade intelectual foi constantemente questionada. Neste sentido, Tanto Ribeiro quanto Horta trazem a "Arte" como um caminho para o rompimento deste silenciamento, retomando e reescrevendo a história da mulher.

A fotografia abaixo destaca a expressão do corpo:

:**Imagem 20 –** "Arte"

Em um olhar inicial, o primeiro aspecto que chama nossa atenção é a escrita da palavra "Arte" em seu busto. A proposta do projeto fotográfico, explica Ribeiro em entrevista ao *Blogueiras Feministas* (2015), era que as mulheres registrassem em seu corpo uma palavra que representasse o feminismo. Assim, a presença desta palavra se transforma em "uma forma de expressar a vivência de cada uma das participantes.

[...]cada uma está compartilhando uma parte de sua história, a qual reflete muitas outras histórias, trazendo assim um raio x de toda uma situação de gênero na nossa sociedade" (RIBEIRO, 2015, p.02). Nesta esteira, ao escolher a palavra "arte", a mulher expressa o emprego do fazer artístico como um dos instrumentos possíveis de dar voz à história feminina. A Arte, então, se destaca como um dos caminhos identificados e utilizados pela mulher para sua insurreição e para o registro de sua história, caminhando contra a perspectiva que determina o fazer artístico como um lugar predominantemente masculino.

O segundo ponto destacado em nossa percepção é a presença dos pelos nas axilas da mulher, cuja presença carrega uma simbologia que contradiz fortemente o mito da beleza. Vimos que, para Wolf, o mito da beleza se encarrega de enquadrar o corpo dentro de um perfil qualificado como perfeito, e esta premissa possui raízes tão intrínsecas que, ao nos depararmos com uma figura contrária a este padrão sentimos um estranhamento. Neste sentido, ao pensarmos nos corpos expostos nas mídias, encontramos a depilação como uma das imposições ao corpo feminino. Em sua dissertação de mestrado, Maria Luiza Sangiorgi (2019) discute a depilação e afirma que "os meios de comunicação têm importante papel na criação e divulgação desse padrão de beleza feminina" (SANGIORGI, 2019, p.26). Segundo ela, o padrão que define os corpos depilados como femininos e limpos se fortaleceu ao longo do tempo especialmente no Ocidente, mas que esta concepção pode variar em diferentes culturas.

Desde os povos gregos e egípcios, a remoção dos pelos já ganhava destaque como marcador de civilização. Nesta época, a pele lisa sinalizava a limpeza e a cultura e desde então os pelos indesejados eram removidos com açúcar e cera de abelha, entre outras misturas. Já a partir da segunda metade do século XX na sociedade ocidental, a remoção de pelos se torna uma atividade cada vez mais comum. Dentre as práticas mais populares, se destacam "a depilação a cera quente ou fria, o corte de pelos com tesouras ou máquinas de cortar cabelos, o uso de lâminas de barbear, os cremes depilatórios, a depilação a *laser* e a eletrólise" (SANGIORGI, 2019, p.27).

A partir dos anos 2000 se fortifica a ideia de que a mulher bela não possui pelos em suas partes íntimas, no buço, nas pernas e nem nas axilas. Neste cenário, corpos que não dialogam com esta premissa são ditos como sujos, masculinos e distantes do que se aceita como característica do ser feminino. Somando-se a isto, para desacreditar a mulher feminista, o patriarcado associou a nós a imagem da mulher com pelos como tentativa de nos inferiorizar e rotular como "mulheres-macho". Em contraposição a este

estereótipo, sob olhar de Ribeiro se revela um corpo que se apropria da liberdade de se posicionar, revelando seus pelos ao espectador como símbolo de resistência.

A depilação nos conduz a pensar o mito da beleza como uma das formas de aprisionamento feminino que ainda se faz presente no século XXI. Nesta premissa, quanto mais difíceis, fortes e numerosos forem os obstáculos vencidos pela mulher na sociedade, mais rígidas se tornam as ferramentas encontradas pelo patriarcado e pelo capitalismo para reprimir-nos. O corpo, neste contexto, torna-se refém de uma idealização, de uma ilustração perfeita, que não considera adequado um corpo dissemelhante à figura padronizada.

Para além, ao trazer em seu livro a união entre as fotografias e os depoimentos das mulheres retratadas, Ribeiro nos proporciona o olhar desse sujeito e sua compreensão sobre o Feminismo. Bianca Garbelini, mulher retratada na *Imagem 20*, destaca que na época deste registro estava montando uma peça de teatro "cuja temática era a vida das mulheres, suas tristezas, alegrias, o papel do feminismo nisso tudo..." (GARBELINI, 2016, p.29). Neste sentido, destacamos a máscara utilizada em seu rosto como um dos elementos que fazem referência à arte, mas que também coloca em evidência as discussões sobre a identidade feminina.

Relacionando arte, feminismo e corpo, a *imagem 20* levanta reflexão acerca da arte como instrumento de rompimento de estereótipos. Em "Os silêncios do corpo da mulher" (2003), Perrot aponta que as representações do corpo o aproximam de uma perspectiva fria, seca, onde jamais se germinaria, lugar em que se reproduz, mas não se cria, e esta visão de passividade, submissão e ociosidade leva-nos a crer que o corpo feminino "não produz acontecimento nem história e do qual, consequentemente, nada há a dizer" (2003, p.21). Em caminho oposto, Ribeiro registra o corpo da mulher e o evidencia como lugar de reflexão e de empoderamento. A *imagem 20* enlaça arte, feminismo e corpo, costurando-os a partir da ideia de que o corpo feminino encontra caminhos para se libertar por meio da arte.

Contrapondo as imagens que dialogam com a premissa de que o corpo da mulher não é um espaço de produção, Maria Ribeiro traz uma perspectiva que se assemelha ao propósito de Maria Teresa Horta. Se por um lado Ribeiro enfatiza a ideia de que a Arte é um dos caminhos para a liberdade do corpo da mulher, colocando-as como protagonistas da palavra, do corpo e da imagem, Horta abre espaço ao ser feminino a partir de seus versos, dando voz e as inserindo como sujeitos de cerimônias sexuais relatadas a partir do olhar deste sujeito.

Tomando a Arte como caminho para libertação do corpo, a primeira poesia elencada nos apresenta um diálogo entre corpo e palavra, tessitura que se manifesta em toda a construção artística de Horta. Vejamos o poema "Corpo dos versos":

O lince da tua boca
deitado no meu poema
bebe o corpo dos meus versos
devora-lhe a alma acesa

Com as pernas puxa e enlaça
a linguagem desvenda

Com as garras desce-lhe as alças
aceita a febre descalça

Crava os dentes na sintaxe
lambe devagar as letras

Sente a rima onde se enreda
possui a escrita sem pena

Procura a nudez da página
tem um orgasmo de seda. (HORTA, 2012, p. 248)

Horta desvela neste poema uma visão do corpo a partir da palavra, estreitando a relação entre ambos. Já na primeira estrofe, identificamos uma ligação entre corpo e verso, quando a poetisa afirma que <<deitado do meu poema /bebe o corpo dos meus versos>>. Sob nosso olhar, o corpo da mulher que se revela se transfigura no próprio poema, cujas palavras tecem e estruturam as curvas do corpo. Nas palavras de Marlise Vaz Bridi (2009), o verso de Horta "é a construção de uma voz própria, mas também a de uma voz que empresta seu timbre às mulheres silenciadas. E sua voz, é inegável, dá corpo ao corpo da mulher (p.40). Nesta conjuntura, o corpo presente na escrita é composto por elementos que constituem a linguagem textual, características identificadas ao longo do poema, sendo o corpo a própria palavra: <<a linguagem desvenda/ crava os dentes na sintaxe / lambe devagar as letras / Sente a rima onde se enreda/ possui a escrita sem pena>>.

Em "Corpo dos versos", identificamos uma voracidade na cena descrita que a aproxima de um contato selvagem a partir dos verbos no imperativo. Marcadores de uma ordenação do eu-lírico, os verbos <<devora-me/bebe>> demarcam a voz feminina

como sujeito da cena descrita. Esta percepção se estende nos versos seguintes, sendo reforçados pelos verbos <<crava/possui>>. A partir desta percepção, sinalizamos que o eu-lírico feminino está em contato com um "outro" que a toma conforme sua ordem.

A relação evidenciada por Horta destaca o corpo como a palavra a ser compreendida e desvendada pelo outro. A linguagem deve ser descoberta a partir da apreciação da sua sintaxe e do caminhar por suas letras. Em outras palavras, o corpo-palavra deve ser explorado em cada uma de suas partes. A página, inscrita já na penúltima estrofe, mostra-se como alvo desta cena, na qual se procura o gosto e o prazer até alcançar o 'orgasmo de seda'. Essa nudez da página apontada por Horta nos leva a refletir sobre a possibilidade de escrita: quem escreve seu verso-corpo? Vimos a partir de nossa discussão que o corpo, por muito tempo foi dito a partir do olhar do homem e, neste sentido, Horta traz em sua poesia a mulher que fala sobre si e sobre seu prazer, como sujeito de suas vontades, narrando a imagem erótica e dando voz ao corpo por meio da palavra. Assim, é a mulher quem escreve o verso-corpo a partir de seu olhar como ser feminino.

Nesta esteira, Horta contribui para o rompimento do silenciamento histórico, social, e sexual imposto às mulheres. Por muito tempo o ser feminino foi excluído do protagonismo histórico, sendo "destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal" (PERROT, 2007, p.16). Perrot (2007) nos auxilia destacando a invisibilidade social da mulher, uma vez que esta era figura pouco vista no espaço público, sendo suas atuações destinadas ao ambiente doméstico. Este silêncio e o apagamento social constituíam a ordem das coisas e o seu desalinho desestabilizava o equilíbrio da sociedade.

A narrativa poética de Maria Teresa Horta revela a mulher como protagonista de suas vontades e desejos, personagem e voz narrativa. Essa construção é analisada por Mirian Bittencourt (2005), que discute a sua percepção sobre a palavra da mulher, nos amparando ao afirmar que reconstruir o papel feminino na história tem sido um desafio de resgate da "identidade feminina apagada dentro da cultura dominante marcada pelo paradigma masculino" (p.53). Para Bittencourt, trabalhar essa reconstrução é fundamentar-se no conceito da diferença, ou seja, na compreensão de que as mulheres carregam em si valores e experiências que pertencem somente ao universo feminino.

Ao trazer como exemplificação os escritos de Maria Teresa Horta, Bittencourt (2005) sinaliza que muitas artistas problematizam o ser feminino, mas que Horta dá vida à mulher de maneira singular:

> Maria Teresa Horta na poesia revela essa perspectiva feminina e, ao mesmo tempo, feminista de revelar o universo feminino e de dialogar com os valores da cultura dominante. Dar voz à mulher é uma forma de tirá-la do silêncio secular e pôr em evidência toda a ligação com a ancestralidade do feminino e sua maneira de colocar em questionamento os valores que definem o lugar da mulher e, sobretudo, da palavra da mulher ao longo de sua história (BITTENCOURT, 2005, p.53).

Este resgate da identidade se faz presente a partir da reconstrução da história feminina, escrita por vozes de mulheres que por múltiplos caminhos se engajaram em espaços preenchidos pelo poder do homem, cuja inserção feminina era marginalizada. No momento em que a mulher se apodera de um espaço que não era pensado como seu lugar, as estruturas sociais são movimentadas, tendo em vista que a construção social advém da perspectiva patriarcal que separa os gêneros, colocando a mulher como figura secundária. E, neste cenário, junto com a desconstrução social, reescrita da história e resgate da identidade feminina, está a transformação das percepções do corpo.

Vimos anteriormente que a construção do que hoje compreendemos como corpo teve novas percepções estabelecidas junto de um longo movimento de emancipação feminina e do processo de modernização das sociedades. Na contemporaneidade, o corpo passa a ser o centro de saberes mais específicos e, neste aspecto, a mulher sempre deteve conhecimentos de prática, tendo em vista as atividades que a ela eram destinadas no convívio doméstico. Eram elas as encarregadas pelo cuidado com o corpo e a saúde de seus familiares, desde o nascimento até o leito de morte. Contudo, por muito tempo, este conhecimento feminino foi utilizado como instrumento de silenciamento, como no caso das caças às bruxas, delineado por Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017).

Em “As infinitas descobertas do corpo” (2008), Denise Bernuzzi Sant’Anna aponta que são infinitas as possibilidades de (re)descobrir o corpo. Neste sentido, cada conhecimento sobre ele construído se torna provisório, sendo tecido por todas ciências humanas, mas também pelas diferentes manifestações da arte. Assim, o Feminismo

evidencia a necessidade de conhecermos e de representarmos nosso corpo, tomando posse de nossa voz e autonomia. A partir desta bandeira, à medida que o discurso sobre o corpo se expande, a construção de novas formas de padronização dentro da arte e na mídia entram em questão. Mas nas produções de mulheres que ao longo da história lutaram pela ruptura das correntes de Andrômeda, se constrói um novo discurso acerca do corpo feminino, um discurso construído e proferido pela mulher.

Neste momento, apresentamos o segundo caminho para a libertação do corpo feminino: a voz. Em suas produções, tanto Ribeiro quanto Horta destacam a voz feminina como uma forma de transgressão. Vimos que a recepção da mulher como produtora de arte foi hostil, percebendo por meio das palavras de Graciliano Ramos (2002) que a própria sociedade desconfiava de determinadas autorias femininas, quando o autor destaca que ao ler *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, acreditava que a autoria era masculina, tendo em vista sua qualidade. Contudo, instigadas pelo Feminismo, mas também por iniciativas anteriores ao movimento, a mulher evidencia a sua voz e com ela instiga outras mulheres a expressá-las. A voz feminina, neste cenário, oportuna denúncias mediante às violências exercidas sob o corpo.

Verificamos a presença da voz no registro de Maria Ribeiro:

Imagem 21 – "Voz"

Sob o signo da "voz", Michele Santos, registra em seu corpo aquilo que para si representa o Movimento Feminista. A "voz" é lida sob nosso olhar como aquela que abre portas, desmistifica e possibilita a transgressão, assim como a Arte, lida anteriormente. A voz é uma constante dentro dos debates e escritos feministas, sendo um dos objetos de estímulo à mulher. É por meio da voz que a mulher denuncia a sua condição, podendo ser compreendida como a palavra dita, escrita, ilustrada, cantada, entre outras formas de manifestação.

Ao escolher a palavra "voz", Michelle Santos, mulher representada na *imagem 21*, explica seu posicionamento. Para ela, a "voz" construiu suas limitações desde a infância, por meio das "correções" de sua mãe, e dentre as frases que ouviu, destaca: "cuidado com os meninos e homens, não fique sozinha com eles"; "não faça sexo"; "não beba, cu de bêbado não tem dono" (SANTOS, 2016, p.197). Apesar de dizer que as frases eram proferidas por sua mãe como forma de educá-la, destaca que estas frases

são, na verdade, ditadas pelas vozes dos homens. De vozes que a reprimiam, Michelle passa a ouvir discursos femininos que a encorajaram, acolheram e a defenderam. Para ela, a escolha da palavra se justifica pela representação que o discurso feminino carrega, que traz consigo tantas mulheres que morreram antes que pudessem cuspi-las e que simboliza a chave da nossa liberdade (SANTOS, 2016, p.197).

Além do impacto da palavra "voz", identificamos neste registro traços de representatividade da mulher negra. O corpo aqui evidenciado apresenta uma mulher de pele negra, que se apresenta em depoimento como tal, cujo papel dentro da história das mulheres carrega uma problemática maior do que identificamos quando simplesmente pensamos no feminismo de maneira ampla. O Feminismo Negro se constrói a partir das violências e do contexto que particulariza e intensifica a violência exercida no corpo da mulher a partir não somente da diferença de gênero, mas de sua raça. No ambiente profissional, as mulheres negras possuem ainda menos garantias de direitos que a mulher branca, aspecto evidenciado na desigualdade racial mostrada na busca por empregos, nas disputas por espaços de poder, posições demarcadas por cargos superiores em empresas, entre outros.

A mulher negra está inserida em um contexto de desigualdades básicas provocadas pelo racismo e pelo patriarcalismo. Neste sentido, a filósofa, pesquisadora e ativista do Feminismo Negro, Djamila Ribeiro, destaca a importância de um movimento que aborde as especificidades dos preconceitos e discriminações que a mulher negra enfrenta. Para Djamila, "pensar a interseccionalidade é perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras e que, sendo estas estruturantes, é preciso romper com a estrutura" (2016, p.101). Assim, pensar a raça, a classe e o gênero de maneiras isoladas não abrange a realidade da mulher. Na verdade, para falar de Feminismo precisamos pensar estes três caminhos de maneira indissociável. Dentre os nomes que levantam a bandeira do Feminismo Negro estão Angela Davis, Bell Hooks, Maya Angelou, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, Patrícia Hill Collins, Erica Malunguinho, a própria Djamila Ribeiro, entre outras vozes.

Para além da escrita da palavra "voz" e da representatividade negra presentes na fotografia elencada, destacamos a presença da identidade da mulher. No registro anterior, verificamos que a mulher representada utilizava uma máscara em sua face, que tirava de nossa percepção a identidade desta mulher. Na *imagem 21*, notamos que, além da expressão do sorriso, que nos remete à satisfação pela liberdade, está a identificação da identidade da mulher que desta vez não esconde seu rosto. Nesta interpretação,

apontamos que a partir do usufruto de sua voz, a mulher liberta o corpo, mas também sua identidade silenciada.

Anteriormente, verificamos que a história das mulheres apresenta uma lacuna, marcada por um processo de longo apagamento. Para se posicionar em seu protagonismo, a mulher tomou posse de sua voz e, por meio dela, passou a instigar outras mulheres à insurreição. É neste contexto que tanto Maria Teresa Horta quanto Maria Ribeiro se inserem. Se por um lado Horta trabalha a voz feminina por meio de suas poesias, Ribeiro a expõe por meio da fotografia. Neste compasso, a voz que se delineia nas duas vertentes artísticas não representa somente a palavra da mulher, mas a voz do corpo feminino que se revela.

A vozes que expressam o corpo carregam em suas raízes a denúncia a violências exercidas sobre ele desde a infância. Ainda criança, a menina é instruída aos aprendizados domésticos, ao comportamento adequado, que se difere daquele compreensível quando relacionado ao menino. Deseja-se que a menina seja a mais comportada, dócil e que habite suas horas dentro de casa, sendo este um molde que se estende até os dias atuais. O seu período de menarca, por muito tempo chegou sem que houvesse um diálogo entre mães e filhas, tendo em vista que falar do próprio corpo era motivo de desconforto. Michelle Perrot (2007) reitera que "somente a partir dos anos 1970 é que as mães falam preventivamente de menstruação com as filhas, os produtos de higiene levam em conta o 'incomodo', como se dizia antigamente" (p.45).

Com o passar dos anos, estas violações foram transformadas, ganhando novas perspectivas. O período menstrual passou a ser dialogado com mais frequência entre as mulheres, estando hoje em construção uma naturalização do tema, que nem sempre é recebida de maneira positiva. Ainda hoje o período menstrual é interpretado de maneiras particulares, variando de acordo com a cultura de cada país. No Japão, por exemplo, há um mito de que este período altera o paladar das mulheres e, por isso, elas não podem cozinhar durante seus dias. Na Bolívia, o mito do sangue menstrual revela que o contato com ele pode causar câncer, levando mulheres a carregar consigo uma sacolinha para descartar o lixo menstrual. De maneira semelhante, em Bangladesh o lixo deve ser queimado ou enterrado, para não atrair espíritos ruins. Na Índia, as mulheres enrolam as embalagens de seus absorventes em vários papeis para disfarçar o que carregam, pensando a menstruação como uma vergonha. No Afeganistão, acredita-se que lavar a vagina durante o período menstrual contribui para a infertilidade. No Irã,

metade das mulheres consideram a menstruação uma doença e muitas famílias acreditam que os absorventes podem comprometer a virgindade das moças.

Para além, também entra em questão a pobreza menstrual, fenômeno multidimensional que evidencia desde a falta de acesso a recursos de higiene até a infraestrutura precária e a falta de conhecimento sobre o período. A pobreza menstrual tem sido discutida no Brasil e apontada no Relatório do UNFPA e do UNICEF, que traça um panorama alarmante da realidade menstrual vivida por meninas brasileiras. Quando falamos em pobreza menstrual, nosso senso comum sinaliza países muito pobres e que salientam a desigualdade de gênero de maneira mais acentuada que o Brasil, ou quando pensamos em nosso país, associamos a questão às mulheres encarceradas. Contudo, devemos olhar para as pessoas que vivem em condições de pobreza e vulnerabilidade até mesmo nas grandes cidades, pessoas que menstruam e não possuem acesso a serviços de saneamento, recursos de higiene e até mesmo conhecimento sobre o corpo.

Os tabus que cercam a menstruação também são sinalizados no relatório:

> Diz-se que ela “agora é mulher”, ordena-se que “feche as pernas” e se comporte como “mocinha”, não reconhecen - do que essas meninas ainda são crianças e não deveriam ser expostas a crenças tão limitadoras e restritivas, expondo-as a tabus e sentimentos de vergonha. Esse processo de envergonhamento pode restringir a participação em atividades esportivas, bem como limitar as brincadeiras e a convivência com seus amigos, atos simples e tão importantes para o desenvolvimento da criatividade, coordenação motora, percepção espacial, socialização, entre outras competências importantes (2021, p.05).

Atualmente, no Brasil, os debates sobre a pobreza menstrual ganharam maior visibilidade. Em outubro de 2021, a Câmara e o Senado aprovaram um projeto de lei, de autoria de 35 deputadas, criando o Programa de Proteção e Promoção da Saúde Menstrual (Lei 14.214). O projeto prevê como beneficiárias estudantes de baixa renda de escolas públicas, pessoas em situação de rua ou em vulnerabilidade social extrema, presidiárias e internas em unidades de medidas socioeducativas. Apesar de ter sancionado a proposta, o atual presidente Jair Messias Bolsonaro vetou a distribuição de absorventes proposta pelo projeto de lei. Após mobilizações sociais e das parlamentares, o Congresso Nacional derrubou os vetos à Lei e o Presidente do país assinou o documento.

Para além, outro ponto de violência exercida sob o corpo da mulher é a opressão de seu desejo sexual. Ao atravessar o período de menarca, o corpo feminino sofre transformações, passando a entrar em questão a sua virgindade. Por muito tempo a castidade passou a ser uma das formas de aprisionamento do corpo feminino, e violar este símbolo de pureza acarretava rótulos à mulher. Na atualidade, a repressão do desejo prossegue sendo uma forma de aprisionamento do corpo feminino e, apesar de suas atividades sexuais e seu prazer estarem cada vez mais presentes no discurso feminino, a sociedade tradicional caminha contra essa expressão, rotulando pejorativamente a mulher que se conhece e que fala sobre seu prazer.

Da opressão do desejo, verificamos o abuso sexual e a violência doméstica como um dos temas mais denunciados pela voz da mulher. Ainda no século XIX, o abuso sexual só era considerado estupro quando cometido por um grupo de homens, uma vez que entendia-se que, quando cometido por um único, a mulher era conivente. O estupro, por sua vez, não é cometido somente por pessoas desconhecidas, na verdade, dentro do próprio casamento a mulher sofre violências sexuais que por muito tempo foram justificadas pelo domínio exercido pelo homem sobre a mulher. Neste cenário, o corpo violado pelo abuso sexual, dentro ou fora do casamento, reforça a premissa da passividade feminina, colocando a mulher em uma condição de servente ao desejo sexual do homem. Junto ao abuso sexual, está a violência doméstica, anteriormente marcada pela violência física cometida majoritariamente pelo marido, foi por muito tempo considerada uma correção ao comportamento feminino, um exercício de poder masculino.

Com a construção do Movimento Feminista, muitas denúncias acerca da situação da mulher em sociedade foram realizadas. Delas, destacamos: a urgência da inserção da mão de obra feminina no mercado de trabalho, bem como a busca por igualdade salarial; a imposição da sua capacidade de escolher seus governantes e de fazer parte dos que lideram o poder governamental; o direito à espaço na educação, como alunas e como mestras; a garantia do direito a práticas esportivas, como o futebol; o direito de praticar o sexo com liberdade de escolha; entre outras denúncias feitas por mulheres e que acarretaram em avanços em nossa autonomia. Avançando aos anos 2000, no Brasil, temos: a Lei nº 11.340/2006, conhecida como Maria da Penha, que combate à violência contra a mulher; em 2015, é aprovada a Lei nº 13.104/2015, que reconhece o feminicídio como um crime de homicídio qualificado; em 2018, a Lei nº 13.718/2018 se encarrega de determinar um crime a importunação sexual feminina e, no

ano de 2021, é criada a Lei nº 14.192/2021, que estabelece normas para prevenir e combater a violência política contra a mulher. Essas conquistas referenciadas, representam tantas outras que ganharam força a partir das denúncias realizadas por mulheres que utilizaram a sua "voz" para evidenciar situações intoleráveis. Percebemos nesta construção que o corpo da mulher se destaca como foco de repressão, sendo ele o alvo majoritário quando se fala sobre violência contra a mulher.

Em Portugal, o cenário se constrói de maneira semelhante. O direito ao voto, ao divórcio, à participação no mercado de trabalho e tantas outras denúncias se tecem a partir da "voz" da mulher que subverte as ilustrações que a retratam como figura à margem. A mulher sempre esteve presente na história e a escrita desta história silenciada se define a partir da retomada da palavra, fortalecida pelos movimentos de libertação das mulheres. Nesta esteira, os protestos feitos por Maria Teresa Horta iniciam ainda durante o Estado Novo português, ponto detalhado por Machado e Oliveira (2016), que dizem que, enquanto Salazar apropriava-se da linguagem para o domínio político e ideológico, Horta a utiliza como transgressão de ideias fascistas (p.137). Em relação ao fazer artístico, a poetisa constrói uma oposição à escrita tradicional patriarcal, que aborda o corpo feminino a partir do olhar do homem, aderindo em seus versos e sua prosa a mulher como sujeito da palavra e de si.

Em seu fazer artístico, desde a época de sua introdução na literatura, Maria Teresa Horta utiliza a palavra para denunciar situações em que a mulher e a sociedade como um todo são submetidas, levando suas leitoras a refletir acerca dos abusos sofridos por seus corpos. Considerada assexuada, a mulher traça uma história de subordinação sexual marcada pela violência normalizada. No casamento, o papel da mulher era servir o marido, enquanto os seus desejos eram diminuídos ou anulados e, neste contexto, o corpo feminino é colocado como objeto de prazer, contemplação e satisfação dos homens. Ao falar do corpo, Horta compõe e intitula de "As mãos", um poema que realiza uma denúncia à violência sofrida por mulheres de maneira atemporal:

> Porque das mãos
> toda a importância está
> no que seguram
>
> Digo-vos:
>
> naquilo que procuram
> e afloram por vezes

sem aceite

nem ternura

Porque das mãos
toda razão
está no que descuram

Digo-vos:

naquilo que desfrutam
e manipulam
por vezes sem vontade

nem brandura (HORTA, 2012, p. 84)

Se tratando de um livro que fala sobre o corpo e que dá voz a ele, "As mãos" surge como um fragmento, como uma das partes-instrumento do prazer. Observamos nestes versos uma descrição que ora determina o corpo como protagonista, figura de importância máxima, ora rompe este pensamento com a denúncia realizada. Na primeira estrofe, o que importa é o que as mãos tocam, ou seja, o corpo que se apresenta como sujeito, mas em seguida, revelam-se os primeiros sinais de denúncia, destacados nos versos << e afloram por vezes/sem aceite/nem ternura>>, características que demarcam a violência amparada na percepção da mulher como servil ao desejo do homem e ser desprovido de prazer. Mais uma vez, inicia-se a descrição do corpo como protagonista, quando Horta diz que <<Porque das mãos/toda a razão/está no que descuram>> e, a partir do verbo <<descuram>>, inicia-se novamente a ruptura, que demarca a violência, acentuada pelos versos que encerram o poema <<por vezes sem vontade/nem brandura>>.

Outro aspecto que se destaca é a presença marcante da posse do corpo feminino, assim como a falta do consentimento para que este seja tocado. A partir da análise dos verbos <<seguram/procuram/desfrutam/manipulam>>, identificamos a posse estabelecida sob o ser feminino e a violência que ganha forma. Por sua vez, ao olharmos para os versos <<e afloram por vezes/sem aceite/nem ternura>>, <<está no que descuram>> e <<por vezes sem vontade/nem brandura>>, sinalizamos a violência consolidada, uma vez que este corpo, além de invadido e tomado sem licença, é desprezado, negligenciado e silenciado. Ao debater sobre a violência, Rosiane E. Machado e Rita Oliveira (2016) destacam que "ela pode ser definida, portanto, como

fruto das privações impostas às mulheres, que não podem usufruir do seu corpo e por meio dele alcançar prazer, pois os desejos e aspirações femininos devem ser suprimidos" (p. 147).

Compreendido como fim à reprodução, o prazer da mulher também foi silenciado juntamente com seu corpo. Neste sentido, a atribuição da mulher-esposa destinava-se à satisfação do homem, de seu corpo e seu desejo. Esta premissa vem sendo rompida a partir a voz de mulheres que evidenciam as violências exercidas sob o corpo. Assim como Machado e Oliveira, Bittencourt (2005) se debruça sobre a violência a partir da sua compreensão da repressão sexual. Neste sentido a autora diz que esta repressão "se diferencia bastante no tempo e no espaço, ou seja, não é possível analisá-la sem considerar um contexto específico, já que cada cultura lida com o sexo articulando as formas complexas de simbolização própria" (p.44).

O vínculo entre sexo e o pecado se tornou uma das formas de repressão sexual, que ganha forma a partir do controle do corpo feminino. Historicamente, o corpo da mulher, considerado desprovido de prazer se transforma em um tabu que se prolonga e que é questionado e rompido a partir da luta das mulheres "pela conquista do direito de expressar e viver sua sexualidade" (BITTENCOURT, p.44). Fazendo um paralelo entre a produção de Maria Teresa Horta e Mario de Sá-Carneiro, Bridi (2009) destaca que ambos enxergam com desconforto as limitações impostas à expressão do corpo e que rompem por meio da escrita esta marginalização. A violência exercida sobre o corpo reforça a relação restrita entre sexo e reprodução, retardando o autoconhecimento e condenando mulheres à aceitação deste estigma.

Atualmente, quando pensamos nas correntes que prendem o corpo da mulher, percebemos que esta inquietação ainda possui respostas insatisfatórias. A partir dos anos 2000, a história feminina se expande e o ser feminino se compreende cada vez mais a partir de seu lugar como protagonista de uma longa e árdua narrativa. Por outro lado, as formas de violência ainda se fazem múltiplas e se transformaram ao longo do tempo, ganhando outras projeções. Se antes a mulher era vítima de um silenciamento reforçado por uma inferioridade, hoje, mesmo com espaços de fala adquiridos, ela sofre variadas imposições que representam meios de silenciamento corporal feminino. Dentre elas estão os aspectos estéticos muito fortes e recorrentes para o alcance do corpo perfeito.

Se por um lado, Michelle Perrot (2003) destaca que a beleza da mulher constitui um capital, Naomi Wolf (1992) similarmente destaca que "em termos de como nos

sentimos do ponto de vista físico, podemos realmente estar em pior situação do que nossas avós não liberadas" (p.08). Wolf reitera a identificação destes padrões como uma estratégia de controle social:

> À medida que as mulheres se libertaram da mística feminina da domesticidade. O mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social. A reação contemporânea é tão violenta, porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente (1992, p. 13).

Atrelada a esta noção de controle social a partir dos padrões de beleza, caminha o que compreendemos como estigma, outra estratégia de silenciamento dos corpos. Erwing Goffman (2004) destaca que os gregos criaram o conceito de estigma como uma referência a um traço corporal específico que demarcava uma diferença entre os sujeitos. Este traço de diferença não é tido como aspecto positivo, pelo contrário, o estigma representa uma característica que retrata o sujeito como inferior e "profundamente depreciativo" (2004, p. 6). Desta maneira, o estigma apontado por Goffman dialoga com o que nos revela Wolf acerca do mito da beleza a partir de sua condição rotuladora. Se por um lado o estigma rotula o sujeito por sua característica dissemelhante, o mito da beleza padroniza um grupo de sujeitos e exclui aqueles que não correspondem ao modelo, sendo estes os estigmatizados. Neste contexto, a indústria se encarrega de propor soluções inalcançáveis para perfeição.

A partir deste ponto de encontro entre Estigma e Mito da beleza, notamos que ao estigmatizar o corpo da mulher, este rótulo de imperfeição integra o processo de silenciamento do corpo. Uma vez que a mulher enxerga em si características que a diferem dos corpos expostos pela mídia como perfeitos, traços como estrias, celulites, manchas, sobrepeso, entre outras, se tornam marcadores de estigmas. Assim, a mulher é rotulada como "feia", em um cenário em que cada vez que ela se impõe mais é (auto)cobrada por uma apresentação física padronizada.

Dentre as fotografias de Ribeiro, identificamos um registro que nos leva a dialogar acerca dos estigmas, mas que também nos conduz a perceber a revolução como terceiro caminho para a libertação do corpo:

Imagem 22 – "Revolução"

Sob nossa leitura, os corpos representados por Ribeiro sinalizam exatamente o que esta fotografia remete: a revolução. Sacudir um padrão estético perpetuado e que escraviza corpos femininos há tanto tempo não se limita apenas a uma abertura de diálogo e problematização, sendo uma premissa que revoluciona toda uma sociedade. O corpo representado a partir de suas particularidades anula a necessidade de encaixe no "corpo ideal". A singularidade, neste contexto, ganha força e espaço para ser entendida como beleza.

Ao selecionar a palavra "revolução", Bianca Castello Branco expõe seu corpo como indício de transformação. Em seu depoimento, Bianca destaca que o termo

significa uma mudança abrupta de uma estrutura, utilizado com frequência ao se referir a reformas sociais e momentos históricos, podendo também ser relacionado a contextos individuais (p.45). Para esta mulher representada, a revolução do Movimento Feminista acontece em dois caminhos: no primeiro, busca-se revolucionar as estruturas sociais, transformando a história, a política e a sociedade; no segundo ao incitar a mudança estrutural da sociedade, participamos de um processo de revolução interna e individual.

Ao selecionar este registro, refletimos sobre o padrão corporal imposto à mulher. O corpo representado pode ser compreendido como um reflexo do mito da beleza, se o pensarmos a partir da estrutura corporal apresentada: corpo magro, cabelos lisos. Contudo, em nossa leitura, identificamos neste registro a presença de uma mulher que se compreende a partir da perspectiva do corpo liberto das premissas impostas. Ao escolher a palavra "revolução", esta mulher posiciona seu corpo em um lugar de libertação e aceitação de que cada mulher possui traços individuais e que não deve haver um modelo único de padrão estético.

Capturadas pelo olhar de Ribeiro, as curvas deste corpo desenham um movimento que dialoga com as concepções acerca do erotismo, debatidas por Octávio Paz (1994). Ao apresentar a mulher que retira a blusa, tecido que cobre e omite o corpo feminino, Ribeiro congela um instante de desnudamento, criando uma ideia de movimento ao espectador. Este movimento interrompido pela captura das lentes permite que o espectador o complemente e neste cenário, o que entra em questão é a imaginação do sujeito, sendo este o aspecto que se aproxima da ideia de imagem erótica. O erotismo, conforme apontamentos de Paz (1994) é uma metáfora, cerimonia que se realiza e se liberta por meio da imaginação. Dessa forma, "a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens" (p.12).

Como meio de desabrochar o olhar da sociedade perante a condição social e sexual reprimida da mulher, Horta emprega o erotismo em seus escritos como um caminho que, por sua força de impacto, revoluciona a sociedade. A relação do erotismo com a poesia é tal que se complementam e, nesta esteira, Octávio Paz (1994) destaca que tanto a poesia quanto o erotismo são feitos em posição complementar, uma vez que a primeira é "uma erótica verbal" e o segundo, "uma poética corporal" (p. 12). Para Paz, o erotismo se relaciona intimamente com a poesia, mas se difere da sexualidade, sendo uma representação. Neste sentido, a imaginação é o elemento que move a cerimônia erótica e também o fazer poético, aspecto que permite a movimentação da cena. Ao debatermos o erotismo dentro dos escritos de Horta, partimos da sua

compreensão como produto da imaginação. A partir da construção dos versos, a autora monta a imagem poética, permitindo que o leitor suponha aquilo que descreve.

Outro aspecto que merece destaque nesta fotografia, é a ausência do rosto da mulher. Vimos nas duas fotografias anteriores que, a primeira mulher recobria o rosto com uma máscara, que se justificava pelo contexto da palavra, enquanto que a segunda revelava o rosto com um semblante fruitivo. Por sua vez, na *imagem 22*, não se pode identificar o rosto da pessoa retratada, sendo este um dos fatores que aproximam esta leitura da ausência de identidade da mulher quando esta é anulada pelas correntes que sustentam o mito da beleza. A liberdade, neste cenário, se dá a partir da revolução do corpo.

Este tomar-se para si configura um grande passo de transgressão aos estigmas estéticos a que a mulher é submetida. Goffman destaca que, quando o sujeito é estigmatizado, ou seja, rotulado com características depreciativas por serem diferentes do que é considerado normal, encontra dois caminhos: a mudança de si para encaixar-se no grupo ou a luta constante para provar sua capacidade apesar de sua diferença. Nos atentaremos neste momento ao primeiro ponto. Com a pressão da mídia para que a mulher obtenha o corpo perfeito, em uma estética magra como as modelos, ou adeptas a vida *fitness* como muitas *influencers* das redes sociais, a mulher diversas vezes recorre a procedimentos estéticos para corrigir traços que a diferem deste ponto de perfeição. São tratamentos de celulite, prótese de silicone, rinoplastia, abdominoplastia, lipoaspiração, preenchimentos, *peeling*, entre outros que se encarregam de corrigir o rótulo imperfeito.

Luciana Laponte, em “Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino” (2002), destaca que o nosso inconsciente absorve como verdade absoluta aquilo que vê. O nosso olhar, parece se habituar ao corpo feminino exposto na mídia, aquele que vende produtos, lugares e modos comportamentais. Em suas palavras, Laponte destaca que:

> Corpos femininos idealizados povoam as capas de revistas de moda, nas quais personalidades famosas ditam as regras de um ‘corpo perfeito’. Nas revistas ‘femininas’ ensina-se como buscar o tão sonhado corpo de top model, enquanto nas revistas ‘masculinas’ os mesmos corpos são oferecidos para o deleite visual dos homens. A mídia brasileira, principalmente em propagandas endereçadas ao público masculino, como as campanhas de marcas de cerveja, celebra e naturaliza um corpo feminino sem voz, um corpo-objeto do olhar (LAPONTE, 2002, p.290).

É contra esta premissa de corpo rotulado que tanto Horta quando Ribeiro se posicionam. Na mesma esteira do que nos revela a *Imagem 22* encontra-se o poema "Masturbação I", no qual verificamos o emprego do erotismo, mas também a presença do toque como ponto de Revolução. Vejamos:

Eis o centro do corpo
o nosso centro
onde os dedos escorregam devagar

e logo tornam onde nesse centro
os dedos esfregam correm
e voltam sem cessar

e não estão aí os meus
já os teus dedos

e são meus os dedos
já a tua boca

a ir sorvendo os lábios dessa boca
que manipulo conduzo
pensando em tua boca

Ardência funda planta em movimento
que trepa e fende fundidas já no tempo
calando o grito nos pulmões da tarde

E todo o corpo é esse movimento
em torno em volta
no centro desses lábios

que a febre toma engrossa
e vai cedendo, a pouco e pouco
nos dedos e na palma (HORTA, 2012, p. 104)

Vimos anteriormente que a imaginação é o elemento que rege o erotismo, se fazendo presente na poesia por meio da imaginação. Em nossa leitura verificamos em "Masturbação I" a descrição da cerimônia erótica que encaminha o leitor a imaginar os movimentos descritos pelo eu-lírico. Ao instigar a imaginação do espectador, relacionamos os versos aos apontamentos de Paz (1994) acerca do erotismo, sendo ele regido pela imaginação do sujeito. Na primeira estrofe, identificamos que, além de descrever o toque, a voz narrativa fala de si e do outro como uma unidade, enfatizando

que todas as mulheres possuem um centro do corpo e que dele podemos usufruir por meio do autoconhecimento. Em seguida, os dedos que escorregam devagar mostram a percepção do movimento que se confunde entre o eu e o imaginário << e então são aí os meus/já os teus dedos>>. O toque individual da masturbação se mistura com a imaginação presente no ato e, neste momento, o toque do próprio corpo se transfigura no toque do outro <<e são meus os dedos/já a tua boca>>.

O corpo nesta cena é o protagonista do toque descrito. Podemos verificar este protagonismo nos versos <<E todo o corpo é esse movimento/em torno em volta/ no centro desses lábios>>. Os lábios que aqui se inscrevem podem ser interpretados como o toque da boca do outro imaginário ou como os lábios vaginais da mulher sendo tocados por seus dedos. Nesta conjuntura, o tato é o sentido que marca a descrição da cerimônia narrada, se intensificando e alternando entre dedos e palma.

Em "Erotismo e repetição em As Palavras do corpo, de Maria Teresa Horta" (2005), Rita Bittencourt destaca o corpo fragmentado dentro da obra como uma composição. A alternância que ocorre no toque entre dedo, palma, lábios e lábios vaginais nos remete a própria construção do corpo proposto por Horta em toda a extensão do livro. Vimos em poema anterior a presença das mãos, mas verificamos no livro outras partes do corpo, tais como "Os lábios" (p.92), "A língua" (p.93 e 94), "Os cabelos" (p.95 e 96), "As axilas" (p.101), "Os dedos" (p. 105 e p.106), "Os seios" (p.107), "O ventre" (p. 111), "O clitóris" (p. 114), "A vagina" (p.117), "As pernas" (p.122), "Os pés" (p.123), entre outras, compondo assim o corpo da mulher e revelando ao leitor o autoconhecimento feminino. Desta maneira, o enlace identificado entre a *imagem 22* e o poema "Masturbação I", se dá a partir da percepção do corpo como instrumento de revolução.

Ao fazer um percurso pelo corpo, Horta insere a mulher como sujeito, desestabilizando a estrutura. Destacando a mulher que domina seu corpo e seu prazer, a autora evidencia o que Betty Friedan nos aponta em *A Mística Feminina* (1971) ao dizer que o ser feminino sentia uma ausência de completude, uma insatisfação que por muito tempo foi negligenciada. Por sua vez, ao destacar uma nova percepção do ser mulher em sua poesia, Horta rompe com a identidade coagida de mulher submissa, recatada, dona de casa, esposa e mãe, "permitindo surgir uma nova forma de se enxergar como mulher" (MACHADO; OLIVEIRA, 2016, p.138). Nesse sentido, o corpo ganha caráter de sujeito e de fonte de prazer, a partir da expressão de suas ânsias. Contudo, verificamos

que, quanto mais a mulher se insurge em um âmbito, mais fortes serão as retaliações estruturais para conter nosso caminhar.

Ao passo que as transformações estruturais ocorrem, se intensificam as imagens de mulheres de corpos ideais, veiculadas em *merchandising* de produtos, tratamentos de beleza, clínicas estéticas e estilos de vida. Em meio a esta onda de representações, o corpo feminino passa a ser cada vez mais objetificado por sua constante exposição**.** A princípio, a objetificação do corpo da mulher se dava na arte produzida a partir da perspectiva do homem e, em seguida, com a industrialização, na propagação da mídia. O corpo da mulher é compreendido como bem de consumo, como objeto de contemplação e satisfação de desejos, bem como atração para comercialização. Em torno do capitalismo, o corpo feminino não se torna refém somente do padrão estético, mas também de sua leitura pejorativa. Nesta premissa, as formas de estigma impostas ao corpo se entrelaçam, uma vez que os corpos selecionados para tais exibições lucrativas são aquelas que correspondem ao padrão estético considerado perfeito, ou seja, aquele corpo que se encaixa no conceito de beleza.

Anteriormente nos detivemos ao primeiro aspecto apontado por Goffman, sendo este a mudança de si para encaixar-se no grupo e neste momento nos dedicaremos ao segundo caminho: a luta constante para provar sua capacidade apesar da diferença. Vimos que, para se encaixar na premissa do corpo perfeito, a mulher procura saída nas intervenções corporais. Por outro lado, existe um grupo de mulheres que avançam contra as imagens idealizadas de seus corpos. Este grupo adere a perspectiva que Goffman (2004) relata quando se refere à aceitação de sua singularidade e, a partir dela, se busca provar que sua característica não limita sua capacidade. Neste sentido, ao produzir ensaios fotográficos que rompem com esta premissa de controle social feminino, Ribeiro se torna um dos exemplos deste grupo.

As representações do corpo da mulher dentro da arte expunham o corpo feminino a partir de sua objetificação. Estes corpos foram cultuados como expressões religiosas, modelos de castidade, representação do pecado, mas também como objetos dos desejos e delírios do homem. Nesta esteira, Ribeiro levanta reflexão acerca da objetificação do corpo feminino e nos conduz a compreensão de que desobjetificar o corpo é o quarto caminho para sua libertação. Para abordar este tema, vejamos a fotografia:

Imagem 23 – "Objetificação"

Seja na iconografia ou na literatura, o corpo feminino ganha traços de objetificação. A mulher, retratada como objeto de contemplação se torna refém de uma admiração carregada de misoginia e machismo, e esta objetificação incumbida na arte e também na mídia não se limita a estes veículos. Na verdade, esta visão se estende por uma formação cultural patriarcal que compreende os corpos femininos como lugares de contemplação, de prazer, de violência e de silenciamento. A imagem objetificada do ser mulher transpassa as fronteiras da arte e invadem a vida cotidiana. Neste sentido, a objetificação é um dos temas pelos quais Ribeiro desmistifica a imagem corpórea feminina.

Na *imagem 23*, Carolina Santos escolhe a palavra "desobjetificação" e com ela reforça a ideia de que a mulher precisa de autonomia perante seu corpo. Segundo seu depoimento encontrado no livro *Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo* (2016), o corpo é lido como alvo de agressões físicas, morais e sociais, uma vez que o

patriarcado o entende como objeto a serviço do homem. A partir da perspectiva da mulher negra, sua compreensão do corpo objetificado caminha pela ausência de autonomia, "[...] a mulher negra, considerada um real objeto sexual, no qual muitos homens querem 'experimentar' sexualmente, mas evitam compromisso, afinal, para muitos deles, as mulheres negras servem para relações sexuais e só" (SANTOS, 2016, p.86).

Ribeiro nos apresenta o registro de Carolina a partir do destaque de seus traços: uma mulher negra que assume sua ancestralidade, marcando-a com o uso do turbante estampado, retomando mais uma vez o tracejo do Feminismo Negro. Neste cenário, quando esta mulher coloca os braços na frente de seu rosto, deixando uma fresta a revelar seus olhos, nos conduz à leitura de uma proteção pela própria força feminina, cujos braços lhe defende a identidade. A expressividade ilustrada nos olhos da mulher demarca esta sua identidade, de maneira aproximada ao que observamos na *imagem 21*. Contudo, desta vez, esse olhar capturado fixa no espectador, como um olhar de confronto e questionamento. Para além da expressividade dos olhos, as mãos abertas são interpretadas em nossa perspectiva como marcadoras da identidade da mulher, uma vez que é nas mãos que se encontram as linhas, bem como as digitais dos dedos, símbolos de nossa individualidade.

A objetificação do corpo feminino ganha força por meio da exposição de sua nudez. Vimos em nossas percepções sobre o corpo que por muito tempo a figura feminina foi representada sob olhar dos homens que detinham o domínio e o poder na sociedade e no fazer artístico. A partir da perspectiva masculina, foram construídas imagens femininas que revelavam seus corpos desnudos como objetos de contemplação. Mesmo com a inserção da mulher nas vias artísticas, a percepção do corpo feminino como objeto se perpetuou e ganhou raízes na sociedade, estando presentes ainda no século XXI e servindo de alicerce para a disseminação de imagens do corpo da mulher como ferramenta para atrair consumidores de determinados produtos.

Em contrapartida, o Feminismo se encarrega de encontrar na nudez um lugar de apropriação de si. Assim, Ribeiro revela o corpo em suas fotografias a partir do entendimento de que a beleza está na singularidade dos corpos e não na sua uniformização. Por sua vez, na Literatura, Horta trata a nudez com despojo e naturalidade, instigando a mulher a perceber que revelar o corpo não é fator de constrangimento ou imoralidade. Em verdade, quando a mulher revela o próprio corpo,

ela está se apropriando de si, dos traços que a compõe e da sua beleza como individualidade.

Para dialogar com a objetificação denunciada por Maria Ribeiro, elencamos o poema "Nudez":

Quando visto o meu vestido
eu dispo a seda
do corpo

E quando o tiro
da nudez
eu brinco invento suponho

Desembaraço o prazer
mexo com os dedos
no gosto

Fecho os olhos
vou voando
na sede do sol-posto (HORTA, 2012, p. 243)

O poema "Nudez" se constrói em trajetória semelhante ao que vimos em "Masturbação I". Marcando mais uma vez o sujeito feminino, sua apresentação como eu-lírico é salientada pelos pronomes <<meu/eu>> e pelos verbos em primeira pessoa <<visto/dispo/tiro/brinco/invento/suponho/desembaraço/mexo/fecho/vou voando>> e, assim, os versos de "Nudez" destacam uma cena de masturbação, em que o ser feminino utiliza a imaginação para alcançar o seu prazer, indo de encontro mais uma vez com o que Octavio Paz delineia acerca do erotismo, uma vez que "a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético" (1994, p.12). Neste sentido, o erotismo apresenta sua variação, visto que "o desejo sexual é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário...ou muitos" (PAZ, 1994, p.16). Assim, o tato se faz presente como o sentido que encaminha a cerimônia narrada, o que nos leva a pensar a mulher como aquela que busca conhecer a si mesma, conduzindo e possibilitando prazer.

A nudez que nos prenuncia o título do poema se relaciona diretamente com o erotismo empregado nos versos, nos quais Horta brinca com o despir. A partir da sua nudez, o eu-lírico manuseia, inventa e supõe este movimento de vestir e despir, dialogando mais uma vez com a imaginação que guia o erotismo inserido na cena. Neste

sentido, assim como “Masturbação I”, “Nudez” estabelece a percepção do movimento marcado pelos versos <<desembaraço o prazer/mexo com os dedos/no gosto>>, cena que se constrói e alcança seu ápice no desfecho do poema <<fecho os olhos/vou voando/na sede do sol posto>>.

Em seus estudos sobre a escrita de Horta, Elisa Moraes Garcia (2019) destaca o voo como um tópico recorrente nas produções da poetisa. Para Garcia, “as asas representam a liberdade sexual feminina e impulsionam o voo da mulher, que também é voo literário” (2019, p.27). Logo, o voo figurativo exposto nos últimos versos de “Nudez”, simbolizam, além da marcação erótica e da presença da imaginação, a expressão da voz da mulher e de sua sexualidade, que por muito tempo foi relacionada ao desequilíbrio social e ao pecado. Em contraposição à associação do corpo erotizado com o pecado, os apontamentos de Bittencourt complementam os de Garcia ao dizerem que “cultuar o corpo e fazer dele mais do que matéria de prazer é uma maneira de elevá-lo à esfera do divino, dar-lhe o lugar atribuído a alma” (2005, p.78).

Até aqui, vimos nos poemas de Horta e nas fotografias de Ribeiro quatro caminhos para a libertação do corpo. Em nossa primeira relação, vimos que a *Imagem 20* e “Corpo dos versos” nos apresenta a **arte** como a primeira direção. Em seguida, a *Imagem 21* e o poema “As mãos”, se encarregam de sinalizar a **voz** como meio de denúncia e libertação do corpo; A *Imagem 22* e “Masturbação I” destacam a **revolução** como o terceiro caminho de transgressão e a relação entre a *Imagem 23* e o poema “Nudez” trazem a **desobjetificação** como o quarto caminho para a libertação do corpo da mulher. A partir desta retomada, voltaremos nossa atenção ao quinto caminho identificado: o **autoconhecimento**.

Introduzindo o último tópico de nossa discussão, trazemos a fotografia que finaliza o livro *Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo* (2016). Esta fotografia que demonstra um corpo feminino e que expressa em si a palavra “Liberdade”, destaca o Movimento Feminista como aquele que instiga o autoconhecimento. A partir disto nos questionamos: após termos passado três ondas do Movimento, será que hoje a mulher se sente livre? Em explicação acerca da escolha desta palavra, nota-se que a liberdade que a mulher retratada encontrou no seu corpo por meio do autoconhecimento a libertaram do julgamento constante que fazia de si. Em uma insatisfação constante com o corpo, mergulhou em uma busca incansável por pertencimento a um modelo designado pela cultura patriarcal e perpetuado pela mídia. A mulher representada nesta fotografia é a própria Maria Ribeiro:

Imagem 24 – "Liberdade"

Nesta imagem, Ribeiro transmite, tanto em seu depoimento quanto no registro, a ideia de que a partir do autoconhecimento e da aceitação a mulher pode se libertar das correntes de Andrômeda. Vimos na mitologia que, por causa de sua beleza, Andrômeda foi acorrentada a um rochedo para ser devorada por um monstro marinho. No mito, quem liberta Andrômeda de tais correntes e de sua sentença a morte é Perseu, seu futuro marido. Contudo, em nossa interpretação, quando falamos de Maria Teresa Horta e de Maria Ribeiro, a inquietação que se reflete é a de que a própria mulher pode se libertar das correntes que a prendem.

Em relato, Ribeiro diz:

> O feminismo me fez ver que nossos problemas são reais, não são coisas da nossa cabeça. Ninguém se odeia porque quer, existe uma indústria que lucra muito com as nossas inseguranças. Elas criam o problema para venderem a solução, mas isso vai mudar. As mulheres

> estão se dando conta de que podemos muito mais, podemos ser gordas, magras, baixas, altas, podemos ser belas exatamente como somos. Podemos nos amar exatamente como somos. Só assim teremos essa palavra que é tão especial pra mim e tão importante para nós: LIBERDADE (RIBEIRO, 2016, p.213).

Lemos os registros de Ribeiro a partir da ótica da necessidade de produção de imagens femininas que reforcem a união feminina e a valorização da diferença. Se por um lado o consumo constante de imagens do corpo ideal faz com que inconscientemente a mulher questione seu corpo, o caminho contrário também se torna válido. É preciso consumir cada vez mais imagens que representam a cura, a diversidade, a inclusão e o respeito, assim, quanto mais se consumir desta premissa, menos força terá a via contrária, o mito da beleza.

Em entrevista ao *Blogueiras Feministas* (2015), Ribeiro destaca sua percepção acerca da produção de imagens desprovidas de modificações estéticas realizadas por meio de aplicativos de "correção" de imagem. Para ela, "é muito importante encher essa mídia de imagens de mulheres reais, mostrar que o natural é belo e que não é preciso estar dentro dos padrões impostos [...] para ser bonita" (p.03). Já no ano de 2019, quando questionada sobre a contribuição das fotografias, em entrevista ao *BemGlô*, Ribeiro diz:

> A gente vive numa sociedade que praticamente obriga a mulher a odiar o seu corpo desde que ela se lembre por gente. O que essa sociedade promove é uma relação abusiva e um constante sentimento de insegurança e insatisfação. Você vê que essa falta de conexão entre a mulher e o próprio corpo gera consequências muito sérias, porque o corpo quem carrega a cabeça. Se a gente não tem uma relação saudável entre a mente e o corpo, essa desconexão traz uma série de problemas, e essa relação abusiva que a mulher cria com ela mesma abre portas para que ela estabeleça relações abusivas em vários outros aspectos da vida dela, como social, afetivo, familiar, profissional. Então, quando a gente fala sobre nossos corpos, a gente tá um sistema que nos oprime, que nos agride e nos deixa vulneráveis através de nossos corpos (RIBEIRO, 2019 p.5).

Esta contraposição que se constrói na percepção de Ribeiro, que compreende que o corpo se liberta por meio do autoconhecimento, também é percebida nas palavras de Maria Teresa Horta na construção do poema "Modo de Amar I":

> Lambe-me os seios

desmancha-me a loucura

usa-me as coxas
afaga-me o umbigo

abre-me as pernas
põe-nas nos teus ombros

e lentamente faz o que eu te digo (HORTA, 2012, p. 106)

O poema apresentado é a primeira parte de uma sequência de três poesias que, em continuidade, narram momentos íntimos a partir da voz do eu-lírico feminino. Um dos aspectos que ganham forma nos versos de Horta é o autoconhecimento representado e instigado, sinalizando a mulher como aquela que já passou pela identificação de sua condição, pelo toque e pela busca de conhecimento do próprio corpo e que agora, como sujeito de si e de seus desejos, guia as mãos do outro ao seu prazer. Desta forma, ganham destaque os verbos no imperativo << lambe-me/demancha-me/usa-me/afaga-me/abre-me/põe-nas/faz/>> como sinais de uma ordenação, ou seja, de uma liderança do sujeito feminino que encaminha e comanda a cerimônia sexual conforme seu autoconhecimento e, por meio dele, instiga outras mulheres a conhecer a si mesmas.

Observamos nos poemas anteriores a presença do corpo fragmentado, enfatizando em especial o tato como um dos sentidos que conduzem o erotismo empregado na escrita de Horta. Em semelhança, "Modo de amar I" aponta na finalização de seus versos os fragmentos do corpo da mulher << seios/coxas/umbigo/pernas/ombros>> como partes de um todo que constitui o ser feminino, mas que são destacados como fontes da ânsia pela quebra do silêncio do corpo.

A partir da ideia de que agindo sobre o corpo se estaria agindo sobre a sociedade, o domínio e o silêncio da mulher representa também um controle social. Octavio Paz (1994) destaca que as regras e instituições de domínio do desejo são numerosas e por vezes contraditórias, "suas mudanças desafiam qualquer tentativa de classificação que não seja do tipo burocrática: todos os dias aparece uma nova prática e desaparece outra" (p.18). Assim, o rompimento com este padrão de imposição, a ruptura, a insurreição das mulheres por meio do corpo desestruturariam a sociedade compreendida como ideal e, por isso, Michelle Perrot (2007) cita o silenciamento dos "ardores do clitóris", ou seja, a transformação do prazer feminino em nulidade. Nesta esteira, Bittencourt nos contempla ao dizer que:

> A libertação da palavra poética, que evidencia a linguagem do corpo como força erótica e amorosa, coloca em xeque os conceitos patriarcais e os princípios de moralidade herdada do Cristianismo, principalmente no contexto da sociedade portuguesa. A celebração do erotismo amoroso é um ato político de transgressão das normas que condenam a mulher ao silencio. Esse desafio não encontrou um caminho harmonioso. Pois a fala da mulher é marcada pelo protesto e muitos desafios revelados na fala do corpo em constante luta (BITTENCOURT, 2005, p. 64).

O autoconhecimento, instigado em "Modo de amar I" e em tantos outros poemas de Horta, é lançado como um desafio. O jogo em questão incentiva o saber sobre o outro e a sobre si, uma vez que a partir da exploração do corpo do outro, o sexo deixa de ser uma prática da sexualidade, passando a ser um "encontro com a beleza platônica" (BITTENCOURT, 2005, p.81). Nesta tessitura, os poemas de Horta elencados para esta análise apresentam a palavra como expressão corporal e do desejo da mulher a partir do olhar feminino, desafiando suas leitoras e a sociedade a pensar o corpo, o prazer e o próprio ser feminino a partir de sua ótica.

Ao fazer um recorte dos poemas inseridos na obra *As palavras do corpo* (2012), e das fotografias do livro *Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo* (2016), selecionamos um material que, a nosso olhar, expressa a maneira com que as duas artistas desenham o corpo em suas vertentes, constituindo, assim, uma dinâmica na qual o corpo se liberta por meio da arte, da voz, da revolução, da desobjetificação e do autoconhecimento.

O corpo, anteriormente compreendido como lugar de silêncio, se torna lugar de (re)encontro. Horta contribui com sua vasta produção acerca da mulher não somente na busca por seus direitos, oriundos do seu vínculo com o Movimento Feminista, mas ao falar do corpo, ela refuta a posição de subordinação incumbida à mulher e às relações com finalidade única para a reprodução, se posicionando criticamente diante de um quadro social que, de maneiras diferentes, ainda se faz existente no século XXI, em diferentes países e culturas. Por sua vez, Ribeiro tece a expressão de um corpo silenciado pela explosão de imagens perfeitas. Esta revolução salienta a necessidade de nos aceitarmos em nossas singularidades e percebermos que o belo pode ser o que quisermos. Assim, a assunção do corpo revelada por Horta e por Ribeiro contribui para a emancipação da mulher a partir de uma perspectiva detalhista e emancipatória,

intervindo social e artisticamente para que as mulheres conheçam a si e produzam sobre si, construindo e escrevendo a própria história feminina.

Com o auxílio de Betty Friedan e Naomi Wolf, verificamos que a mulher é assombrada pela mística feminina e pelo mito da beleza. Do mito, percebemos a relação com o capital e com o controle social da mulher. Afinal, a sociedade culturalmente patriarcal precisava de ferramentas para silenciar o corpo feminino, tendo em vista que ela afrontava e derrubava as imposições que se expandiam por séculos. Neste caso, novas ferramentas foram sendo criadas para esta imposição. Da mística, observamos o caminhar da mulher dentro do mercado de trabalho, rompendo a cada dia com a mística que determina as funções sociais voltadas ao trabalho doméstico, à maternidade e ao cuidado como atividades pertinentes à prática feminina. Hoje, a mulher está inserida em diferentes esferas trabalhistas. Mesmo que muito se tenha avançado na libertação do corpo da mulher, o controle sob nós ganha novas manifestações. Contudo, haverá olhares e vozes femininas que enxergarão as atualizações destas correntes e que instigarão outras mulheres a enxergá-las também. Por meio da arte, a mulher expressa e alcança meios para esta comunicação e, unidas por uma só causa – a libertação – transformam incansavelmente a sociedade e as mulheres que as cercam. Pela arte que dá voz, que revoluciona, que desobjetifica e que liberta por meio do autoconhecimento. Trata-se de evidenciar o olhar da mulher sob o ser feminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo intitulado **Entre Literatura e Fotografia: representações do corpo feminino em Maria Teresa Horta e Maria Ribeiro** constitui-se de uma leitura do corpo como instrumento de resistência feminina. Para melhor explorar o tema e organizar as considerações, dividimos esta dissertação em duas partes. Na **parte I**, apresentamos algumas **percepções sobre o corpo**, destacando que cada conhecimento produzido sobre ele se torna provisório. Sob nosso olhar, o corpo é lido como “mais do que um conjunto constituído de músculos, ossos e órgãos. Nele estão marcados signos sociais que expressam a cultura de um povo. Atuar sobre o corpo é atuar sobre a sociedade” (ABREU, 2013, p. 31). Em seguida, destacamos **a mulher na literatura**, evidenciando sua inserção no mercado de trabalho, partindo de atividades de baixo reconhecimento social. Amparados em Virgínia Woolf (2012), verificamos a imposição

do “anjo do lar”, que produzia uma imagem feminina marcada pela pureza, simplicidade, bondade, recato e, principalmente, pelo encargo de atividades domésticas. Ao lutar contra a predominância masculina, patriarcal e sexista dentro da arte, as mulheres compuseram, cada uma em seu tempo, o fazer artístico feminino a partir da resistência. Finalizando a **parte *I***, fizemos um breve **passeio pela história da Fotografia**, no qual identificamos diversos nomes masculinos que aprimoraram esta forma de arte. Contudo, as mulheres também tiveram papel de destaque, tanto como artistas quanto como pesquisadoras que tecem contribuições acerca da fotografia e, em nosso caminhar, sinalizamos alguns nomes como Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, Annie Griffths Belt e a própria Maria Ribeiro.

Na **parte II** desta dissertação**,** nos dedicamos a apresentar as artistas que compõem nosso *corpus* e realizar o diálogo interartes. Em primeiro momento, apresentamos Maria Teresa Horta a partir de sua contribuição na Literatura portuguesa, evidenciando o contexto ditatorial em que sua produção se realiza, alcançando os anos 2000. Neste período, evidenciamos o livro *As palavras do corpo* (2012). Por sua vez, a produção artística de Maria Ribeiro entra em evidência em 2016 com a produção de *Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo* (2016). Ribeiro atuou no mercado publicitário e a partir desta experiência passou a pensar a fotografia como instrumento de empoderamento feminino. Neste enlace, tanto Horta quanto Ribeiro evidenciam o corpo feminino como um instrumento de subversão, colocando a mulher como sujeito da arte, de si e da sociedade. Finalizando a parte II, apontamos os **caminhos para a libertação do corpo**.

Em perspectiva Interartes, o diálogo proposto nos conduziu à identificação de cinco caminhos para a libertação do corpo feminino. Ao relacionarmos a *Imagem 20* ao poema “Corpo dos versos”, verificamos a **Arte** como o primeiro caminho para a insurreição feminina, ponto que dialoga com a própria construção artística de Horta e Ribeiro. Quando aproximamos a *Imagem 21* dos versos de “As mãos”, notamos que a **Voz** se destaca como a segunda direção para a libertação do corpo da mulher, pois é a partir dela que as denúncias às violências exercidas sob o corpo são reveladas. Com a *Imagem 22* e o poema “Masturbação I”, a **Revolução** se destaca como o terceiro caminho identificado, sendo por meio dela que o erotismo de configura como fator de impacto na escrita de Horta, também se fazendo presente nas fotografias de Ribeiro. A **Desobjetificação**, nosso quarto caminho identificado, se revela na relação entre a *Imagem 23* e o poema “Nudez”, uma vez que quando a mulher toma para si a sua

representação e revela seu corpo a partir de seu olhar, fomenta o processo de desobjetificação de seu corpo. Por fim, a última relação indica o **Autoconhecimento** como o quinto caminho para a libertação do corpo feminino a partir do diálogo entre a *Imagem 24* e o poema "Modos de amar I".

A partir dos cinco pontos de diálogo identificados em nossa análise, observamos que o corpo na percepção feminina está para além de seu significado dicionarizado. Pensando o corpo a partir de sua relação com o social notamos que, tanto em nosso recorte literário quanto no fotográfico, as duas artistas transfiguram o sentido do corpo, colocando-o em corrente contrária ao silenciamento que ainda no século XXI é imposto à mulher. Ao iniciar nossa discussão, vimos que o corpo possui uma relação fortuita com a arte, sendo objeto de inspiração, tendo sofrido transformações em sua significação ao longo do tempo. Com o impulsionamento do Movimento Feminista, o corpo feminino, que antes era representado predominantemente pelo olhar do homem, ganha visibilidade a partir da palavra da mulher.

A composição desta relação e a busca pela voz feminina acerca dos temas levantados foram os principais desafios enfrentados na elaboração da pesquisa. Com a amplitude das duas obras, que possibilitam múltiplas relações entre poemas e fotografias, tornou-se desafiador estabelecer pontos de diálogo entre o *corpus*, uma vez que a cada leitura encontrava-se relações com mais de um referente. Por sua vez, a procura por pesquisas produzidas por mulheres que tratassem dos temas levantados se tornou alvo de nossa atenção a partir da necessidade de trabalhar um aporte teórico predominantemente feminino. Adentrando na concepção feminina do corpo, da literatura e da fotografia, não objetivamos esgotar as produções de mulheres acerca da proposta, mas elencamos as vozes que melhor contribuíram a nossa leitura.

Refletimos sobre as construções de um corpo perfeito e verificamos seu amparo no capitalismo, como um sistema que fomenta a insatisfação e em troca nos oferece uma fórmula de intervenção, e sobre esta observação pontuaremos alguns exemplos. De acordo com Ribeiro, o capitalismo que rege as mídias se encarrega de atualizar os parâmetros de sufocamento do corpo feminino. Como exemplo, percebemos nas redes sociais a disseminação de filtros que manipulam a imagem registrada, colocando o rosto perfeito ao alcance de qualquer usuário. A utilização destes filtros é evidenciada por pesquisadores como Clara Maria Abdo Magalhães e Tânia Maria de Oliveira Almeida Gouveia, que discutem a construção identitária no *Instagram*. A padronização proposta na utilização dos filtros de aplicativos nos faz questionar nossa própria beleza,

enxergando em seu emprego uma aparência mais satisfatória que aquela que observamos no espelho.

Outra fórmula oferecida pelo capitalismo e que atualmente tem ganhado evidência nas discussões sobre o corpo é a harmonização facial. Entre os artistas de televisão, músicos e influenciadores digitais a harmonização facial ganhou espaço como um dos caminhos para alcançar a satisfação com o próprio corpo. Este procedimento que se encarrega de criar traços de um rosto ideal e harmônico também tem sido discutido por especialistas em harmonização como Sandra Rejane Diogenes Cardoso de Carvalho (2019), que estuda os métodos para o procedimento. Contudo, essa busca por padronização facial já possui seus casos de insatisfação, ocorridas em pessoas que sofreram um processo de não identificação ao se olhar no espelho após o procedimento estético.

Um dos fatores que encaminham o sujeito a aderir diferentes formas de intervenção estética é a busca incansável pelo rejuvenescimento. O valor feminino é atribuído a partir da sua aparência, a mulher tem a obrigação de ser bonita, sensual, elegante e também de ser jovem. A representação da mulher jovem se propaga de maneira predominante e pouco se fala sobre a mulher adulta e muito menos sobre a mulher acima dos 40 anos, como se a assunção feminina se desse apenas em sua jovialidade. O etarismo, nesse sentido, é o preconceito de idade que afeta homens e mulheres, mas que ganha mais força sobre a mulher. Se observarmos a arte cinematográfica, por exemplo, identificaremos a predominância da representação da mulher jovem, entre a adolescência e os 30 anos de idade. Este silenciamento da maturidade feminina também se destaca como uma das formas de violência exercida sobre o corpo.

Se por um lado as formas de aprisionamento do corpo feminino se transformam e ganham novas formas, por outro notamos um movimento contrário ao aprisionamento e que toma a diversidade como estratégia de consumo. A AVON, empresa de cosméticos, reformulou suas campanhas trazendo uma nova perspectiva a seu público alvo. Em “Olha de novo. Essa história é maior do que se vê”, a AVON instiga seus clientes a ampliar os olhares sobre a beleza, mostrando o potencial subestimado das pessoas, revisando preconceitos e convidando a sociedade a repensar suas bases. Neste sentido, ao se colocar dentro da estrutura capitalista, a mulher tem a oportunidade de romper as correntes a partir de sua estrutura. A AVON, ao evidenciar pessoas de corpos, raças, classes e gêneros diferentes, fomenta a valorização da diversidade.

Compreendendo que o silenciamento dos corpos não se limita somente ao corpo da mulher, destacamos a importância de destacar outras perspectivas. Assim como o Feminismo discute raça, gênero e classe, a discussão sobre os corpos também abrange outras vozes silenciadas, tais como os homossexuais, transexuais, pansexuais, entre outros. Nos importa instigar esta abertura para que cada vez mais pesquisadores busquem as vozes silenciadas na ciência, na arte, na comunidade, para que, assim, estes olhares ganhem visibilidade, fomentando e instigando outros, como fazem Maria Teresa Horta e Maria Ribeiro. Analisar as representações do corpo como instrumento de insurreição reitera a importância do debate e fomenta tanto a busca pelo autoconhecimento, quanto a emancipação destas vozes nos âmbitos sociais e sexuais.

Interrompemos nossas reflexões retomando as correntes de Andrômeda, que sob nossa leitura foram rompidas na análise proposta. Ao transgredir, o ser feminino inicia o processo de rompimento das correntes de Andrômeda, cuja presença simboliza, em nossa análise, as repressões e imposições a que o corpo é condicionado. Na mitologia, Andrômeda é presa a um rochedo para ser devorada por um monstro marinho, após uma disputa que teve como embasamento o conceito de beleza e, neste cenário, é Perseu quem a salva. Com as mudanças sociais, modernidades, o cruzamento dos séculos e as reivindicações de movimentos sociais como o Feminismo, a mulher passa a romper suas próprias correntes. Nesta perspectiva, as Andrômedas são resgatas pelas mãos de mulheres como Horta e Ribeiro que evidenciam o corpo em liberdade, rompendo nossas correntes por meio da arte.

> “Por isso que eu acredito, com muita força, que nós mulheres somos realmente a cura uma das outras”
>
> (Maria Ribeiro)

REFERÊNCIAS

ABREU, Jeane. **Igualdades e diferenças**: os sentidos simbólicos da dor e prazer nos corpos dos gêneros masculino e feminino. 2013. Dissertação. (Mestrado em Sociedade e Cultura da Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/2292>. Acesso em: 05 de mai. 2021.

ALVES, Branca Moreia; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. 1ª edição. Editora Brasiliense, coleção primeiros passos, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** notas sobre a fotografia. Tradução: Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **O público moderno e a fotografia**. Tradução: Ronaldo Entler, 2007. A tradução acompanha o artigo "Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia" publicado na Revista FACOM n. 17. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2007.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo:** fatos e mitos. Tradução de Sérgio Millet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, v. I, 1970.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In: **Magia e técnica, arte e política***:* ensaios sobre a literatura e história da cultura.Tradução: Sérgio Paulo Rounet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. Trad. Sergio P. Rouanet In: **Magia e técnica, arte e política***:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITTENCOURT, Miriam R. M. **A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta**. São Paulo. 2005. Tese (Doutorado em Letras, Literatura e Vida Social) Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103662/bittencourt_mrm_dr_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 07 de mai. 2019.

BITTENCOURT, Rita Lenira. "Erotismo e Repetição em As Palavras do Corpo, de Maria Teresa Horta". [S.l.] 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgletras/coloquiosularquipelagos/artigos/60_Erotismo.pdf>. Acesso em: 30 de mai. 2020.

BRASIL, Fundo das Nações Unidas Para a Infância. Fundo de População das Nações Unidas. **Pobreza menstrual no Brasil**: desigualdades e violações de direitos. 2021. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/media/14456/file/dignidade-menstrual_relatorio-unicef-unfpa_maio2021.pdf>. Acesso em: 11 de mar. 2022.

BRIDI, Marlise Vaz. "Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta". **Navegações.** Vol. 2, nº 1, p. 39-43, jan/jun, 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/5124>. Acesso em: 10 de jan. 2021.

CARVALHO, Sandra Rejane D. C. **Harmonização facial como uso de fios PDO, PRF, Toxina Butulínica e Ácido Hialurônico**. Sete Alagoas, 2019. TCC (Especialização em Harmonização Orofacial) – Faculdade de Sete Alagoas – FACSET.

CASTRO, Ana Lúcia. "Culto ao corpo: identidades e estilo de vida". **Perspectivas**. V. 31, p. 137-168, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel24/analuciacastro.pdf>. Acesso em: 10 de jan. 2021.

CLÜVER, Claus. "Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos". **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267/15085>. Acesso em: 19 de nov. 2018.

CONSOLIM, Veronica Homsi. "A história da primeira onda feminista". **Justificando: mentes inquietas pensam Direito.** 2017. Disponível em: <https://www.justificando.com/2017/09/14/historia-da-primeira-onda-feminista/>. Acesso em: 27 de out. 2021.

CONSOLIM, Veronica Homsi. "O que pede a terceira onda feminista?". **Justificando: mentes inquietas pensam Direito.** 2017. Disponível em: <https://www.justificando.com/2017/09/15/o-que-pede-terceira-onda-feminista/>. Acesso em: 27 de out. 2021.

CONSOLIM, Veronica Homsi. "Segunda onda feminista: desigualdade, discriminação e política das mulheres". **Justificando: mentes inquietas pensam Direito.** 2017. Disponível em: <https://www.justificando.com/2017/09/14/segunda-onda-feminista-desigualdades-culturais-discriminacao-e-politicas-das-mulheres/>. Acesso em: 27 de out. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Imagens da mulher na narrativa brasileira". In: **O eixo e a roda.** V. 15, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução: Marina Appenzeller. Coleção ofício de arte e forma. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FARIAS MONTEIRO, K; GRUBBA, L. S. “A luta das mulheres pelo espaço público na primeira onda do feminismo: de suffragettes às sufragistas”. **Direito E Desenvolvimento**. P. 261-278. Disponível em: <https://doi.org/10.25246/direitoedesenvolvimento.v8i2.563>. Acesso em: 05 de dez. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. Editora Elefante, 2017.

FRIEDAN, Betty. **A Mística Feminina**. Tradução: Áurea B. Weissenberg. Editora Vozes Limitada, 1971.

GARCIA, Elisa Moraes. **O voo a caminho das águas uterinas:** uma leitura da origem do feminino alado na relação entre Os Anjos e Minha mãe, meu amor, de Maria Teresa Horta. Rio Grande. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/9005/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20ELISA%20MORAES%20GARCIA.pdf?sequence=1>. Acesso em: 7 de nov. 2021.

GOFFMAN, Erving. **Estigma:** notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução: Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Guacira Lopes Louro & Tomas Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HORTA, Maria Teresa. **As Palavras do Corpo** *(Antologia de Poesia Erótica)*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

HORTA, Maria Teresa. Folheando com...Maria Teresa Horta. Entrevista concedida a equipe de Coordenação do Portal da Literatura. **Portal da Literatura**. 31 e março de 2009. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=24>. Acesso em: 19 de out. 2020.

LAPONTE, Luciana. “Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino”. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104026X2002000200002&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 20 de mai. 2019.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Tradução: Sonia M.S. Furhmann. 2. edição. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

MACEDO, Ana Gabriela. “Poéticas Visuais e reconfigurações do corpo”. **Cadernos de Literatura Comparada**. ILCML, Porto, 2020 (p.35-50). Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/642>. Acesso em: 14 de dez. 2021.

MACHADO, Rosiane E; OLIVEIRA, Rita B. “A mulher na sociedade portuguesa durante o salazarismo e seu reflexo nos poemas do livro Minha Senhora de Mim de Maria Teresa Horta”. **Revista Decifrar**. Vol. 4, nº 8. P. 135-148, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/3441>. Acesso em: 27 de out. 2021.

MAGALHÃES, Olara Maria Abdo; GOLVEIA, Tânia Maria de O. A. “Vida em filtros: construções identitárias no Instagram”. In:**Esferas.** Ano 4, n. 6. Jan. Jun. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/viewFile/5786/3976> Acesso em: 14 de dez. 2021.

MARCELINO, Giovana. “As sufragistas e a primeira onda do feminismo”. **Revista Movimento**. 2018. Disponível em: <https://movimentorevista.com.br/2018/02/sufragistas-primeira-onda-feminismo/>. Acesso em: 27 de out. 2021.

MARTINS, Ana Paula Antunes. “O sujeito ‘nas ondas’ do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. **Revista Café com Sociologia**. Vol. 4, nº 1 jan-abr, 2015. Disponível em: <https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/GPCS-1_d7bfa43024d6a9d8cc606ff24e600529>. Acesso em: 15 de nov. 2021.

MASTROBERTI, Paula. “A representação das mulheres na arte e na cultura visual”. **Revista Inverna**: ficção gráfica brasileira de autoria feminina. Disponível em: <https://invernablog.wordpress.com/2013/04/29/a-representacao-das-mulheres-na-arte-e-na-cultura-visual-parte-4/>. Acesso em 17 de mar. 2019.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. “Espaço feminino no mercado produtivo”. In: **Nova História das mulheres no Brasil**. Org. Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1.ed., São Paulo: Contexto, 2013.

MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: fotografia e história interfaces”. **Tempo**. Rio de Janeiro, vol. 1, n°. 2, 1996, p. 73-98. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf>. Acesso em: 15 de jul. 2021.

MOSER, Walter. “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade”. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Revisão: Walter Moser e Márcio Bahia. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 14, p. 42-65, jul-dez, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1358/145>. Acesso em: 19 de nov. 2018.

NEAD, Lynda. **El desnudo femenino**: arte, obscenidad y sexualidad. España: Tecnos, Alianza, 2013 [1998].

PAZ, Octávio. **A dupla chama:** amor e erotismo. Tradução: Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERROT, Michelle. "Os silêncios do corpo da mulher". In: **O corpo feminino em debate**. Org. Maria Izilda Santos de Matos, Rachel Soihet. São Paulo: editora UNESP, 2003.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas**; obra póstuma. 18ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

REIS, Carlos. "A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século". **Scripta**, vol. *8*, p. 15-45. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566>. Acesso em 05 de mai. 2021.

RIBEIRO, Djamila. "Feminismo Negro para um novo marco civilizatório". **Revista Sur Conectas Direitos Humanos.** Vol 13, n 24, 2016. Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2017/02/9-sur-24-por-djamila-ribeiro.pdf>. Acesso em 10 de dez. 2021.

RIBEIRO, Maria. Fell entrevista a fotógrafa Maria Ribeiro. Entrevista concedida ao time Fell. **Femtech Fell**. 27 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.feellube.com.br/blogs/news/feel-entrevista-a-fotografa-maria-ribeiro>. Acesso em 2 de dez. 2021.

RIBEIRO, Maria. **Nós, Madalenas:** uma palavra pelo feminismo. 1ª edição. São Paulo: Fonte Editorial, 2016.

RIBEIRO, Maria. Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo. Entrevista concedida a equipe de Coordenação das Blogueiras Feministas. **Blogueiras Feministas**. 27 de abril de 2021. Disponível em: <https://blogueirasfeministas.com/2015/07/21/nos-madalenas-uma-palavra-pelo-feminismo/>. Acesso em 2 de dez. 2021.

RIBEIRO, Maria. Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo. Entrevista concedida a equipe de Coordenação BemGlô. **Coletivo BemGlô**. 8 de março de 2019. Disponível em: <https://bemglo.com/nos-madalenas/>. Acesso em: 2 de dez. 2021.

ROANI, Gerson Luiz. “Sob o vermelho dos cravos de abril – Literatura e Revolução no Portugal contemporâneo”. **Revista Letras**. Nº 64, p.15-32. Set./dez. Curitiba: Editora UFPR, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/2966/2394>. Acesso em 05 de mai. 2021.

ROSSINI, Tayza Nogueira. “A construção do feminino na literatura: representando a diferença”. **Trem das Letras**. Dossiê literaturas de autoria feminina. V. 1, n 3, 2016. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/article/view/459>. Acesso em 31 de jan. 2021.

SANT’ANNA, D. B. “As infinitas descobertas do corpo”. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 14, p. 235–249, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635354>. Acesso em: 20 fev. 2021.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação**: sintoma da cultura. Paulus editora, 2004.

SCOTT, Ana Silvia. “Os caleidoscópios dos arranjos familiares”. In: **Nova História das mulheres no Brasil**. Org. Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1.ed., São Paulo: Contexto, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do Outro. 2 ed. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WOLF, Naomi**. O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução: Denise Bottmann. 1ª ed. L&PM Pocket, 2012.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu.** Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZIRBEL, Ilze. “Ondas do Feminismo”. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas**: Mulheres na Filosofia. Edição eletrônica. V.7, N. 2, 2021. P. 10-31. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2021/03/Ondas-do-Feminismo.pdf>. Acesso em: 27 de out. 2021.