



narrando experiências políticas íntimas:
arte, crítica e criação
de mulheres

Christy G. P. de A.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
SOCIAL E INSTITUCIONAL

Christine Gryscek

**narrando experiências políticas íntimas:
arte, crítica e criação de mulheres**

Porto Alegre

2021

Christine Gryscek

**narrando experiências políticas íntimas:
arte, crítica e criação de mulheres**

Dissertação apresentada
ao Programa de Pós-
Graduação em Psicologia
Social e Institucional da
Universidade Federal do
Rio Grande do Sul como
requisito parcial para a
obtenção do título de
mestra em Psicologia
Social e Institucional.

Orientador:

Prof. Dr. Luciano Bedin
da Costa

Porto Alegre

2021

Banca examinadora:

Luciano Bedin da Costa
(Orientador)
(PPGSI/UFGRS)

Andréa Vieira Zanella
(PPGP/UFSC)

Cristina Thorstenberg Ribas
(PPGAV/UFGRS)

Paula Sandrine Machado
(PPGSI/UFGRS)

RESUMO

narrando experiências políticas íntimas (arte, crítica e criação de mulheres) é uma dissertação composta por ensaios literários-teóricos, nos quais, partindo das minhas memórias, das minhas narrativas, e das minhas relações, traço problematizações sociais pertinentes à psicologia. a produção de arte, de crítica, de cultura e de conhecimento feita pelas mulheres é o meu grande tema, e necessariamente ele encosta nos fatos e nas reflexões, como a colonização, o processo de subjetivação, a relação arte-vida, a relação mulher-igreja, a segunda onda feminista brasileira, entre outras inquietações. escrevendo junto com teóricas e artistas, defendendo uma poética feminista e um texto ético, clínico e político.

palavras-chave: narrativa, poética
feminista, relação arte-vida, clínica-política

RESUMEN

narrando experiencias políticas íntimas (arte, crítica y creación de mujeres) es una tesis compuesta por ensayos literarios-teóricos, en la que, a partir de mis recuerdos, mis narrativas y mis relaciones, trazo problematizaciones sociales pertinentes a la psicología. la producción de arte, de crítica, de cultura y de conocimiento realizada por mujeres es mi gran tema, y él necesariamente abarca hechos y reflexiones, como la colonización, el proceso de subjetivación, la relación arte-

vida, la relación mujer-iglesia, la segunda ola feminista brasileña, entre otras inquietudes. escribiendo junto a teóricas y artistas, definiendo una poética feminista y un texto ético, clínico y político.

palabras-clave: narrativa, poética feminista, relación arte-vida, clínica-política.

sumário

introdução

11

sentido de fundo

18

pontes pessoais : pontes políticas

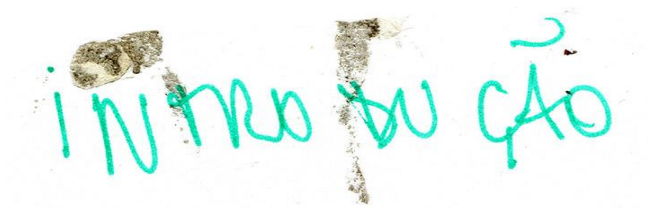
25

ASSINATURA

81

sagra do coração

114



eu tenho a sensação de estar vivendo um roteiro antigo
e esta é a primeira folha aberta:

não importa o que você pensa, as palavras são
consideradas responsáveis somos

filhas da época e a época é política

uma época de longo silêncio, de coágulo e de fissura e
todas

as minhas, as tuas, as nossas, as vossas coisas diurnas e
noturnas são políticas querendo

ou não querendo, nossos genes têm um passado

político, a nossa pele — um matiz político, os versos
apolíticos também são

políticos tudo isso sob um céu

de natureza inceleste nada mudou,

exceto talvez os modos, as cerimônias, as danças, entra
luz

por uma fresta e não te peço mais

que assentimento: é preciso

fazer um inventário do que restou:

a linha nevrálgica via coração
no meio de todas essas histórias ardo
de curiosidade pelo futuro
está escrito?
ainda não estalam as tábuas do chão,
o piso rompe: todo sinal é uma profecia:
e este é meu testemunho: aqui começo
a reordenar o caos e tudo
é uma questão de ordemⁱ

narrando experiências políticas íntimas (arte, crítica e criação de mulheres) é uma dissertação composta por quatro ensaios literários e teóricos, nos quais, partindo de minhas memórias, lembranças e relações, alcanço alguns temas sociais pertinentes. a produção de arte, crítica, cultura e conhecimento feita pelas mulheres é a minha grande questão, que necessariamente encosta em uma reflexão sobre os processos de subjetivação, sobre a relação arte-vida e sobre o acesso à arte. localizada na américa católica, no brasil, em 2020, eu escrevo sobre questões como a subjetividade e a potência política da arte. cada ensaio pode ser compreendido no conjunto de

si mesmo, funciona em separadoⁱⁱ, mas todos os ensaios se complementam e se conversam. não pretendi abordar os temas de forma completa, em suas marcações históricas, com as suas profundidades e os seus detalhes. procurei, antes, trazer algumas reflexões e críticas de cenários e situações que muito me convocam. assim, as narrativas da minha vida abrem os pontos de discussão em que pretendo me demorar.

sentido de fundo, o ensaio zero, é um texto criado na pandemia. retomei agora a sua primeira versão, que foi escrita em março de 2020, a fim de registrar o meu entorno. nessas poucas páginas, eu já começo o seguinte esquema, que compõe toda a dissertação: a minha escritaⁱⁱⁱ é formada por cortes e recortes de textos e citações^{iv} de diversas mulheres — pesquisadoras, teóricas, historiadoras, sociólogas, psicólogas, feministas, artistas, escritoras e críticas de arte e de literatura, etc. — mesclados entre si e mesclados com os meus trechos de textos. eu defendo, nesta dissertação, um texto literário e teórico sobre a produção de arte e de cultura de mulheres escrito com mulheres, pesquisadoras e artistas.

em *pontos pessoais: pontos políticos*, o ensaio um, eu escrevo sobre epistemologia feminista, metodologia feminista de pesquisa, processo arte-subjetividade, racismo estrutural e branquitude. conto um pouco sobre a minha relação com a arte, com a psicologia social e com a pesquisa, e trago uma obra^v de louise bourgeois e uma de grada kilomba. escrevo com donna haraway, rosi braidotti, luana saturnino twardovskas, suely rolnik, nelly richard, bell hooks, lélia gonzalez, lucia guerra, andrea zanella, maria aparecida bento, orides fontella, joan didion e algumas outras mulheres^{vi} poéticas.

no ensaio dois, *assinatura*, há uma escrita sobre a relação entre o bordado e a construção da feminilidade. entro em uma discussão acerca da história da arte feminista, sexismo e autoria; em uma discussão sobre o apagamento das artistas mulheres na história da arte. e trago uma obra de rosana paulino. griselda pollock, roszika parker, whitney chadwick, claudia del fierro, ana paula simioni, mira schor e outras mulheres artistas, teóricas e poetisas são autoras que me acompanham nas palavras desse texto.

e em *sagrado coração*, ensaio três, articulo questões relacionadas à família, à igreja, à colonização, ao golpe de 1964 e ao feminismo. escrevo pontualmente sobre a segunda onda feminista no brasil, sobre suas alianças com a igreja e com as outras lutas sociais latejantes na época. maria lugones, cynthia andersen, beatriz sarlo, aline alves presot, céli regina jardim pinto, andria santin estão entre as teóricas e poetas que conjunto nessas páginas. e é com uma obra de márcia x e um poema de luiza romão que concludo a minha reflexão e este trabalho.

narrando experiências políticas é o modo que encontrei para deixar alguns registros portáteis do mundo, pelas imagens, pelas memórias, pelas críticas, pela ciência, pelos processos de subjetivação e pela arte. *narrando experiências políticas* é um texto ético, clínico e político.

NOTAS

ⁱesse poema foi escrito a partir dos versos das escritoras ana cristina cesar, adrienne rich, susan sontag e wislawa szymborska. os versos de ana cristina cesar estão nas páginas 270, 278, 284 301 e 311 do livro *poética* (2013); os versos de wislawa estão na página 77 do livro *poemas* (2011); de adrienne rich nas páginas 20 e 70 do livro *que tempos são estes* (2018); e de susan sontag da página do livro *diário II* (2009).

ⁱⁱcada ensaio tem o seu início, seu meio e seu fim. então todos eles contam com as notas e as referências particulares. pensei em deixar modelado assim para que as notas e as referências não fiquem muito distantes.

ⁱⁱⁱpor razões estéticas, quis deixar todo o texto em minúscula. todos os inícios de frases, siglas e nomes também estão em minúsculas. abro uma exceção apenas nas referências bibliográficas: eu mantive o padrão maiúsculas e minúsculas.

^{iv}optei, visando deixar a leitura mais fluida, colocar as citações fragmentadas entre “ e em vez do (...). assim, pude fazer com mais cuidado e articulação a colagem do texto.

^vtambém por uma decisão estética, optei em trabalhar “apenas” com imagens textuais. o uso de imagens visuais deixava o texto mais “pesado”, “picado”, roubava um pouco da fluidez narrativa.

^{vi}todas as referências em espanhol que estão nos ensaios são minha tradução livre, a famigerada “tradução nossa”. trabalho muito com textos em espanhol, então, durante todo o texto, eu optei em deixar a tradução livre, para facilitar a leitura e a fluidez.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RICH, Adrienne. *Que tempos são estes e outros poemas*. Tradução Marcelo Lutofo. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2018.

SONTAG, Susan. *Diários II (1964-80)*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. Tradução Regina Przybycen. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

sentido de fundo

“quando os meus sonhos deram sinais/das fronteiras/dos meus/temas destacados/consciente de que eu por medo comecei a questionar/a lua quase-cheia nasce/e eu começo a falar outra vez”ⁱ. todos os nossos dias conversam os nossos sonhos, os noturnos mesmo, os que colam nas cabeças enquanto dormimos melancólicas. estamos tristes faz tempo. este tempo, um cisco no olho de deus, tal como escreve joan didionⁱⁱ, diz respeito ao nosso pressentimento de coisas piores, de um aumento das crises, das angústias. tal tempo é reflexo de uma juventude trancada, seja por recursos financeiros, seja por razões de fé, moral, teologias impostas, controle dos corpos, vidas trancadas pelo tempo, cisco no olho de deus, mas é perdido demais, disruptivo. penso o quanto a literatura é vinculada à história e ao ritmo, parabólica. em outubro ou novembro de 2018 eu escrevi: “acredito em um futuro

onde tudo me espera/enquanto a minha palavra ele
apaga/altera os fatores/deseestrutura até o que foi
descoberto/desmancha com o sol/espera/é fácil
habitar-se em outros lugares/desmontar os relógios as
ruas/o desenho o ingrediente:/descolar do escuro meu
fundo/este velho que se afasta encurvado/pergunta
procurando/um indício propondo/um depois não
é/ciranda perpétua:/algo está para acontecer”ⁱⁱⁱ. essa
melancolia que cercava, nos cercava e que estávamos
sonhando e sentindo havia anos é pandêmica, é mortal.
já faz um ano que, por razões sanitárias, tentamos estar
aqui nas casas, privilegiadas em nossos casulos. aqui,
assumindo os privilégios e possibilidades de cuidado.
aqui com medo e com raiva, salivando e, quase como
em um mantra diário, pedindo que cesse, que por favor
cessem as mortes, as atrocidades, a calamidade pública.
aqui, nos casulos e nos medos, aqui e no mundo: a
suspensão de vidas, a suspensão de trabalhos, de
famílias, de aulas, de encontros, de festas, de atividades
culturais, as ruas esvaziadas de afeto. há um luto social
tremendo. a presença da morte sistematicamente
aumenta. estamos cercadas de doença, e de morte. as

minhas palavras estão pregadas no sentido de fundo da realidade, e eu me demoro em pensamentos thanáticos, em questionamentos e posicionamentos básicos psicossociais. como tornar a escrita desvencilhada da tormenta e da morte? como não voltar a se concentrar nos sonhos, esses marcados por medo medo medo? escrevo que agora está no ar e estamos todas passando por menores ou maiores ou imensos e injustos lutos. o tema circula e nos convida a parar as máquinas: conversar com nossas perdas, com nossos deméritos, com as mortes ainda não absorvidas. não consigo desviar os olhos do presente situado. tento todos os dias aceitar o inaceitável. as mortes só aumentam. na minha casa-casulo “os mortos monopolizam todos os lugares” e fabricam a “profundidade de sua presença como morte”^{iv}. as notícias não cessam, não cessam as presenças, não é cessado o luto, as perdas irreparáveis no ar. “como se consolar com a perda de um mundo que nos foi próprio?”^v o passado nunca esteve tão perto e tão poroso. então, eu escrevo para não esquecer. escrevo envolvida pela insuficiência, pelo aceno de que sei que não saberemos como contornar esta sombra, ao

vivo não saberemos, pelo menos. não saberemos nos próximos dias, tampouco nos meses, atuaremos com delay, atuaremos em atraso. covid-19: o acometimento, a massiva mudança e todos os lutos (materiais e imateriais). tentaremos escrever sobre o “conhecido e desconhecido”^{vi}, “impregnadas de história e de tempo, de visibilidades e invisibilidades”^{vii}. transformaremos a forma em sombra, o comum em incomum^{viii}, constituiremos nossas vidas, o larvar enigmático, vamos dissolver as imagens, recaptá-las. acenderemos as velas, ofereceremos a nós mesmas as tentativas de restauração das curvas. nos alimentaremos das memórias e dos parques da infância, também das grandes dúvidas, por ora submersas. seguiremos na escrita sabendo que as coisas não “são coisas que se expliquem/apenas são dias em que de repente sabemos/o que sempre soubemos e todos sabem”^{ix}, e “o tempo de nossa busca pela escrita deverá se fazer por um salto”^x. vamos nos revirar, resolver os “extratos da memória”^{xi}, produzir “travessias embaralhadas pelo que foi e pelo que está sendo”^{xii}. apostaremos nos passos e nas assimilações passadas, nos sonhos, nos desejos de contestação que

ainda resistem. apostaremos nos êxodos apoiados pela escrita. apostaremos nas memórias, recordações dos sentidos^{xiii}. seremos abençoadas pela palavra, a nossa, assumidamente interna e conflitiva. ampliaremos a tonalidade e o peso do que teclamos. não mais nos colocaremos em modos leves, sussurrados. pesaremos os poemas com o convite reflexivo. agora, e com maior densidade, ‘a autoexpressão é sagrada e fatal’^{xiv}.

NOTAS

ⁱpoema composto com uma seleção e montagem dos versos de RICH (2018, p. 62 – 78).

ⁱⁱDIDION (2005, p. 21).

ⁱⁱⁱGRYSCHER (2019, p. 66).

^{iv}poema composto com uma seleção e montagem dos versos de RICH (2018, p. 34-40).

^vGALLI (2018, p. 273).

^{vi}GALLI (2018, p. 261).

^{vii}GALLI (2018, p. 268).

^{viii}GALLI (2018, p. 269).

^{ix}MARQUES (2015, p. 72).

^xGALLI (2018, p. 273).

^{xi}GALLI (2018, p. 274).

^{xii}GALLI (2018, p. 275).

^{xiii}GALLI (2018, p. 261).

^{xiv}BOURGEOIS (2000, p. 222).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDION, Joan. *O ano do pensamento mágico*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.

GALLI, Tania Mara. Túmulo e a palavra: o “after life” para prolongar o toque na ponta dos dedos. In: GALLI, Tania Mara (org.). *Imagens do Fora: um arquivo da loucura*. Porto Alegre: Sulina, 2018.

GRYSCHER, Christine. *recomece, agora sem cigarro*. Bragança Paulista: Urutau, 2019.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RICH, Adrienne. *Que tempos são estes e outros poemas*. Tradução Marcelo Lutofo. São Paulo: Edições jabuticaba, 2018.

pontos pessoais : pontos políticos

1.as minhas pupilas dilatadas refletem pontos brilhosos imprecisos, donos de muita memória antiga, donos de antigas e refeitas vidas. os pontos luminosos me atraem tanto quanto os mistérios que me nomearam de deus, um dia. nessa memória, eu sou bem pequeninha, devo ter uns oito anos, talvez menos, e estou sentada ao lado de minha avó em uma sala de projeção astronômica, o planetárioⁱ. assim, eu estou dentro de um escuro silencioso, e me torno perplexa ao olhar pela primeira vez um intenso e imenso céu articulado, perplexa porque me admira o poder de tantas estrelas, dos movimentos todos do acima, das infindas junções constelatórias. para mim, o mistério envolve todos os pontos de luz. mas hoje entendo que as possíveis explicações são muito bem elaboradas, fundamentadas, objetivas e alicerçadas: o modo como os pontos serão ligados depende do olhar, depende do encantamento e depende também de muito cálculo, depende

principalmente do discurso científico. percebo então nas estrelas que conheci enquanto mistério, uma matemática que se sobressai à linguagem poética, metafórica.

percebo que o discurso científico tornou as estrelas calculadas. e a intensidade desse discurso preciosista também acabou por me tornar um tanto obsoleta, e para sempre pequena. a ciência é o início, o fim e o destino d’Eles. a ciência é d’Eles. e “eles contam fábulas sobre a objetividade e o método científico”ⁱⁱ. e eles são cientistas e filósofos masculinistas. mas, agora, se eu me ocupasse em construir uma memória poética-ficcional, eu transcreveria a narração sobre os céus e longitudes alterando alguns dados, como, por exemplo, eu colocaria uma narradora, bastante constelatória, com uma voz poética-científica, que iria aos poucos, combinando vocação e cenário, dados matemáticos, geográficos e poesia em uma performance estrelar, adicionando pequenas e variadas míni luzinhas. diria a voz da narradora: “eis a carta dos céus:/as distâncias vivas/indicam apenas roteiros/o primeiro pulsar/a constelação de vulpecula/1,3373 segundos/uma largura de pulso/0,04 segundos eis a carta dos céus/tudo se

move/fixamos estrelas no mapa móvel zodíaco/jogamos com os astros e fixamos no nosso próprio jogo/nomeamos constelações: submetemos os astros à palavra/e a nossa maior distância é o olhar apenas”ⁱⁱⁱ. e na minha memória poética-ficcional eu então perguntaria para a sutil narradora dos céus algo sobre esse olhar e essa distância, eu perguntaria algo como: “como ver? e de onde ver? quais os limites da visão? ver para quê? ver com quem?”^{iv} a narradora responderia que “todos os olhos, incluídos os nossos olhos orgânicos, são sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida”^v. então, eu conversaria com ela de modo a dizer que muito me interessa o mistério com suas portas e estrelas e pesos planetários, mas o nuclear é que eu sou maravilhada com a possibilidade do olhar no espaço de percepção de outras constelações, com a possibilidade de um mapeamento (com características, situação e localização) da subjetividade; um mapeamento da subjetividade que é multidimensional como a visão, com um eu em aprendizado que é parcial em todas suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original^{vi}. que é sempre

construído e alinhavado de maneira imperfeita^{vii}. e que eu entendo subjetividade como “uma visão de si como entidade autônoma”^{viii}, com “limites fluidos de si e da capacidade de ação e responsabilidade”^{ix}; subjetividade como local, sedimentação histórica de significados e representações que podem e precisam ser reelaborados, retrabalhados.^x enfim, em minha memória poética ficcional a narradora ilustraria o meu desejo no céu com “um mapa de tensões e ressonâncias”^{xi}, representando bem as poderosas políticas e epistemologias de uma objetividade corporificada^{xii}, de uma objetividade poderosa, dotada de significados de como os corpos são construídos^{xiii}, corpos que foram compostos por desejos perigosos, contraditórios mas necessários “para viver em significados”^{xiv}, agora, e em “possibilidade de um futuro”^{xv}. então eu vejo inúmeras constelações de mulheres representadas, plurais: algumas com papéis, outras com tecidos, outras com tintas, outras com facas, outras com antenas, outras com crianças. e eu sistematizo aqui nesta narrativa campos de visão: pontos luminosos pessoais: pontos luminosos políticos. eu entendo que o simulacro estelar oferecido nesse dia é

memória estética e afetiva, que dialoga em consonância com minhas buscas de inspiração e movimento de pensamento. entendo que meu modo de ver, meu modo de mirar o mundo, meu vício, enfim, pela pesquisa de visualidades dialoga com antigas histórias, e que meu processo é sempre em diálogo constelatório (rizomático: antigenealógico, “heterogêneo múltiplo, diverso, generativo, resistente a hierarquias e produtivo em sua canalização do desejo”^{xvi}) com muitos outros pontos luminosos, afetivos, cheios de mistérios. hoje, eu com mais de trinta anos, ao me lembrar de fragmentos importantes, estruturais, de mim pequenininha, associo que a memória de uma mulher trabalha para reconstruir os ecos da infância, e é uma cartografia dos impulsos de alegria que entusiasma pensamentos^{xvii}. entendo em comunhão que o “como escrevo é o que sou, ou o que eu me tornei”^{xviii}, ou o que venho me tornando, e entendo ainda mais que gostaria de ter “uma sala de edição equipada com um avid, um sistema de edição no qual eu pudesse pressionar um botão e desmontar a sequência do tempo, e mostrar a você, simultaneamente, todos os fotogramas da memória que me vêm à mente

neste momento”^{xix}. mas, em vez disso, trago palavras e seus ritmos e escrevo que “nossa memória é um holograma de desejo em que aparecem em sincronia as dimensões de nossas vidas reais, a nossa imaginação e a amplitude de nosso desejo”^{xx} e que “cada memória de mulher contribui para ampliar nosso campo de visão, o campo de nossas possibilidades, de nossas aspirações. sendo a memória categoria fundacional da discursividade aparece aqui tanto como texto de invenção, em prosa, como no texto referencial, comprometidos com os registros históricos e culturais^{xxi}. considerando que o nosso tempo é tempo de memórias^{xxii}, o meu envolvimento com a memória em suas mais diversas formas de manifestação é, em si, uma poética feminista. e eu aqui registro o meu compromisso com a poética feminista, empenhada. uma poética feminista que é discurso político, interessado^{xxiii}, porque o meu e o nosso imaginário não são nutridos apenas com as memórias pessoais, conquistadas com as experiências de vida^{xxiv}, mas, antes, são nutridos com as memórias coletivas, memórias de outras memórias, memórias de outras pessoas, memórias que se sobrepõem em reservas

de lembranças e narrativas^{xxv}. assim, as narrativas que trago retratam a interação complexa de diversos níveis de subjetividade^{xxvi}. vou entendendo as minhas e as nossas lembranças como pontos pessoais, mas, principalmente, como pontos que deflagram questões políticas, anteriores. teorizo, então, junto com a teoria social feminista, teoria tão investida nesse texto. teoria construída associando o movimento social e a universidade, e que se pretende expositora de todas as estruturas e todos os mecanismos ideológicos que reproduzem a discriminação e a exclusão, que busca compreender não só o grupo social das mulheres, mas os outros grupos sociais e as outras relações^{xxvii}. também coloco que ler a teoria feminista, pesquisar e teorizar feminismos e produzir estéticas feministas é acessar uma consciência múltipla das diferenças^{xxviii}, porque nós não podemos abordar “o signo mulher sem conversar com uma aguda produção que mescla filosofia, crítica cultural, psicanálise e desconstrução”^{xxix}, sem conversar com uma combinação variável de significantes heterogêneos que entrelaça diferentes modos de subjetividade e contextos de atuação^{xxx}. porque, na

teoria feminista, o sujeito “mulher” não é uma essência, um bloco definido e pronto (!), mas antes é um possível, um conjunto de experiências complexas, múltiplas, potencialmente contraditórias, que são definidas por muitas variáveis sobrepostas, como raça, classe, sexualidade, localidade, idade^{xxx}. e as diferentes figurações da subjetividade de mulheres que trago aqui são muitos mapas, diferentes entre si e por meio dos quais as “leitoras críticas podem identificar pontos de saída de esquemas falocêntricos de pensamento”^{xxxii}. como que a teoria social feminista ama “a ciência e a política da interpretação, da tradução, do gaguejar e do parcialmente compreendido”^{xxxiii}, “que tem a ver com as ciências dos sujeitos múltiplos com (pelo menos) visão dupla”^{xxxiv}. e por isso mesmo “não há um ponto de vista feminista único porque nossos mapas requerem dimensões em demasia para que essa metáfora sirva para fixar nossas visões”^{xxxv}. atesto que as minhas narrativas, as narrativas coletivas, as narrativas de outras mulheres aqui presentes somam histórias de diferentes planos, localidades, pensamentos; são recortes que somam ricas observações teóricas desse vasto campo-céu de saber

ético, estético e político. me utilizo do “aparato da produção literária”, da tecnologia da escrita, para continuar enfatizando a emergência do que é corporificado nas artes e na literatura^{xxxvi}, pois considero intimamente que a literatura abre para a dimensão social, enquanto produto cultural que colabora para a formação de um discurso que circula^{xxxvii}. isso porque vivemos em um mundo construído e constituído por palavras^{xxxviii}, onde existe a relação direta entre narrativa e vida. e, quando contamos uma história, estamos selecionando e organizando elementos que estão presentes no curso da vida, elementos que são dotados de um significado global. quando narramos, configuramos uma unidade comunicativa que expressa globalidades e conforma as identidades individuais^{xxxix}. pontuando: as identidades e as narrações são constructos das pessoas, as construções narrativas que se formam, se formam em função dos referenciais, dos marcos possíveis de interpretação, em um determinado momento e em um contexto específico^{xl}. e é através das narrativas que a experiência interior tem lugar no mundo cultural, e é com um

repertório limitado de recursos da cultura em que vivemos que construímos e comunicamos narrativas^{xli}. e foi no mesmo dia do céu compactuado e brilhoso que encarei um outro mistério, um outro salto ornamental dos meus neurônios em conhecimento. já fora da sala escura, depois de passar pelas muitas árvores e pessoas e pergolados do parque, puxei a mão de minha avó, sinalizando para que ela olhasse para a nossa frente e que me respondesse se a minha visão correspondia com aquelas longas patas peludas, gigantes, em círculo, oito. eu enxerguei aquela aranha dentro da minha enorme incompreensão de mundo, maravilhada, e em estranheza por entender que aquela imagem tinha sido manufaturada. meu espanto e minha dúvida aumentavam à medida que eu tentava compreender por que a aranha que eu tanto temia em casa estava ali, tão enorme. minha avó confirmou a minha visão e me explicou que eu não precisava ter medo, que a aranha era arte. a aranha de louise bourgeois foi então a primeira imagem, monumento, presença, intimidade e intimidação que eu tive com o cânone das criações estéticas. eu pude naquele momento me sentir instigada e com algumas

dúvidas, eu fui certamente provocada. atribuo a esse extrato de lembrança uma grande consideração afetiva: pela arte, pelas mãos, pela minha avó. para mim é muito interessante costurar essa rede de “acazos” em sincronia. primeiro ponto: a construção afetiva que eu tenho pela ciência e pela arte certamente foram cimentadas pelo vínculo que a minha avó tinha e tem comigo e pelo apaixonamento dela por esses saberes. a minha avó foi professora primária em são paulo, no bairro do limão, na década de 1950. e, embora ela recebesse de seu pai incentivo para trabalhar como docente e ser bastante expressiva em seus afetos^{xlii}, foi bastante filtrada e comedida pelos padrões sociais vigentes. segundo ponto: me ocorre que ficou no meu registro uma curiosidade e um ímpeto sobre processos de criação derivados de um encantamento a respeito de uma obra de arte produzida por uma mulher. em termos gerais, uma mulher bastante lembrada e legitimada pelo seu trabalho. uma mulher que é uma exceção. exceção por ser uma artista muito considerada e estar dentro de muitos livros, estudos e teorias. uma artista bastante instigante e propositiva. e agora acrescento um fato bastante

importante para a relação que venho tecendo aqui, a respeito de bourgeois: “a arte era apreciada em minha casa” — responde louise a uma pergunta^{xliii} de douglas maxwell. e, ao analisar a construção sistemática do movimento de criação de louise, destaco considerações importantes sobre a relação da sua produção de subjetividade-arte: louise foi criada em um ambiente bastante oportuno para uma assimilação técnica artística, visto que seus pais eram donos de uma importante tapeçaria localizada em paris e entendiam a arte principalmente como uma manufatura. “a decisão foi tomada por mim pela situação de minha família. meus pais ganhavam a vida com arte — a tapeçaria —, então nasci nisso”^{xliiv}. louise explica sua relação íntima com a produção artística. louise foi filha de uma mulher forte; ela conta: “deram-me o nome de louise porque minha mãe era feminista e socialista; seu ideal era louise michel, ‘a rosa luxemburgo francesa’. todas as mulheres em sua família eram feministas e socialistas — das ferozes!”^{xlv}; “quando minha mãe dizia alguma coisa, a casa tremia e meu pai escapava”^{xlvi}. já seu pai era um homem extremamente adaptado às normas sociais, que

consolidou família e tentou promover, sem sucesso, o sustento. ele foi para a guerra. e se destacava pelo gosto por mulheres submissas e menores, docilizadas, sendo muito galanteador e assumidamente adúltero. muito traumatizada pelos atos de seu pai em inúmeras violências simbólicas observadas e vivenciadas na infância e na juventude, a artista produziu principalmente as expressões das contradições micropolíticas a que assistia desalentada. em sua arte é central a questão da narrativa de políticas íntimas, de considerações sobre essas memórias traumáticas, sobre as contradições observadas em casa. sua obra pode ser lida como um manifesto sensível contra a opressão de gênero, sobretudo nas vistas dos modos domésticos burgueses. localizando que a artista foi de uma família abastada tanto em capital financeiro quanto em capital cultural e simbólico^{xlvi}, também entendo que a sua narrativa, apesar de grandes dificuldades no percurso, é contada e finalizada como uma narrativa de uma artista que foi canonizada por estar em uma sequência bastante confortável de privilégios (como ela mesma admite em muitas declarações e entrevistas) associada a uma grande disposição e gerência

dos seus sensíveis modos de combate. louise soube capturar os medos, os traumas e as críticas e atuar em uma chave que alternava entre silêncio e estrondo, sempre bastante apegada ao seu próprio processo pessoal e à sua subjetividade. isso é destacado dentro da teoria feminista da arte: as mulheres que produzem estéticas críticas estão implicadas em atuar de modo íntegro em relação à própria vida, aos próprios desejos e ambições, sempre lembrando e relembrado que, para além da própria relação com seus métodos, produtos e subjetividade, é importante oferecer ao público problemas e críticas sociais, em uma relação consistente entre o público e o privado, abastecendo a produção de uma estética principalmente política, ética. e portanto indissociável da vida. voltando à cena: a emblemática obra aranha de louise foi nomeada por ela como *mamain* (1998), porque foi projetada e manufaturada objetivando homenagear a relação de cuidado, a política do cuidado^{xlvi} que sua mãe tinha com ela. para a artista, josephine era “decidida, inteligente, paciente, tranquilizadora, racional, sutil, indispensável, arrumada e útil como uma aranha”^{xlvi}, que sabia como se defender

e como defendê-la. percebo que o mote da teoria feminista tem dito e incentivado relações que privilegiem cuidado, escuta, transmissão de afetos, por si e pelas outras pessoas. é político incentivar uma estética afetiva, uma estética que transmita o significativo gesto do verbo cuidar. ora, louise pode colocar-se, entre tantas inseguranças, segura em muitos momentos, devido ao vínculo materno bastante terno e honesto. e louise pode simbolizar a dimensão e a amplitude desse vínculo em uma obra de 700 kg e 3,5 m de altura, e em tantas outras obras que conversam com as poéticas e as memórias feministas. retomo: *mamain* (1998), de louise bourgeois, foi o meu primeiro contato vivo com um produto artístico, com uma fruição artística, a partir da minha visão, e junto com as mãos minhas e com as mãos de minha avó, materna.

intensifico o meu encantamento com a postura crítica das artistas que atuam em modo de operação feminista, que promovem um deslocamento do modo tradicional de pensar o trabalho artístico, na medida em que a elaboração da vida ganha destaque¹. enfatizo que é bastante inspirador e intenso um movimento que traduz

que “é preciso viver artista, através de práticas de si que promovam a construção de uma existência ética e política”^{li}, “por meio da feitura de imagens poéticas que desejem compor, em lugares de criação da vida e de si mesmo ainda inexplorados”^{lii}. é promotor de segurança estética e intelectual dialogar com a estética de artistas que compõem “imagens-pensamento que estão destinadas a afetar o espectador com problemas, medos, prazeres, dúvidas ou êxtases perpassados por sua visão individual”^{liii}, estética “que pode ser interpretada como uma prática de autoconstituição de si, como espaço de expressão de posições éticas, estéticas, políticas e também afetivas”^{liv}. para mim, christine, é particularmente intenso e estruturante esse diálogo, pois trago em minhas narrativas a crônica presença de assuntos delicados, de trauma e de submissão, mas também trago, em grude e em gesso, as vértebras necessárias para me colocar como artista e tema da minha própria obra^{lv}, da minha própria pesquisa poética, científica, ética, feminista. os meus movimentos foram desde cedo bastante cercados pela cultura da submissão feminina, em um intenso e radical vício familiar

alimentado pelos arredores sociais capitalistas, coloniais e cristianamente religiosos, arredores dotados de um estúpido controle dos corpos das mulheres e também dos princípios questionadores delas. e eu, christine, escrevo que, no que foi possível e privilegiado escolher, me pareceu necessário me concentrar em condutas éticas que discordassem da roda viva na qual estamos infiltradas, localizadas. e aos poucos, ao alongar esse diálogo escrito, vou ilustrando algumas memórias e ressonâncias minhas, autorais, em diálogo com as ressonâncias de outros processos feministas. e vou caracterizando esse texto, essa escrita, com esse estilo que é a mistura de vozes mais a mistura dos modos de discurso: vou misturando deliberadamente o modo teórico com o modo poético^{lvi}, de modo a pontuar a minha resistência a uma linguagem acadêmica rotineira, historicamente fundamentada no poderio dos homens com as palavras. além disso, o estilo que aqui esboço “conversa com o projeto coletivo do feminismo, o que implica o conhecimento e o reconhecimento das vozes de outras mulheres”^{lvii}. quero, ainda, acrescentar agora que em termos de estrutura estou empenhada em

legitimar, dourar, as narrativas alógicas^{lviii}, narrativas que se confrontam com uma ordem sequencial e unilateral, tradicional, hegemônica, sustentada pelo pensamento racionalista europeu, desenvolvido com base em um sistema binário que coloca faiscantes sistemas de valor, protagonistas. nós, antagonistas, podemos desmontá-las^{lix}. o empenho junto às narrativas alógicas funciona em fragmento e descontinuidade. com descontinuidade, eu concebo uma “escritura limite entre o literário e o não literário”^{lx}, uma escritura que funciona em alguma medida como uma experiência de reparação, que obtém registro de uma experiência, de uma experiência que é sempre a experiência de um corpo, de uma voz, em um testemunho que dê conta das experiências que derivam da experiência mulher^{lxi}. que rastreia a “potencialidade nômade e em constante transformação da memória, que questiona as ordens e os regimes de caráter hegemônico na simultaneidade dos discursos”^{lxii}. que questiona as articulações do poder, tanto “no denso tecido das interseções genéricas, como nas articulações relativas ao âmbito plural da cultura”^{lxiii}. discorrendo eu vou narrando experiências políticas íntimas, vou narrando

subjetividades, produções discursivas e estéticas feministas. busco, assim, o mesmo reconhecimento simbólico que muitas feministas buscaram e ainda buscam, que é: “ter o direito de elaborar suas próprias formas de discurso científico e fazer com que essas formas sejam reconhecidas como científicas”^{lxiv}, em vez de ser acusada “de destruir a tradição, de derrubar o cânone, de criticar, sem oferecer nada em troca”^{lxv}. porque a minha ambição com esse texto é destilada do sumo do ponto central da discussão acadêmica feminista, que continua a ser este: “são muito poucas as mulheres que gozam de uma posição de poder simbólico, isto é, uma posição que lhes permite sistematizar, codificar e transmitir suas próprias tradições intelectuais”^{lxvi}. ênfase: a minha ambição é marcar o poder das palavras, das memórias, das narrativas e das produções visuais e culturais das histórias das mulheres, em pequenos fragmentos, ressonâncias e composições. compostos sobretudo em contraposição e subversão ao meio instituído, historicamente incipiente e desestimulante. histórias e memórias escritas tem o poder de restituir, preencher lacunas, e são “os afins das alegres linguagens

que ativamente se entrelaçam na produção de um valor literário”^{lxvii}. e eu “prefiro ficcionalizar minhas teorias, teorizar minhas ficções”^{lxviii}, “como uma forma de criatividade conceitual”^{lxix}. então: “é preciso recriar o acontecer/é preciso saber as regras dos jogos/como extrair venenos/e que palavras abrem portas/nas orações que ainda não foram compostas”^{lxx}.

2. “depois da passagem o diário se quebra/e vigora um tatear de vidas ocasionando longas permanências nunca mais sem os arpejos irresolutos dos encontros/a mão é seu arcano muito de vestígios/onde acena uma quiromancia dos afetos/e de todos os manejos redentores do que (não) é correspondência ou poesia”^{lxxi}. depois da passagem meu diário se quebra e me observo bastante vinculada a um momento em que o que me é precioso é um tatear vidas, combinar trechos, construir com os fragmentos linhas sinuosas, linhas: da vida, dos destinos. me recordo de, nos meus trabalhos oraculares, tentar estabelecer um estudo sistemático da arte da quiromancia. sempre fui muito apegada a mãos, suas formas, seus dedos, suas peles rugosas nos ossinhos.

nos dizem as mãos muito sobre quem as têm, elas entregam muito pelo gesto. as mãos, sempre me interessaram as minhas enquanto faço peças de barro ou mesmo quando me disponho em dança. dizem as mãos os desvios do corpo e dos lapsos, entregam, suadas, as manias. nos traçam as mãos cartografias. a quiromancia estuda as linhas da vida. eu, cartógrafa, sou formada pelas linhas e pelas problematizações do mundo. formada pela minha corporização e afetabilidade^{lxxii}. é no meu corpo, pensante, que vibram as experiências dos encontros, que vibram também as dúvidas articuladas — criadoras e produtoras de pensamento —, é pelo corpo que uma questão se faz, via experiência^{lxxiii}. é meu corpo que registra e elabora as sensações e as experiências, e que gerencia, junto aos pensamentos, mapeamentos muitos de horizontes. mapeamentos estendidos e escolhidos sistematicamente para uma composição textual, mapeamentos híbridos que relatam as questões, as quebras do saber, o conteúdo engessado no texto. eu sinto que muitas coisas que escrevo somam cartografias de pensamentos, talvez uma espécie de passagem intelectual, uma passagem que faz com que o meu diário

se espalhe procurando um marco de referência, uma orientação, um mapa, uma passagem que opere modificando a minha singularidade, um estilo de escritura que ocorre ao mesmo tempo em que meu pensamento avança — então vou agregando gradualmente novas peças, percepções, enquanto dou sucessivos passos adiantando as minhas ideias, coordenando memórias, sonhos, passagens, imagens e encontros projetados no texto [lxxiv](#). e esse pensamento cartográfico, esse exercício de elaboração de saberes, de desejos e de expressões, é somado a uma autocrítica em relação aos circuitos antigos de formação de ideias. esse exercício é feito com material recolhido da minha vida, em fragmentos dispersos, e compõe novos sentidos baseados nas novas relações conectadas ao novo contexto, a nova agência, ao lugar de enunciação e às várias vozes tensionadas aqui presentes [lxxv](#). essa nova agência pode ser nomeada como uma “política de localização”. uma “política de localização” que implica uma tomada de consciência, um despertar político, um traçar de cartografias do poder, em que elaboro uma narrativa pessoal, genealógica e crítica, bem como dos

regimes que me cercam^{lxxvi}. localizar-se de modo crítico-político é um trabalho de experimentação sobre si que demanda uma atenção constante e é a potência da criação presente em todas nós, visto que “a formulação de ideias é inseparável de um processo de subjetivação”^{lxxvii} e tem que atuar concomitantemente com o deslocamento do desejo dominante “na nova versão da cultura moderna ocidental colonial-capitalística”^{lxxviii} e com o deslocamento da “política produção de pensamento própria a essa cultura”^{lxxix}. essa localização cartográfica, nova agência, prática micropolítica, está inscrita em um plano performativo artístico, conceitual e existencial. e, como ato de criação, política de localização e cartografia de si e de seu entorno, tende a portar um poder de contágio^{lxxx}. praticar a localidade crítica é atuar micropoliticamente em um diagrama do real sensível, em um diagrama de fluxos, intensidades, sensações, tensionando o plano macropolítico (dominante, explorador, repressor, insensível)^{lxxxi}. novamente retorno: o que é o proposto, portanto, com a criação das palavras, imagens e estéticas aqui dispostas é a atenção e a vinculação das interioridades subjetivas com os

processos externos. faço a marcação de que as narrativas e estéticas aqui dispostas não pretendem ser um composto complexo, determinado, de estudo de vida e obra de artistas e escritoras contemporâneas que me marcaram e me inspiraram. são antes algumas considerações acerca da relação externo-pessoal de algumas artistas aqui referenciadas. a minha análise, trocando em miúdos, finca que “a arte vem da vida”^{lxxxii}. deriva-se dela. a arte é um saber, um manifesto, uma forma de conhecimento e resistência que tem o “potencial de captar a historicidade das relações sociais” e de elementos da linguagem, sendo fruição, ao transmitir emoções, expressões e atuações em seu próprio tempo^{lxxxiii}. entendo que a arte não produz o retrato fiel da sociedade, mas está repleta de sentidos dela absorvidos^{lxxxiv}; é “uma estética do cotidiano, plural e fragmentada”^{lxxxv}, que está intimamente interessada em desfazer as violências simbólicas, em promover a transformação de si e a diversidade^{lxxxvi}. assim, “a arte está sempre conectada a um mundo, ou a uma forma de vida, que a produz”^{lxxxvii} e “é a nossa forma de vida que fundamenta nossas práticas artísticas, assim como é nela

que se fundam os significados da palavra arte, bem como as regras para seu uso”^{lxxxviii}. e, assim como “não é possível para uma pessoa viver uma vida que não é a sua, é impossível fazer uma arte que expresse uma vida que não é a sua”^{lxxxix}. dentro dessa linha arte-vida, tensiono, então, a necessidade de pensarmos os dispositivos clínicos presentes em produções manufaturadas por mulheres em oposição ao sistema de opressão e de apagamento de discursos de minorias. se colocarmos a subjetividade como resultado da relação das forças que cruzam a pessoa no movimento, e “no ponto de encontro das práticas de objetivação pelo saber/poder com os modos de subjetivação (formas de reconhecimento de si mesmo como sujeito da norma, de um preceito, de uma estética de si)”^{xc}, ou como laboratório vivo onde universos se criam e outros se dissolvem^{xcii}, ocorre, com a prática artística, uma atualização de sensações, em uma estética que subverte “os códigos e as convenções” e que tem o papel de contágio nas várias transformações e representações das formas^{xciii} tradicionais, ao passo que um processo de reelaborar a vida se doura. a “construção de uma

existência ética e política”^{xciii} é dada em imagens poéticas que compõem, transformam e inspiram a produzir cartografias outras de sentidos, atualizando forças, socializando sensações^{xciv}. “esses sentidos, por sua vez, são produzidos e transformados no terreno fértil das relações interpessoais e apresentam as marcas das condições socioeconômicas culturais, do tempo/espaço histórico em que essas relações acontecem”^{xcv}. nessas relações sensíveis, em que os corpos são afetados e afetam pela/nas ocorrências imprevisíveis dos/nos encontros, há uma marcação de formas e linhas estéticas^{xcvi}. “as relações estéticas são relações de alteridade, que fundam e fundamentam modos sensíveis e anárquicos de estranhamento ao instituído, encontrando inúmeras formatações de devir e de cuidado e de acolhimento da existência”^{xcvii}. as relações estéticas são relações que operam fissurando o “natural” imposto e o desonesto permanente^{xcviii}, são relações muito necessárias para “o compromisso com a própria vida e com sua reinvenção”^{xcix}. me importo muito em ressaltar que foram condições históricas, políticas, sociais e culturais que atuaram com força objetivando a suposta

relação entre arte e vida (e ciência), montando um cenário em que a obra de arte está distante do cotidiano, dos espaços cotidianos, exposta em situações bem específicas. com a inauguração dos museus e do sistema de arte (com artistas, críticos e curadores), o selo de aprovação do que é considerado arte é anexado por uma cola bastante refinada e classista. as produções artísticas então foram e ainda são muito avaliadas segundo critérios codificadores das belas artes, do sistema de arte, configurando as hierarquias que estrondam “todas as dimensões da vida social”^c. assim, a estética acabou sendo deslocada do dia a dia e condecorada como “estética do belo, disseminadora de valores universais.”^{ci} sobre questões instituídas do sistema de arte, compartilho a minha angústia pessoal como artista e pesquisadora. meu relacionamento com as artes visuais enquanto área científica, enquanto saber, começa com o registro da aprovação no curso educação artística – artes visuais, na universidade estadual de londrina. uma grande motivação para a minha escolha foi entender que poderia trabalhar uma docência vinculada à “imaginação e à criação”, atividades que combinam múltiplos recortes

de impressões, imagens, sons, odores, sabores e cores da realidade vívida compondo arranjos variados^{ci}. e aqui assinalo a minha percepção: quando comecei a licenciatura, eu tinha um pouco de conhecimento prévio em história, história da arte e em técnicas artísticas, por ter me preparado especialmente para as provas específicas condicionadas ao processo seletivo da universidade. muito embora eu tenha sido sempre bastante aplicada nos estudos e tenha estudado em escolas de ensino particular, me colocando bastante nas aulas de história e de artes e produzindo bastante conteúdo, (me sentindo muito sensível, criativa e emocionada nesses momentos), me senti intimidada a inflar tais saberes, e foram alguns meses debruçada em aprender o desenho técnico (industrial, de observação) e as teorias da história da arte. me lembro vagamente dos tantos pintores e artistas homens listados, com suas pinturas e obras “geniais”. para mim era muito interessante todo aquele novo, “a arte”, “o belo”. eu ainda não tinha a consciência política acesa para entender a problemática enorme encontrada naqueles livros e apostilas. logo na primeira semana de aula percebi que as

casinhas do ceca^{ciii} eram frequentadas por um número massivo de mulheres^{civ}. e o entendimento e o estranhamento em relação às escalas de sucesso não eram silenciados: colegas, professoras e professores faziam muitas críticas às opressões operantes no mundo da arte. por exemplo, as aulas de antropologia da arte foram fundamentais para que eu entendesse a perversidade que é o apagamento massivo das técnicas expressivas da arte não eurocêntrica, exclusão e apagamento pautados por uma “estética do belo”. as aulas de história da arte proporcionaram para a turma um mapeamento de algumas artistas mulheres brasileiras, e ali, durante as apresentações do seminário, pude dialogar com o trabalho de mira schendel^{cv} e a psicanálise. as aulas de psicologia da arte buscaram justamente quebrar com a tônica interpretativa presente nos discursos psicologizantes acerca das obras e dos processos de vida das artistas. então, de fato, a proposta^{cvi} ética-estética descrita pelo corpo docente era amplamente respeitada. mas, somadas a essas percepções e críticas comprovadas acerca do funcionamento perverso do sistema de arte, especialmente no que tange à formação de arte-

educadoras^{cvii}, as minhas angústias me inclinaram a voltar para são paulo e estudar psicologia, graduação que eu desejava muito realizar.

experiência de grande registro rizomático foi estudar psicologia na pucsp. considerando a soma do grande número de disciplinas^{cviii} com o fato de eu trabalhar em estágios extracurriculares desde o segundo ano^{cix}; com as diferentes turmas nas quais assistia aula para que eu conseguisse conciliar com os horários de trabalho; com as pesquisas e as monitorias^{cx} para as quais eu me direcionava; com as múltiplas conversas com as amigas e com a são paulo cultural^{cxii}; e com os muitos encontros de estudantes de psicologia^{cxiii}, é complicado mensurar o tamanho de abertura de mundo que me foi proporcionada. aqui destaco que foi no meu segundo ano de graduação, na disciplina *introdução ao pensamento religioso II*, que comecei a me entender em meus processos e desejos de pesquisa. ao que parece, a disciplina poderia oferecer algum certo panorama sobre teologias, mais precisamente a cristã. antes disso, o manejo dos seminários era inteiramente mergulhado nas relações estéticas: relações entre arte, deus, erotismo e

literatura. instigada e convidada para um projeto de pesquisa vertente da disciplina, comecei a entender as diferentes dinâmicas de construções de saberes acadêmicos. nós éramos incentivadas a criar ligações poéticas-clínicas-críticas, a partir de leituras^{cxiii} muito bem indicadas. meu repertório de poesia^{cxiv} foi regado à medida que a possibilidade de fazer múltiplas combinações textuais científicas polinizaram. então, entendi que ciência também é arte, já que, para tentar compreender e explicar a vida, a pesquisa a reinventa em cruzamentos constantes; e seu processo de criação é fundamentado em um olhar para todas as direções^{cxv}. esse meu entendimento, ou iluminação, aquecido pelas relações afetivas e estéticas, foi a base para me constituir como pesquisadora. pouco tempo depois disso, o projeto de pesquisa *escritas do eu na literatura contemporânea: deslocamentos, memórias estilhaçadas, identidades em devir* (2014-2016), na pucrs, me ofereceu muita autonomia e possibilidades de gestos de pesquisa mais autorais. li sobre memória, memória social e identidade; compêndios de psicologia social, psicanálise, história da arte, arte contemporânea; bem como me aproximei da

técnica de fluxo de consciência, do surrealismo, da autoficção/das escritas íntimas e dos romances propriamente ditos. também estive pesquisando com o afetuoso grupo^{cxvi} do projeto de pesquisa *potência clínica das memórias da loucura* (2016-2017), no hpsp, durante o meu trabalho clínico do meu estágio de ênfase profissional na oficina de criatividade nise da silveira. esse processo cartográfico foi fundamental para que eu pudesse fomentar uma clínica mais fresca, mais afetiva e mais sincera. quando encerro a minha graduação em psicologia, me percebo agenciando muitos mapeamentos teóricos e sensíveis, e me percebo inclinada a continuar esse percurso e essa conversa. registrei essa vontade na entrega do meu trabalho de conclusão de curso, o artigo *escrita-espelho: o diário como identidade escritora*^{cxvii}. nesse escrito eu opero rápidos apontamentos sobre o livro *o hospício é deus*^{cxviii}, da escritora brasileira maura lopes cançado (1929-1993). defendo que a escrita de maura, um montado diário de sua internação no hospital engenho de dentro (rj) produzido em 1965, é uma performance de si, uma escrita de si em autoficção, uma performance que, ao mesmo tempo em que legitima seu

lugar de reconhecimento como escritora, atua em um registro político: existe uma crítica contundente ao sistema asilar psiquiátrico, aos operadores patriarcais e misóginos, e aos diversos abusos (morais, sexuais, psicológicos) sofridos massivamente pelas mulheres. defendo então que a construção social da loucura feminina muito interessa ao aparelhamento do estado. esse meu escrito, associado a experiências fortemente desastrosas com “tutores” e pares masculinos, me inclinou a buscar um eixo de sensibilidade intelectual que fosse de acolhimento. muito frutífero foi o meu encontro com a teoria feminista e com muitas mulheres do movimento social feminista. nesse momento, pude legitimar com ainda mais finco que as minhas dores não eram “percalços” ou “coisas da minha cabeça”, pude traduzir uma série de abusos psicológicos, morais, intelectuais e sexuais que vivi desde a minha infância. acolhida, “entendi que o amor (enquanto prática feminista) pode ser e é uma importante fonte de empoderamento quando lutamos para confrontar questões de sexo, raça e classe”^{cxix}. entendi que “precisamos nos concentrar na politização do amor, não

só no contexto de falar sobre vitimização em relacionamentos íntimos, mas em uma discussão crítica, na qual o amor é compreendido como uma força poderosa que desafia e resiste à dominação”^{cxx}. trabalhando junto com outras “mulheres para identificar e enfrentar nossas diferenças — enfrentar as maneiras como dominamos e somos dominadas — e transformar nossas ações”, entendi que “precisamos de uma força de mediação que nos apoie para que não nos quebreemos no processo, não nos desesperemos”^{cxxi}. isso porque a combinação colonial estado-igreja-moral é uma fórmula de manipulação de tecido social com muito sucesso garantido em seus produtos, tanto que se reforma e se recicla constantemente para continuar agenciando o mundo. entendi finalmente que, muito embora essa fórmula seja a âncora e o combustível social em sinistra atuação, se faz necessário operar em caminhos e percursos antagônicos, em uma micropolítica que intenciona soma anárquica, em uma micropolítica de relações estéticas que intenciona conferir voz, poder e dinâmica às mulheres suprimidas por essa fórmula. “trabalhando para sermos amadas, para criar uma

cultura que celebra a vida, que torna o amor possível, nós nos movemos contra a desumanização, contra a dominação.”^{cxxii} assim, tenho feito questão de que a forma e o fundo da minha pesquisa tenham um movimento bastante orgânico, vital e amoroso, e que sejam substanciosos em pensamentos que funcionem por acaso e por constrangimento, frutos de uma violência de uma diferença que circula e que expõe marcas^{cxxiii}. busco responder aos afetos e aos fatos, considerando que esta dissertação se inscreve na trama temporal de um governo de extrema direita, abusivo e idolátrico, ministrado por um homem que é símbolo em vórtex de uma fórmula social destrutiva e vem atuando deliberadamente, visando a um progresso tremendo das pautas neoliberais e conservadoras. serão anos ainda mais difíceis daqui por diante, e sentiremos em sutis doses arsênicas cotidianamente o que muitos sentiram violentamente em regimes ditatoriais aqui na América Latina. agora nos cerca uma ditadura que se infla em silêncio, que é arditosamente sinuosa e que é amparada e legitimada por quebras e por novas leis e anexos constitucionais. perante as inúmeras situações tortuosas

que nos atravessam nas manhãs, nas tardes e nas noites, em susto ou em espera, a concentração e o cuidado de si e das outras, em relações construtivas, delicadas e altruístas é o que temos de mais dourado em nossos modos. é preciso que nos concentremos em atos cotidianos que operem em uma união honesta e de crescimento das subjetividades que nos acompanham, em uma disposição crítica e política. é preciso investir em uma escuta que opere nos combustos dos nossos sóis pessoais, enaltecendo os desejos. é preciso que douremos e valorizemos a política poética e estética das manufaturas feministas. é preciso a delicadeza do ato de olharmos os processos de vida, de pesquisa, de escrita, de criação, enquanto resistência pessoal e política. “a vida é amiga da arte, é a parte que o sol me ensinou”^{cxiv}, nos canta gal, narrando sobre essa força estranha, mas fundamental para seguirmos.

3. “estou pensando nisso em um país/onde palavras são roubadas das bocas/como o pão é roubado das bocas/onde poetas não vão para a cadeia/por serem poetas, mas por serem/de pele escura, mulheres,

pobres/estou escrevendo isto em um tempo/onde o contexto nunca está dado/ainda que tentemos explicá-los exaustivamente”^{cxxv}. estou escrevendo em um país mais de trinta anos depois da escrita desse poema, sentindo a marca contemporânea de uma poesia política tão direta, forte e presente, sentindo a potência de expressão dos sentidos dentro de textos propostos a demarcar, denunciar os abusivos funcionamentos sociais, retratar as injustiças históricas reiteradas constantemente. estou escrevendo considerando “as diversas gramáticas da colonização e da dominação que se intersectam na nossa experiência subjetiva”^{cxxvi}. escrevo também a partir dos versos de adrienne rich sobre a importância de um posicionamento político nas nossas produções científicas e estéticas, a importância de questionarmos os regimes brancocêntricos patriarcais presentes na academia, nas poesias, nas galerias e nos museus. é importante que nos atentemos a fim de expor os lugares marcados de uma minoria refinada que insiste em comandar com seus supostos predicados intelectuais e artísticos. devemos nos atentar à “recuperação da memória histórica, como um modo de tornar visíveis os

privilégios de uma minoria dita hegemônica em relação à perspectiva das maiorias marginalizadas produzidas nas racionalidades”^{cxxvii}. escrevo em “uma sociedade que forja a cidadania como um privilégio de classe, na qual os direitos são concedidos aos demais estratos sociais de modo tutelado e estritamente regulado pelo estado”^{cxxviii}. escrevo em “uma sociedade que naturaliza a desigualdade e a assimetria, configurando relações sociais”^{cxxix} de rígidas hierarquizações de classe e raça. em uma sociedade que perpetua “relações raciais hierarquizadas”^{cxxx}, há o silenciamento do lugar do branco na formação das relações raciais brasileiras. é uma sociedade que opera o silenciamento branco juntamente com uma escolha de “objeto narcísica que se faz a partir do modelo de si mesmo, ou melhor, de seu ego: ama-se o que se é, ou o que se foi, ou o que se gostaria de ser, ou mesmo a pessoa que foi parte de si”^{cxxxi}. a sociedade, que é excludente, mantém do outro lado o alvo de ódio narcísico, ódio narcísico que se estabelece contra e ataca o “diferente”, depositando julgamentos e articulações perigosas e nocivas^{cxxxii}. nesse processo narcísico, a elite branca brasileira colocou o “seu grupo como padrão de

referência de toda uma espécie, fazendo uma apropriação simbólica crucial que vem fortalecendo a autoestima e o autoconceito do grupo branco em detrimento dos demais, e essa apropriação acaba legitimando sua supremacia econômica, política e social^{cxiii}, fazendo, juntamente com isso, um alto “investimento na construção de um imaginário extremamente negativo sobre o negro”, danificando sua autoestima, o culpando pela discriminação que sofre e, ainda, justificando as desigualdades raciais^{cxiv}. e esse imaginário, colonizador, foi responsável pela concepção de uma “identidade essência baseada na oposição entre o racional e o irracional”, entre o civilizado e o bárbaro^{cxv}, constituindo “a tradição do pensamento cultural latino-americano” como uma extensão do logos do ocidente (consciência, história, espírito, ideologias), que se dedicou (e se dedica) a reprimir sistematicamente o lado selvagem (corpo, inconsciente, mito, rito)^{cxvi}. esse imaginário faz parte de um aparelhamento macropolítico que opera na ignição da necrobiopolítica, uma gerência que distribui diferentes reconhecimentos de humanidade. estruturante do estado brasileiro, a

necrobiopolítica agencia um poder baseado em um “conjunto de técnicas de promoção da vida e da morte a partir de atributos que qualificam e distribuem os corpos em uma hierarquia que retira deles a possibilidade de reconhecimento como humano”. baseada no terror, a necrobiopolítica, é uma cultura política que tem como mote a eliminação do outro (colonizado) e que atua na promoção da morte contra populações que “devem desaparecer”^{cxvii}. com essa finalidade, atos contínuos, diários, tanto dos governantes quanto das pessoas que agem pela perpetuação e manutenção da lei, retroalimentam a ignição, o imaginário da nação brasileira. fermento do “racismo latino-americano”, esse imaginário “é sofisticado o bastante para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados dentro das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. transmitida por meios de comunicação em massa e pelos aparatos ideológicos tradicionais, a ideologia do branqueamento reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. uma vez estabelecido,

o mito da superioridade branca comprova sua eficácia pelos efeitos de desintegração violenta, de fragmentação da identidade étnica por ele produzido”^{cxviii}. em *ilusões vol. I: narciso e eco*, instalação-performance da artista grada kilomba^{cxvix} presente na exposição *desobediências poéticas*^{cxl}, há uma releitura do mito de narciso destacando o imaginário cultural e intelectual brancocêntrico, apaixonado por si próprio e excludente do outro. nesse ato, grada expõe: ‘narcisista é esta sociedade branca patriarcal na qual todos nós vivemos, que é fixada em si própria e na reprodução da sua própria imagem, tornando todos os outros invisíveis’^{cxli}. nessa exposição ficam imagetivamente evidentes as práticas racistas ainda propagadas, fica evidente que ‘a branquitude está sob um certo feitiço que visa impedir que perceba e, sobretudo, reaja à bolha narcísica na qual está inserida em seu mundo de condomínio fechado, lazeres onde a massa é branca e a naturalização das desigualdades ocorre de forma absolutamente tranquila, sem sobressaltos’^{cxlii}. grada assinala a arte como uma forma de conhecimento que ao mesmo tempo é um manifesto e um modo de resistência, e que possui o

potencial de captação “da historicidade das relações sociais e elementos do inconsciente coletivo e da linguagem”^{cxliii}, em “uma prática de enfrentamento com as hierarquias cristalizadas”^{cxliv}. a artista trouxe “para reflexão mitos gregos fundantes da sociedade ocidental, revertendo-os para leituras contemporâneas e pós-coloniais”^{cxlv}, “virando o espelho para cenários que a sociedade insiste em não ver”^{cxlvi}. então, movimentando o espelho e escrevendo em um país colonizado, noto que a “poesia nunca teve a chance de existir fora da história” e que “nós passamos mas nossas palavras ficam” e “tornam-se responsáveis por mais do que pretendíamos”, “e isso é privilégio verbal”^{cxlvii}. reconheço a responsabilidade e o privilégio da escrita e do meu lugar poético, derivado do imaginário maniqueísta que tanto me cerca e em que estive afundada um dia. escrevo sobre a torção que tem se operado em minhas intenções intelectuais e sensíveis, e espero, em atuações micropolíticas, colaborar para, desde dentro, inflamar essa crítica à branquitude. é preciso ter honestidade intelectual e artística para atuar fissurando o imaginário da branquitude. é preciso mais

do que palavras politicamente corretas e anúncios. é preciso atuar em movimentos sociais e em uma produção de saberes e conhecimento dialogando; em teoria, em ficção e em poesia, com escritoras, artistas, curadoras negras, latinas, indígenas. é preciso reconfigurar os sentidos e as sinapses, reunindo uma diversidade de vozes, visto que feminismo é “abordagem semiótica-discursiva do social e do cultural”^{cxlviii}. e, mais do que tudo, é preciso reconhecer que “a necessidade de radicalizar a experiência política coletiva”, dentro dessa cultura brancocêntrica dominante, é fundamental para uma mudança radical, para uma transformação revolucionária”^{cxlix}, “porque ainda vivemos em um mundo em crise governado por políticas de dominação, um mundo onde a crença em uma noção de superior e inferior e sua concomitante ideologia afetam a vida de todas as pessoas, em todos os lugares, sejam pobres ou privilegiadas, letradas ou iletradas”^{cl}. reconhecer “a necessidade de radicalizar a experiência política coletiva”, dentro dessa cultura brancocêntrica dominante, é fundamental para uma mudança radical, para uma transformação revolucionária ^{cli}. então, aqui eu

escrevo, e “este é o lugar, nós somos, você é, por covardia ou coragem, aquela que encontra o nosso caminho de volta, carregando a faca, a câmera, o livro dos mitos, no qual nossos nomes não constam^{clii}, e esse olho não é para chorar, a sua visão precisa ser límpida, não se pode esquecer nada”^{cliii}.

NOTAS

planetário do carmo, localizado no parque do ibirapuera, em são paulo.

ⁱⁱHARAWAY (2009 p. 9).

ⁱⁱⁱversos de FONTELA (2015, p. 94) mixados com os dados científico sobre os pulsares, descoberta da cientista jocelyn bell. susan jocelyn bell burnell (1943 –) é uma importante astrofísica britânica, responsável pela descoberta do pulsar, estrela de nêutron, que devido ao seu intenso campo magnético, transforma energia rotacional em energia magnética (informações em Wikipédia <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pulsar>).

^{iv}HARAWAY (2009, p. 22).

^vHARAWAY (2009, p. 22).

^{vi}HARAWAY (2009, p. 26).

^{vii}HARAWAY (2009, p. 26).

^{viii}BRAIDOTTI (2005, p. 72).

^{ix}BRAIDOTTI (2005, p. 72).

^xBRAIDOTTI (2005, p. 82).

^{xi}HARAWAY (2009, p. 29).

^{xii}HARAWAY (2009, p. 29).

^{xiii}HARAWAY (2009, p. 16).

^{xiv}HARAWAY (2009, p. 16).

^{xv}HARAWAY (2009, p. 16).

^{xvi}TICKNER (2019, p. 266).

-
- xvii BROSSARD (1989, p. 8).
- xviii DIDION (2018, p. 14).
- xix DIDION (2018, p. 14).
- xx BROSSARD (1989, p. 9).
- xxi VIANNA (2003, p. 2).
- xxii VIANNA (2003, p. 2).
- xxiii VIANNA (2003, p. 2).
- xxiv VIANNA (2003, p. 9).
- xxv VIANNA (2003, p. 9).
- xxvi BRAIDOTTI (2000, p. 29).
- xxvii CURIEL (2018, p. 17).
- xxviii BRAIDOTTI (2000, p. 71).
- xxix RICHARD (2019, p. 301).
- xxx RICHARD (2019, p. 307).
- xxxi BRAIDOTTI (2005, p. 30).
- xxxii BRAIDOTTI (2000, p. 82).
- xxxiii HARAWAY (2005, p. 31).
- xxxiv HARAWAY (2005, p. 31).
- xxxv HARAWAY (2005, p. 32).
- xxxvi HARAWAY (2005, p. 40).
- xxxvii VIVERO MARIN (2009, p. 71).
- xxxviii DE LA OSSA (2013, p. 622).
- xxxix DE LA OSSA (2013, p. 624).

^{xl}DE LA OSSA (2013, p. 626).

^{xli}DE LA OSSA (2013, p. 637).

^{xlii}meu bisavô, contrariando as restrições sociais, incentiva a minha avó a estudar e trabalhar. somado a isso, minha avó materna foi bastante sensibilizada artisticamente. mas teve alguns lutos e dificuldades (emocionais, financeiras, sociais) enormes. no entanto, ela pouco se colocou enquanto alguém em sofrimento. ao contrário, ela trabalha muito e nas horas de descanso (as poucas que restavam porque: ela sofria de enxaqueca, tinha um casamento bem regrado, cuidando da casa e tinha três filhos) ela produzia arte. uma arte “doméstica”: bordado, pintura, costura).

^{xliii}no livro *louise bourgeois - destruição do pai reconstrução do pai* (2004), encontramos uma série de depoimentos, notas, escritos, diários e entrevistas. esses textos são testemunhos, compostos de memórias, de uma artista muito instigante, inventiva, crítica e indisposta a rotulações.

^{xliv}BOURGEOIS (2004, p. 167).

^{xlv}BOURGEOIS (2004, p. 112).

^{xlvi}BOURGEOIS (2004, p. 113).

^{xlvii}em *economia das trocas simbólicas* (2002) o sociólogo pierre bourdieu apresenta uma grande análise sobre os diversos modos de articulação da capitalização da sociedade capitalista.

^{xlviii}carol gilligan nos escreveu sobre a ética do cuidado, uma ética baseada em relacionamentos de cuidado na conexão com as outras pessoas.

^{xlix}BOURGEOIS (2004, p. 326).

^lTVARDOVSKAS, (2013, p. 25).

^{li}TVARDOVSKAS (2013, p. 20).

^{lii}TVARDOVSKAS (2013, p. 20).

^{liii}TVARDOVSKAS (2013, p. 20).

^{liv}TVARDOVSKAS (2013, p. 20).

^{lv}em 2017, bastante afetada por essas questões, escrevi o poema *autopoiese*: “se eu pudesse não existir/com os olhos/tiraria do foco toda/angústia do meu corpo meus seios/tortos que se modelaram enquanto/eu mãe insegura/de mim mesma se eu pudesse/não existir com os olhos não/insistiria na imagem sua/no

horizonte de meu desespero/em que/me nego enquanto artista ou tema/da
minha própria obra/ah! se eu pudesse não/existisse/se existissem só os
olhos/eu somaria nada pertença perdida/no berço restaria aquele dia/em que
me reconheço/detalhes táteis desta vez/eu meço/eu cresço/eu cresço”
GRYSCHER (2019, p. 50).

^{lvi}BRAIDOTTI (2005, p. 71).

^{lvii}BRAIDOTTI (2005, p. 71).

^{lviii}BUSTAMANTE (2002).

^{lix}BUSTAMANTE (2002).

^{lx}GUERRA (2007, p. 129).

^{lxi}GUERRA (2007, p. 129).

^{lxii}GUERRA (2007, p. 129).

^{lxiii}GUERRA (2007, p. 129).

^{lxiv}BRAIDOTTI (2005, p. 234).

^{lxv}BRAIDOTTI (2005, p. 234).

^{lxvi}BRAIDOTTI (2005, p. 234).

^{lxvii}HARAWAY (2009, p. 41).

^{lxviii}BRAIDOTTI (2005, p. 79).

^{lxix}BRAIDOTTI (2005, p. 79).

^{lxx}HANSEN (2018, p. 43).

^{lxxi}PEQUENO (2014, p. 43).

^{lxxii}POZZANA (2013, p. 334).

^{lxxiii}POZZANA (2013, p. 334).

^{lxxiv}BRAIDOTTI (2005, p. 45).

^{lxxv}ZANELLA (2014, p. 181).

^{lxxvi}BRAIDOTTI (2000, p. 27).

-
- lxxvii ROLNIK (2018, p. 37 - 38).
- lxxviii ROLNIK (2018, p. 37 - 38).
- lxxix ROLNIK (2018, p. 37 - 38).
- lxxx ROLNIK (2002, p. 2).
- lxxxi ROLNIK (2002, p. 2).
- lxxxii BOURGEOIS (2004, p. 161).
- lxxxiii TVARDOVSKAS (2008, p. 15).
- lxxxiv TVARDOVSKAS (2008, p. 15).
- lxxxv TVARDOVSKAS (2008, p. 16).
- lxxxvi TVARDOVSKAS (2008, p. 16-17).
- lxxxvii RAMME (2014, p. 7).
- lxxxviii RAMME (2014, p. 7).
- lxxxix RAMME (2014, p. 7).
- xc TVARDOVSKAS (2008, p. 17).
- xcI ROLNIK (2007, p. 79).
- xcii TVARDOVSKAS (2008, p. 36).
- xciii TVARDOVSKAS (2008, p. 20).
- xciv ROLNIK (2007, p. 79).
- xcv ZANELLA (2013, p. 43).
- xcvi ZANELLA (2013, p. 44).
- xcvii ZANELLA (2013, p. 45).
- xcviii ZANELLA (2013, p. 45).
- xcix ZANELLA (2013, p. 45).

^cZANELLA (2013, p. 46).

^{ci}ZANELLA (2013, p. 46).

^{cii}ZANELLA (2013, p. 42).

^{ciii}o antigo departamento de artes visuais (uel) era formado por um conjunto de casas amplas de madeira, de construção simples. as três casas eram longas, e entre elas, nos vãos, havia corredores com grammas, árvores e bancos. apesar de antigas, as casinhas eram bem agradáveis, e arejadas. as paredes do departamento eram pintadas pelas alunas e havia instalações de arte por todos os cantos.

^{civ}a minha turma de licenciatura em artes visuais, ingressante no ano de 2007, foi a primeira turma com o sistema de cotas implementado. das vinte pessoas ingressantes naquele ano, doze candidatos eram oriundos de escola particular, sete de escola pública e uma candidata entrou por cota racial. o presidente do brasil era luiz inácio lula da silva (pt) e o ministro de educação era fernando haddad (pt).

^{cvi}mira schendel (1919-1988) foi uma artista visual radicada no brasil, foi considerada uma das precursoras do movimento da arte contemporânea no brasil.

^{cvi'}o profissional formado pelo curso de arte visual deve ser capaz de: compreender a educação enquanto realidade inserida no contexto histórico-social, apreendendo-a e recriando-a no contexto do ensino de arte; redimensionar de forma integrada o desenvolvimento do ser humano, a partir da visão crítica da realidade em que atua, consciente de sua sociedade e do seu tempo histórico; operar as poéticas plástico/visuais dominando seu conteúdo teórico-prático a partir do fazer reflexivo; desenvolver trabalhos de investigação com vistas à consolidação e à difusão do conhecimento artístico; atuar como agente cultural, identificando as demandas e definindo as estratégias necessárias para a implementação de ações específicas esta área e promover a conscientização e estimular a preservação do patrimônio natural, artístico e cultura.”

descrição disponível em: <https://bit.ly/3inbkCt>

^{cvii}(exemplificando melhor: está configurada (e isso era muito discutido nas aulas de licenciatura) uma simbolização social onde a professora de artes é considerada como “decoradora de festas infantis”/“papelaria” (tendo que levar as canetinhas, os pincéis e as tintas para os outros professores e para as alunas), como “professorinha”. sobre isso, relata loponte: “apesar de serem maioria as mulheres professoras de arte ainda parecem invisíveis profissionalmente”, “assim como há um paradoxo semelhante no que diz respeito à presença/ausência feminina nas artes visuais”, as mulheres “são quase invisíveis como sujeitos da produção artística.”

^{cxviii}dentre tantas disciplinas ofertadas pela faculdade de psicologia (em média dez por semestre), destaco a ênfase em processos educativos e construtivistas em diversos núcleos; foi fundamental para a minha formação o contato com teóricos como paulo freire e vigotski. também ressalto a importância da psicanálise na minha formação, foram alguns anos de seminários intensivos e discussões muito concentradas em freud, lacan, whiniccott e klein.

^{cxix}tive a demanda de trabalho desde o princípio da graduação na pucsp. no segundo ano, fiz parte um estágio-pesquisa pela unifesp, na área de medicina comunitária; fazíamos encaminhamentos da população para o sus e levantávamos dados. no terceiro ano, fui pesquisadora do ipq (usp-sp), em uma pesquisa sobre pacientes com distúrbios alimentares graves. no quarto ano trabalhei como a.t. no quinto no projeto crea+ educação (dava monitoria de matemática e fazia diagnósticos institucionais para equipe), e com os trabalhadores de uma ong de produtos de limpeza ecológicos.

^{cx}fui monitora das disciplinas sobre carl gustav jung durante dois semestres. eu era (e ainda sou) bastante interessada na psicologia analítica, principalmente na ênfase dada às questões espirituais, artísticas e sensíveis.

^{cxii}foram muitos processos íntimos com a produção e consumo de arte. fiz muitas oficinas de teatro e de dança contemporânea, de artes visuais. assisti muitas peças de teatro, óperas, shows, viradas culturais. e tive encontros com pessoas imensas e transformadoras, extremamente criativas. as trocas foram incontáveis e imensuráveis.

^{cxiii}os encontros de estudantes de psicologia foram estruturais para a minha formação. aprendia muito com as trocas e as relações ali possibilitadas. e foi no errep sul (2011) em que conheci porto alegre e entrei em uma rede intensamente afetiva. a minha mudança para a cidade aconteceu dois anos depois, em uma reação em cadeia derivada desse encontro.

^{cxiii}algumas leituras que me lembro afetivamente: adelia prado, cora coralina, hilda hilst, ionesco.

^{cxiv}escrevo poemas desde criança. relaciono a minha escrita de versos com meu ensino religioso. minha avó me ensinou a ler e a rezar na mesma época.me encantava muito com os versos bíblicos, especialmente os provérbios, eclesiastes, cânticos de salomão e salmos.

^{cxv}ZANELLA, (2013, p. 39, 49, 50).

^{cxvi}foi um enorme privilégio ter sido orientada pela professora tânia galli. foi, para mim, um grande exemplo de docência interessante e interessada, cuidadosa, sensível e ética.

^{cxvii}publicado na *Revista Alegrar* n.19/julho 2017.

^{cxviii}maura lopes cançado foi uma escritora brasileira muito pouco reconhecida. seu livro *hospício é deus* (1965) teve relativo sucesso por trazer questões sociais bastante pertinentes durante o período da ditadura.

^{cxix}HOOKS (2019, p. 70).

^{cx}HOOKS (2019, p. 70).

^{cxxi}HOOKS (2019, p. 70).

^{cxixii}HOOKS (2019, p. 70).

^{cxixiii}ROLNIK (2002, p. 241).

^{cxixiv}*força estranha* (1978), canção, composição de caetano veloso, interpretada por gal costa (1979).

^{cxixv}RICH (2018, p. 74).

^{cxixvi}RICHARD (2019, p. 307-308).

^{cxixvii}CARVALHAES (2020, p. 320).

^{cxixviii}CARVALHAES (2020, p. 317).

^{cxixix}CARVALHAES (2020, p. 317).

^{cxixxx}BENTO (2002, p. 1).

^{cxixxxi}BENTO (2002 p. 13 -14).

^{cxixxxii}BENTO (2002 p. 13-14).

^{cxixxxiii}BENTO (2002, p. 1).

^{cxixxxiv}BENTO (2002, p. 1).

^{cxixxxv}RICHARD (2019, p. 305).

^{cxixxxvi}RICHARD (2019, p. 305).

^{cxixxxvii}BENTO (2018).

^{cxixxxviii}GONZALEZ (2019, p. 115).

^{cxxxix}escritora, psicóloga e artista portuguesa reconhecida e premiada internacionalmente.

^{cxl}RIBEIRO (2019).

^{cxli}RIBEIRO (2019, p. 13).

^{cxlii}RIBEIRO (2019, p. 14).

^{cxliii}TVARDOVSKAS (2013, p. 15).

^{cxliv}TVARDOVSKAS (2013, p. 16).

^{cxlv}RIBEIRO (2019, p. 14-15).

^{cxlvi}RIBEIRO (2019, p. 14 -15).

^{cxlvii}RICH (2018, p. 64).

^{cxlviii}RICHARD (2019, p. 303).

^{cxlix}HOOKS (2019, p. 79).

^{cl}HOOKS (2019, p. 57).

^{cli}HOOKS (2019, p. 79).

^{clii}RICH (2018, p. 72).

^{cliii}RICH (2018, p. 72).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTO, Berenice. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação? *Cadernos Pagu*, n. 53, e185305, 2018.

BENTO, Maria Aparecida Silva; CARONE, Iray. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org). *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. *Louise Bourgeois, Destruição do pai, Reconstrução do Pai*. Tradução Álvaro Machado; Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naif, 2000.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista dei devenir*. Traducción Ana Varela Mateos. Madrid: Akal, 2005.

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporânea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BROSSARD, Nicole. Memoria: holograma del deseo. *Revista Feminaria*, n. 3, p. 7-9, 1989.

BUSTAMANTE, Maris. Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas. In: SÁNCHEZ, José A. (ed.). *Desviaciones*. Madrid: Cuenca, 1999. p. 79-84.

CARVALHAES, Flávia Fernandes *et al.* Reflexões sobre discursos a respeito do racismo no Brasil: Considerações de uma psicologia social crítica. *Psicologia Política*, v. 20, n. 48. p. 311-324, 2020.

CURIEL, Ochy. *Gênero, raça, sexualidade— debates contemporâneos*. In: *Gênero e Performance*. Organização Maria Manuel Baptista. Coimbra: [s. n.], 2018. (Textos essenciais, v. 1).

DE LA OSSA, Elsy Domínguez *et al.* La investigación narrativa en psicología: definición y funciones. *Psicología desde el Caribe*, v. 30, n. 3, p. 622-641, sep./dic. 2013.

DIDION, Joan. *O ano do pensamento mágico*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.

FONTELA, Orides. *Poesia Completa*. Organização Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: PEDROSA, A. et al. *História das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019. (Antologia, v. 2).

GRYSCHKEK, Christine. *recomece, agora sem cigarro*. Bragança Paulista: Urutau, 2019.

GUERRA, Lucia. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. (Programa Universitario de Estudios de Género).

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 2009.

HANSEN, Júlia de Carvalho. *Seiva veneno ou fruto*. Belo Horizonte: Chão da Feira: 2018.

HOOKS, Bell. *Erger a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Relações de gênero, feminismo e subjetividades*. (Conferência - ST 33). Santa Cruz do Sul: UNISC, [s.d].

PEQUENO, Tatiana. *Aceno*. Rio de Janeiro: Oficina da Raquel, 2014.

POZZANA, Laura. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. *Fractal, Rev. Psicol.*, v. 25, n. 2, p. 323-338, ago. 2013.

RAMME, Noéli. A arte e a vida: interseções. *ArteFilosofia*, n.17, p. 4-12, dez. 2014.

RIBEIRO, Djamila. *Grada Kilomba: desobediências poéticas* (catálogo). Curadoria Jochen Volz; Valéria Piccoli. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

RICH, Adrienne. *Que tempos são estes e outros poemas*. Tradução Marcelo Lutofo. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2018.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiência e representação no feminino latino-americano. In: PEDROSA, A. et al. *História das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019. (Antologia, v. 2).

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. *Revista ComCiência*, Campinas, n. 99, 2008.

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

ROLNIK, Suely. O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. *ARS (São Paulo)*, v. 1, n. 2, p. 79-87, dez. 2003.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, v. 1, n. 2, p. 241-252, 1993.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea: Marcia X., Fernanda Magalhaes e Rosângela Renno*. 2008. 231p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278878>. Acesso em: 09 jul. 2021.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. 2013. 231p. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280015>. Acesso em: 09 jul. 2021.

TICKNER, Lisa. Geração mediadora: a trama mãe- filha. In: PEDROSA, A. *et al. História das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019. (Antologia, v. 2).

VELOSO, Caetano. *Força estranha* (1978). Interpretação Gal Costa. Rio de Janeiro: Philips, 1979. Gal Tropical (03:34 m).

VIANNA, Lúcia Helena. Poética feminista - poética da memória. *Revista Labrys - estudos feministas*, n. 4, ago./dez. 2003.

VIVERO MARIN, Candida Elizabeth. *Él género en la teoría literária. Géneros* *Revista de Investigación y divulgación sobre los estudios del género*, v. 15, n. 4, feb. 2009.

ZANELLA, Andréa Vieira. *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.

ZANELLA, Andréa Vieira. Como construir um método. *Rev. Polis e Psique*, v. 4, n. 2, p. 173 – 187, 2014.

ASSINATURA

1. atrás de todas as coisas que me pareciam sérias, como as rezas, as tarefas, as limpezas e os métodos matemáticos, estavam escondidinhas as didáticas de minha avó buscando que eu aprendesse: o meu nome, o tempo em passagem nos relógios de ponteiros e o coreografar das mãos pequeninas em curtos movimentos nas tarefas preciosistas. e, diante de todas as dores apresentadas pela vida, minha avó dorô parecia guardar dentro de si, como se guarda em uma caixa com divisórias, cada descontentamento ou angústia. e eu desconheci, em minha infância, algum ruído vindo dela, de dentro para fora, fosse ele de infelicidade ou de saturação. apenas entendia, nos silêncios e nas faces fechadas dela em alguns domingos, que alegria não seria então a palavra certa para aqueles momentos. a palavra certa, diante das faces fechadas, talvez fosse deus, talvez fosse pecado,

talvez fosse mulher ou mesmo fosse igreja. e eu particularmente me interessava em entender esse mistério, me interessava em entender o porquê dos silêncios ou dos tons tristes no seu rosto e nos rostos das pessoas adultas. e também particularmente me interessava pela sua caixa de divisórias, a que ela tinha fora dela, de cor azul-piscina, feita de plástico molezinho escrito tupperware; porque ali, em cada divisória, estavam abrigados e separados todos os botões em seus tamanhos, cores e tons distintos. e era então uma atividade sistemática a minha entrada na lavanderia com azulejo azul-piscina e margaridas para buscar aquela caixa — tom sobre tom —, apenas para olhar dentro dela. eu a olhava como quem olha um tesouro, meus olhos tão brilhantes quanto os botões de roupa de festa. olhava como quem escuta uma boa rima em uma canção dançante tocada na festa dos vestidos com botões, dos vestidos paetês, cetins, com os brocados e com as rendas. e eu muito distribuía meus olhos entre o observar a caixa atentamente — decifrar — e o observar com muita curiosidade a minha avó, porque era justamente ela quem guardava esse tesouro. desse, ela

era a guardiã, assim como tantos outros tesouros preciosos para mim, como, por exemplo, o de saber endereçar afetos e o de ensinar manualidades precisas. houve então um dia em que ela insistiu para que eu bordasse o meu nome. eu devia ter uns seis anos. e, no auge do meu pequeno entendimento de que eu era separada do mundo, euzinha, questionadora criatura, me encontrava tão sem paciência para ser casa, enquanto poderia estar mundo, lá fora, no quintal tão grandioso — desafio — onde eu existia por horas e mais horas até que a chuva me mandasse de volta à casa. e não, eu não pude, eu não quis, eu não consegui me concentrar: não consegui bordar, assinar, meu nome. ali, eu não compreendia a importância de tal gesto. hoje vejo: minha avó bordando meu nome, traduzindo christine em lã e em linha vinho verde, para mim cores de força, na almofada da sala, e acima o lustre me iluminando: minha avó sempre soube como me ensinar a ser artesã artista com simples gestos atenciosos.

o bordado foi presença sistemática em minha vida nos últimos anos, e eu pude sentir, com a aquisição da habilidade criativa de minhas mãos, que o meu

incômodo, presente desde a infância em relação ao gesto de bordar, foi e é uma espécie de questionamento, ao estar paciente, atenta e submissa. porque era naqueles dias, em que tudo para mim parecia se resumir em descobertas grandiosas e sutis do mundo externo, que eu entendia o bordar como um ato silencioso e demorado. meu interesse era mesmo continuado na caixa azul-piscina e, ao lado dela, na máquina de costura de minha avó. eu gostava de entender como o zigue-zague do maquinário ia e vinha, ia e vinha e ela ia moldando os paninhos todos em modelos próprios. costureira para a família. era como se suas mãos buscassem um fim, um fim do tempo e de si mesmas, amorosamente configurando novas formas. eu apaixonadamente queria saber como funcionava o maquinário, como eram as operações de transformação dos tecidos. mas minha avó achava perigoso, considerando em seu pensamento: “é perigoso aprender como funcionam as ferramentas se não temos tamanho ou mesmo destreza para administrá-las”. em uma fala traduzida para mim criança era apenas: “você pode machucar a sua mão, você pode se machucar, chris”. ela dizia que eu era muito pequenininha para

entender o tempo, o peso e o furo das agulhas. ela dizia que eu deveria esperar o tempo certo. talvez esse tempo ainda não tenha chegado. chegou o tempo de tentar entender como funcionam outros maquinários, outras operações teciduais, outros agenciamentos, tempo de tentar entender, mesmo sendo pequena em relação ao todo, como estamos todas nós submetidas a formas duras, rigorosas no controle. e é por isso que hoje estou escrevendo sobre a caixa azul, sobre os tecidos, as máquinas, sobre as casas, sobre o bordado, sobre a arte e o artesanato. muito me interessa visualizar a trama inteira, em seus pontos alinhavados, que constituem o tecido social vigente, que determina o sub-lugar da mulher na arte, que determina as formas de arte “menores”, as formas de arte desencorajadas ao público, sistematicamente menos anunciadas como inspiradoras, potentes, grandiosas. nesse sentido, o que temos é que a própria atividade do bordar, o bordado, evoca questões e contradições desde seu empregar enquanto artesanato, trabalho feminino, passatempo doméstico.

o que eu sei é que historicamente a classificação hierárquica entre arte e artesanato é atribuída à operação

socioeconômica no sistema de classes, sendo que “as belas artes” (pintura e escultura) foram destinadas ao campo das classes privilegiadas, ao mesmo tempo em que o artesanato e as artes aplicadas (como a tapeçaria, a carpintaria e a prataria) foram destinadas às classes trabalhadoras ⁱ; e que, nesse mesmo sistema hierárquico classificatório de arte, coube precisamente uma divisão das artes produzidas pelos gêneros masculino e feminino ⁱⁱ. coincidiu com a significativa divisão entre arte e artesanato “o desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade” ⁱⁱⁱ, muito interessante ao roteiro da sociedade renascentista. essa divisão surgiu enquanto, cada vez mais, as mãos das mulheres cruzavam linhas em bastidores em suas casas, sem receber dinheiro por seu trabalho manual^{iv}. o bordado vinha como o “sinônimo de feminilidade — docilidade, obediência, amor pelo lar e uma vida sem trabalhar”^v —, mostrando que a mulher bordadeira era de grande valor: uma boa esposa e uma boa mãe, contribuição crucial para a manutenção social da casa^{vi}. e foi no século XIX que ficou a relação entre o bordado e a feminilidade condensada e contada como natural e orgânica ^{vii}. assim, as mulheres bordavam

porque eram femininas e eram femininas porque bordavam^{viii}. enfim, o bordado foi simbioticamente “associado a estereótipos de feminilidade”^{ix}, remetendo “não só ao lar, mas a um lar próspero, bem-colocado nas camadas mais altas da estrutura de classes”^x. as mulheres que bordavam eram marcadas também pelo “estereótipo da virgem em oposição à puta, uma representação infantilizante da sexualidade feminina”^{xi}. esse ideal feminino é, então, um preceito — histórico e mutável — de que as mulheres devem se ornamentar com “a soma de características imputadas”^{xii} a elas, servindo “de modelo e medida para cada uma de suas preocupações”^{xiii}, de suas rotinas e de seu dia a dia. escrito de outro modo, a “feminilidade é o comportamento esperado e estimulado nas mulheres”^{xiv}, vista como “naturalmente relacionada ao sexo biológico”^{xv}, sendo ferozmente moldada pela sociedade patriarcal. as muitas mudanças nas ideias de feminilidade “podem ser vistas refletidas na história do bordado”^{xvi} e nos mostram, “de forma notável, que a feminilidade é um produto psicossocial”^{xvii}. e é a persistente convicção de que “a feminilidade é natural na mulher, um aspecto

crucial da ideologia do patriarcado”^{xviii}, que legitima as formas rígidas de divisão social entre os trabalhos executados pelas classes e pelos gêneros. então, a arte do bordado e o estereótipo de feminilidade tornaram-se inseparáveis, sendo os bordados tidos, por grande parte das pessoas, como decorativos, delicados e sem custo^{xix}. a feminilidade, o feminino, tornou-se então um “posicionamento em relação aos poderes dominantes”^{xx} e tem sido “a marca, o signo da subordinação, da minoria, do suprimido, do carente e do silenciado”^{xxi}. é essa oposição binária que construiu e que mantém o feminino como um conjunto de características especificamente dóceis, tais como sentimental, amadora, preciosa, decorativa, miniatura, etc., que foram (e ainda são) reproduzidas dentro da história da arte, objetivando reforçar “a diferença sexual como base para avaliações estéticas”^{xxii}. a firme crença na natureza feminina como uma essência, como algo inato, pode ser “exposta se removermos as múltiplas capas de cultura e de condicionamento patriarcais”^{xxiii}. assim como qualquer prática sociocultural presente na história, entendo que o

combo bordado-feminilidade foi “necessariamente atravessado por marcações e regulações de poder”^{xxiv}. pouco tempo depois de a arte e o artesanato serem categoricamente separados por questões de classe e gênero, aparecem as mudanças nos currículos da educação artística, compactuando com os determinantes sociais hierárquicos^{xxv}. e é “dos ateliês de artesanato para as academias, no século XVIII, que se vinha desenvolvendo uma ideologia da feminilidade como natural da mulher”^{xxvi}.

desde criança, a minha inquietação em relação às ferramentas e aos instrumentos pinçados determinando as produções criativas específicas dos gêneros é uma conversa já com mais de cinquenta anos dentro da crítica feminista. o feminismo nas artes, ou seja, a busca política por espaço e reconhecimento dentro do universo de criação e cultura, surgiu do movimento de mulheres artistas e críticas contemporâneas, e as primeiras investigações foram debruçadas em metodologias políticas e sociológicas^{xxvii}. essas primeiras investigações concluíram e revelaram que as formas em que as mulheres e suas produções eram apresentadas era

negativada em relação à criatividade e à dita cultura superior^{xxviii}. então, o desejo de recontar a história das mulheres, realocando-a dentro da própria história da arte e da produção cultural, foi central para a produção de crítica e de arte das artistas mulheres questionadoras^{xxix}. foi também de interesse continuado entender as categorias arte e artista — que estruturam a disciplina história da arte —, pois é a partir de uma classificação de objetos e de uma identificada classe de pessoas conhecidas como “artistas”, que a história da arte esquematizou as categorias autoria, estilo, autenticidade e periodicidade^{xxx}. ao questionar as categorias estruturais da produção artística das pessoas dentro da história da arte e a desproporcional veneração da figura do artista homem como herói, as críticas e historiadoras de arte feminista também se perguntaram sobre como os objetos culturais foram sendo organizados e em quais categorias^{xxxi}. revelaram elas que essa intensa referência ao artista consagrado herói foi alicerce para uma concepção de arte como expressão pessoal ou mesmo um reflexo de realidades sociais já datadas, anteriores, “muitas vezes desconectadas da história e das condições

sociais de produção e circulação”^{xxxii}. e perceberam que a figura discursiva central da história da arte — o artista, que acena e se coloca como um personagem encantador e maravilhoso — complementa o mito burguês do homem universal (e, por isso, distinto de classificações). essas críticas e historiadoras da arte feminista entenderam que as definições de arte e de artista são indispensáveis para a manutenção da ideologia burguesa^{xxxiii}. assim, fazem parte de uma ancoragem de um determinado tipo de ideologia, de pensamento reacionário, as formatações e as decisões classificatórias no sistema e na história da arte^{xxxiv}. e, mesmo sendo a história da arte uma disciplina pouco ampliada, fechada em universidades, em porões de museus e escolas de arte, declamada para um público sofisticado e cheio de regalias^{xxxv}, é por e a partir dela que as verificações de cultura e muitos signos são consagrados e distribuídos. o aprofundamento de uma questão aparentemente tão trivial quanto questionar as instituições estéticas tão encerradas em si mesmas e tão excludentes de gente diz respeito a um olhar mais longo, demorado, em relação ao que foi produzido e ao que se pretende continuar

produzindo em termos de cultura. entendo que toda essa trama faz parte de um grande direcionamento tecidual social. ora, qual seria a relação entre o artefato de um corpo dócil e gentil associado a práticas culturais menores (consideradas passatempos e virtudes domésticas) juntamente à construção da figura do artista maravilhoso?^{xxxvi} novamente: qual seria a relação entre uma visão calculadamente pejorativa sobre a mulher e o seu trabalho artístico — trazendo-a como incapaz de ser criativa, artista, subjetivada — e a sua posição alicerçadamente colocada em subordinação, em trabalho nos setores produtivos (mal-remunerado), em trabalho doméstico (não remunerado), ditos “naturais” e femininos?^{xxxvii} em um pacto com a ciência biológica, também a esfera de produção de cultura nomeia as mulheres essencialmente mães, sustentando a exclusão das mulheres de um reconhecimento cultural e vendo-as insistentemente como “vacas de divinas tetas” em oposição às “torres traçadas por gaudi”^{xxxviii}, às torres todas e às cores traçadas pelos artistas marcadamente superiores^{xxxix}. essas divisões “implícitas” nos conceitos de arte e de artista ‘contribuem para o contexto de

definições sociais mais amplas de masculinidade e feminilidade e participam, a um nível ideológico, na reprodução da hierarquia entre os sexos”^{xl} (biologicamente marcados).

acrescento que não é curioso que a literatura presente nos compêndios da história da arte, que timidamente inclui algumas referências aos trabalhos das artistas mulheres, usa e abusa de um conjunto de termos e avaliações que é tão sistemático e inquestionável quanto o estereótipo feminino^{xli}. ou seja, a produção das mulheres é vista com a intencionalidade de dar testemunho certo acerca das qualidades (sexistas) da feminilidade^{xlii}, estacionando o status de inferioridade das mulheres em quesito artístico^{xliii}. o significado da equiparação da arte da mulher com a feminilidade “opera como um termo necessário de diferença”^{xliv}, “contra o qual o privilégio masculino, nunca reconhecido na arte, permanece”^{xlv}. de fato, “nunca dizemos homem artista ou arte dos homens; simplesmente dizemos arte e artista”^{xlvi}. essa “prerrogativa sexista oculta é assegurada pela afirmação de um feminino, de um ‘outro’ que é negtivado”^{xlvii}. a

conclusão é que a arte feita por mulheres tem que assim ser designada — arte feminina — exatamente para a garantia da hierarquia formatada^{xlvi}.

“e eu estou farta dessa falta enxuta, dessa ausência de objetos rotundos e contundentes, da feminil hora quieta, da lista (política raquílica) de super signos cabais”^{xlix}.

“quero, antes, multidões mostrando as dentinas”^l, quero as mulheres que mostram os dentes em texto e em telas, aplaudidas. e essa integração gradual da produção das mulheres só pode ser e foi bancada “por meio de uma revisão da relação das artistas mulheres com os meios de produção e representação dominantes”^{li}, iluminadas por uma literatura que cada vez mais conversa sobre raça, classe, gênero e representação^{lii}. é preciso estarmos centradas em nossas produções enquanto produtoras de arte, para que, assim como tantas artistas anteriores, possamos desnaturalizar os discursos estruturantes sobre arte e feminilidade^{liii}. a importante nota que acrescento é que devemos estar atentas e fortes ao “ponto de intersecção da produção e da representação”^{liv}, tendo consciência do que está representado e do que está escrito, translucidando, assim, as omissões e os

silenciamentos tão intensamente presentes na ideologia da cultura^{lv}. cabe colocar, finalmente, o seguinte fato: a crítica feminista é então crítica cultural, duplamente, ao passo que: 1) examina “os regimes de produção e representação dos signos que encenam as cumplicidades de poder entre discurso, ideologia, representação e interpretação em tudo o que circula e é trocado como palavra, gesto e imagem”^{lvi}, e 2) observa a sociedade em termos culturais e o que se reflete socialmente desse sumo, “incorporando a simbologia do trabalho expressivo de retórica e de narrativas para suas análises de lutas identitárias e as forças de resistência, de mudança”^{lvii}. é a aposta em uma liberdade de criação que faz jogo com as metáforas presentes nas palavras e imagens que tornam a arte instrumento para uma iluminação e decalque do que ainda não foi integrado, internalizado, socialmente por causa das linguagens normativas e normalizadoras da ordem social. considero que “a prática artística consiste em atualizar sensações”^{lviii} e que o trazer as sensações para o que se vê e o que se fala, produzindo “cartografias de sentido”^{lix}, intensifica a passagem e atua na diminuição das “formas

de existência em vigência”^{lx}. a força de invenção, dessa forma, pode ser sentida e partilhada em todo um campo social, operada de forma crítica e desconfinada das esferas institucionais estéticas e artísticas^{lxi}. enfatizo a responsabilidade que é o lidar com produções artísticas, a produção de cultura, porque entendo que a “cultura é o nível social em que são produzidas as imagens do mundo e as definições da realidade”^{lxii}, e que dela são mobilizadas essas definições e imagens com o objetivo ideológico de “legitimar uma ordem das relações de dominação e subordinação existentes entre classes, raças e gêneros”^{lxiii}. a crítica feminista politizou, também, ao criticar e desvelar a violência simbólica presente em outras “dominações e subjugações que forjam invisivelmente as micro-práticas da vida cotidiana”, uma lógica sexual dominante poderosa, que tece as subjetividades por meio de relações sociais e construções imaginárias^{lxiv}, enfatizando que as “marcas do feminino” são advindas de contextos históricos e políticos, são “um produto específico e temporário das relações de poder entre superfícies, corpos e instituições”^{lxv}. assim, uma crítica aprofundada da cultura, feita por mulheres

politicamente engajadas, muito sangrou os repetitivos estudos da produção cultural, mudando radicalmente o posicionamento das artistas. passou a mulher de passiva feminina (objeto) a artista crítica e politizada, ocorrendo, assim, uma intervenção sistemática feminista na história da arte^{lxvi}. assim como na política, não há saída para as mulheres no campo de produção cultural, a não ser pensar e atuar convocando uma reflexão feminista, “estrutura básica para uma análise crítica das relações entre as marcas de gênero, atribuições de identidade e distribuição de poder”^{lxvii}. aprendi com o feminismo “que as redefinições simbólicas do público e do privado afetam todo o sistema de demarcações [...] que sustentam a ordem do social” e que o feminino é (e só pode ser), segundo as normas de sujeição, limitado a ações acordadas^{lxviii}. as mulheres que lutaram e lutam contra essas “definições implícitas e contra ideologias sobre feminilidade”, resistiram e resistem à maneira como são retratadas, enfatizando que uma análise sobre mulheres, arte e ideologia deve estar colocada em um grande quadro de relações variáveis e imprevisíveis^{lxix}, dando espaço para as diversas formas, colagens e

recomposições que preenchem, em simultâneo, a subjetividade de cada mulher, de cada artista.

2. “voltar a escrever e enfrentar o fantasma do gênio outra vez/sonhar que é uma falsa grávida/o pescoço lateja e dá enjojo/‘estrutura histórica’/tonta de pescoço, pedaços apavorantes nos quartos: mortos, duplos, monstros, mãos/meus pedaços trabalham detachados/olho pra mão, pra letra, pra perna, pros dentes escovados”^{lxx}/volto a escrever/as notícias sobre “procuro alcançar/com palavras com palavras/conhecer/como quem crê empreender/uma descoberta/levanto no escuro”^{lxxi}/as/“mãos de seda”^{lxxii}/o/“coração de veludo”^{lxxiii}/mas “carrego o mundo nas costas”^{lxxiv}/ardendo/“subitamente/ao recolher o pequeno círculo”^{lxxv}/que marca as horas e os nomes. volto a escrever, produzir imagens, tentar, em vão, alcançar uma paralisia para o tempo, um registro, minimuseu ancorando nomes — diversos — de mulheres. atuo em uma prática estética indissociada do efeito de problematizar o mundo^{lxxvi}, atuo compactuando com uma destituição desses olhares que reproduzem as

suas formas constituídas de representação^{lxxvii} para oferecer, “como campo trabalhado pela vida, como potência variante [...] em processo de gestação de novas formas”^{lxxviii}. minha “arte participa do deciframento dos signos das mutações sensíveis inventando [...] uma prática de transformação que compõe na transformação do mundo”^{lxxix}. a arte é “produtora de linhas singulares e sensíveis de subjetivação”^{lxxx} e nos convida “a criar novas formas de nos relacionar com e no mundo, inventando novas suavidades e semióticas de sentido que reverberam relações de vida e produção desejanter”^{lxxxi}. sou “uma artista que compõe imagens para um embate: imagens-pensamento que estão destinadas a afetar”^{lxxxii} quem vê e deglute com seus anseios, gozos, dúvidas, reflexões que perpassam seus dias e sua história^{lxxxiii}. e “esta seria a potência ético-estética-política, a sua força de criar estéticas da existência consonantes”^{lxxxiv} com uma inflamação de desejo de vida, em seu caráter máximo de contestação das formas que aprisionam. penso ser uma artista mulher que contribui com um olhar atravessado por múltiplas geometrias, caleidoscópico, porque me atravessa uma série de

marcadores sociais e subjetivos. meu trabalho como artista é indissociável da vida, em suas inúmeras e distintas etapas; é um trabalho que se transforma com a passagem do tempo e que se solidifica em memória (d)e lugares^{lxxxv}. então, a arte tem sido para mim uma forma de materializar, de deixar algo próprio, algo meu, no efêmero (no corpo, no tempo, nos espaços)^{lxxxvi}. me interessa construir uma obra autobiográfica que abrace uma política de localização e que se antene nas reflexões e posturas micropolíticas de estar no mundo. uma obra autobiográfica derivada de uma leitura política e histórica, “de espectro de compreensão pública”^{lxxxvii}. sendo curvo o caminho da poética da obra, em suas mais variadas formas e declines, ela é uma prática de autoconstituição (de mim) em que o que é expressado tem tonalidade e persuasão ética, afetiva, estética e política^{lxxxviii}. pensando politicamente, então, “um conhecimento situado e incorporado que deixe de lado os pseudo-universalismos e uma visão falocêntrica do mundo” é cada vez mais urgente^{lxxxix}. também é cada vez mais urgente “ensaiar propostas mais múltiplas e fragmentadas, que tomem em conta a diversidade de

experiências culturais e históricas”^{xc}. então, sacudir o caleidoscópio é subverter os lugares, misturando, móveis, os “momentos do ser aparente — congelando a imagem —, para se rebelar, revelar e desvelar a ordem estabelecida dos gêneros: dominação/subordinação”^{xcj}. é subverter os lugares questionando, por meio de práticas de liberdade, “sobre os investimentos que recaem sobre as subjetividades”^{xcij}, sobre “as tradicionais definições do que é o sucesso”^{xciii}, sobre “os discursos dominantes, como a misoginia, o racismo, o preconceito de classe e o heretossexismo”^{xciv}, e sobre todas as “narrativas sociais tóxicas que desumanizam, objetificam e marginalizam indivíduos e grupos sociais, considerando-os desviantes por meio de separações entre o normal e o anormal”^{xcv}. enfim, creio que é mais interessante trabalhar argumentando, deixando explícitas as posições, os pontos de vista^{xcvi} e as lutas, em uma prática estritamente relacionada à minha vida íntima^{xcvii} e à vida íntima das mulheres artistas que admiro, porque me influenciam, porque me acompanham e ocupam, em recortes e cores, minha estética diária^{xcviii}. rosana paulino é uma artista cujo trabalho muito contribui para as questões expostas.

ela iniciou a sua produção na década de 1990, abordando as suas memórias pessoais e familiares, registrando o quanto estas marcaram a sua construção subjetiva e, ao mesmo tempo, dialogando com a “condição sócio-histórica brasileira”^{xcix}. a sua obra reflete “uma sensibilidade feminina culturalmente determinada”^c, colocando em questão, sobretudo, “os lugares sociais destinados às mulheres negras”^{ci}. as referências ao “passado escravocrata e à experiência da opressão vivenciada hoje por grande parte da população pobre e negra”^{cii} são centrais em seu trabalho artístico, testemunhando, assim, a partir de uma memória pessoal e social, o racismo, a violência e a necropolítica. as imagens artísticas de rosana cruzam e tensionam “o território das subjetividades”^{ciii}, gerando “deslocamentos conceituais e de valores”^{civ}, “construindo uma crítica cultural atualíssima”^{cv} ao desnaturalizar não só “a relação culturalmente estabelecida entre as mulheres, a natureza e a domesticidade”^{cvi}, mas sobretudo as “marcas da colonização, das condições econômicas e materiais da vida”^{cvi}. as poéticas de rosana são dotadas de ressignificações históricas, “em nome da pluralidade e da

intensificação das experiências vividas”^{cviii}, contrapondo as produções artísticas masculinas e “universais”, reelaborando, assim, o “passado brasileiro de modo contundente”^{cix}. em sua poética visual, há uma profusão política radical de elementos marcados profundamente “pelo debate feminista, crítico do esvaziamento da experiência e da subordinação das esferas sensíveis da existência”^{cx}. em *bastidores* (1997), rosana sintetiza as suas temáticas por meio de uma série de seis peças de bastidores de bordados em que estão transferidas xerox de fotografias selecionadas de seu álbum de família: é um conjunto de bastidores que emoldura seis rostos de mulheres negras, em que rosana borda, com pontos rústicos sobre partes do rosto: boca, garganta, olhos e testa^{cxii}. e é “ao explorar fotografias de mulheres negras que têm suas bocas, olhos e gargantas costurados de forma rude”, sem preciosismo, que a artista convoca a reflexão sobre a pesada questão da violência doméstica^{cxii}. tal experiência, embora vivenciada diariamente por inúmeras mulheres brasileiras, é uma prática sistemática dos discursos da nossa sociedade racista. rosana retrata nessa obra as narrativas com as

quais teve contato a partir do “trabalho de sua irmã com mulheres vítimas de abuso”^{cxiii}. é pela violenta forma com que os alinhavos, com que as linhas, transpassam os tecidos que ela simboliza o silenciamento e a violência que incide sobre os corpos negros^{cxiv} e suscita “a incômoda memória da experiência, um passado não resolvido”^{cxv} da escravatura em nosso país. os corpos, na obra, são representados subjugados, atacados e silenciados, tal como são, no dia a dia brasileiro, as mulheres negras^{cxvi} vítimas de violência doméstica. ao expor, intervir e evidenciar tais violências constantes, rosana, por meio de elementos formais, subverte a lógica histórica do bordado enquanto uma manifestação de feminilidade e delicadeza sem maiores significados^{cxvii}. é bordando que rosana contesta não só os traços de resignação e meticulosidade atribuídos à técnica e às mulheres, mas também “os procedimentos da própria história da arte”, realizando um deslocamento^{cxviii}. a artista, ao fazer uso de “faturas tradicionalmente associadas à apregoadada ‘docilidade’ dos ‘espíritos femininos’”^{cxix}, cria uma poética nada dócil. ao contrário, a poética criada e fermentada de rosana é ancorada em

“imagens agudas, incômodas, atordoantes”^{cxx}, que são convites a amplas alterações de sentidos^{cxxi}. na poética de rosana, “os elementos íntimos são expostos, em um sentido singular de reinventar a si e ao mundo”^{cxxii}, reagindo “às categorizações identitárias e fixadoras estabelecidas na sociedade de controle”^{cxxiii}. é a partir dessas práticas libertárias e radicais encontradas na poética da artista que o corpo, o desejo, a memória e a capacidade sensível ganham espaço^{cxxiv}, exemplificando o quanto a arte abarca enormes potências “de transformação da experiência vivida, sendo um dos campos profícuos para a criação de modos de viver mais intensificados e livres — tão urgentes perante os fascismos”^{cxxv}. esse evidente movimento é também um processo inventivo chamado singularização, que evoca “um modo de se fazer a experiência do si de forma potente, por desdobramentos e alargamentos do território subjetivo”^{cxxvi}. são esses processos de singularização, tão bem ilustrados pela artista contemporânea rosana paulino, “a materialização dos alargamentos subjetivos que habitam virtualmente as dobras da subjetividade”^{cxxvii} e que, com isso,

possibilitam “que novas figuras da subjetividade possam ganhar forma ao estabelecer outras relações com a realidade”, sendo essas mais largas e horizontais para a expressão das diferenças, das pluralidades e do novo^{[cxviii](#)}. rosana, ao trabalhar nas atualizações de sensações e nas cartografias de sentido, produz estéticas afetivas marcadamente feministas. a artista deixa registrado o seu nome — a sua assinatura — tão externo quanto pessoal, visto que, ao falar de si, fala sobre as vivências de milhares de mulheres brasileiras. e sobre os diversos nomes, sobre as experiências de muitas e muitas mulheres brasileiras, a poeta tatiana pequeno compôs uma (poesia) “assinatura:/ uma urna avermelhada que trago/ por dentro da costura deixa/ aberta a poça que me sai de baixo e o ventre é de onde/ partem os naufrágios quando/ mudas as viagens trazem o mar/ e finados são os filhos as luas/ todas as mulheres são cruzes/ e também preparam a dura e lenta sorte/ dos que perdem medo e a parte sedada de si/ cimento para o amor/ e para os nomes”^{[cxix](#)}.

NOTAS

- ⁱPARKER (1984).
- ⁱⁱPARKER (1984).
- ⁱⁱⁱPARKER (1984, p. 98).
- ^{iv}PARKER (1984).
- ^vPARKER (1984).
- ^{vi}PARKER (1984).
- ^{vii}PARKER (1984).
- ^{viii}PARKER (1984).
- ^{ix}PARKER (1984, p. 96).
- ^xPARKER (1984, p. 96).
- ^{xi}PARKER (1984, p. 96).
- ^{xii}PARKER (1984, p. 97).
- ^{xiii}PARKER (1984, p. 97).
- ^{xiv}PARKER (1984, p. 97).
- ^{xv}PARKER (1984, p. 97).
- ^{xvi}PARKER (1984, p. 97).
- ^{xvii}PARKER (1984, p. 97).
- ^{xviii}PARKER (1984, p. 97).
- ^{xix}PARKER (1984, p. 99).
- ^{xx}OLEA (1992, p. 16).
- ^{xxi}OLEA (1992, p. 16).
- ^{xxii}CHADWICK (1993, p. 259).
- ^{xxiii}CHADWICK (1993, p. 259).
- ^{xxiv}RICHARD (1990, p. 8).
- ^{xxv}PARKER (1984, p. 99).
- ^{xxvi}PARKER (1984, p. 99).
- ^{xxvii}CHADWICK (1993, p. 259).
- ^{xxviii}CHADWICK (1993, p. 259).
- ^{xxix}CHADWICK (1993, p. 260).

-
- xxxCHADWICK (1993, p. 260).
- xxxichADWICK (1993, p. 260).
- xxxiiCHADWICK (1993, p. 260).
- xxxiiiPOLLOCK (2007, p. 49).
- xxxivPOLLOCK (2007, p. 49).
- xxxvPOLLOCK (2007, p. 50).
- xxxviPOLLOCK (2007, p. 51).
- xxxviiPOLLOCK (2007, p. 51).
- xxxviiiVELOSO (1984), canção *vaca profana*.
- xxxixPOLLOCK (2007, p. 51).
- xliPOLLOCK (2007, p. 52).
- xliiPOLLOCK (2007, p. 52).
- xliiiPOLLOCK (2007, p. 52).
- xliiiiPOLLOCK (2007, p. 52).
- xlivPOLLOCK (2007, p. 52).
- xlvPOLLOCK (2007, p. 52).
- xlviPOLLOCK (2007, p. 52).
- xlviiPOLLOCK (2007, p. 52).
- xlviiiPOLLOCK (2007, p. 52).
- lixversos mixados a partir de CESAR (2013, p. 325).
- lversos mixados a partir de CESAR (2013, p. 325).
- liCHADWICK (1993, p. 264).
- liiCHADWICK (1993, p. 264).
- liiiCHADWICK (1993, p. 265).
- liivCHADWICK (1993, p. 264).
- livCHADWICK (1993, p. 264).
- lviRICHARD (2009, p. 79).
- lviiRICHARD (2009, p. 79).
- lviiiROLNIK (2003, p. 85).
- lixROLNIK (2003, p. 85).
- lxROLNIK (2003, p. 85).

-
- lxi ROLNIK (2003, p. 85).
- lxii POLLOCK (2007, p. 47).
- lxiii POLLOCK (2007, p. 47).
- lxiv RICHARD (2002, p. 26).
- lxv RICHARD (2002, p. 26).
- lxvi POLLOCK (2007, p. 50).
- lxvii RICHARD (2002, p. 26).
- lxviii RICHARD (2002, p. 26).
- lxix SCHOR (2007, p. 111).
- lxx versos mixados a partir de CESAR (2013, p. 378).
- lxxi versos mixados a partir de MARQUES (2009, p. 34).
- lxxii versos mixados a partir de MARQUES (2009, p. 45).
- lxxiii versos mixados a partir de MARQUES (2009, p. 45).
- lxxiv versos mixados a partir de MARQUES (2009, p. 62).
- lxxv versos mixados a partir de MARQUES (2009, p. 81).
- lxxvi ROLNIK (2006, p. 5-6).
- lxxvii ROLNIK (2006, p. 5-6).
- lxxviii ROLNIK (2006, p. 5-6).
- lxxix ROLNIK (2006), p. 5-6).
- lxxx STUBS (2015, p. 211).
- lxxxi STUBS (2015, p. 211).
- lxxxii TVARDOVSKAS (2013, p. 20).
- lxxxiii TVARDOVSKAS (2013, p. 20).
- lxxxiv STUBS (2015, p. 225).
- lxxxv ZOMOSA (2007, p. 57).
- lxxxvi ZOMOSA (2007, p. 57).
- lxxxvii ZOMOSA (2007, p. 57).
- lxxxviii TVARDOVSKAS (2013, p. 20).
- lxxxix TVARDOVSKAS (2013, p. 20).
- xc TVARDOVSKAS (2013, p. 20).
- xcI ERRAZURIZ (2007, p. 54).

-
- xcii^o TVARDOVSKAS (2013, p. 20).
- xciii^o TVARDOVSKAS (2013, p. 20).
- xciv^o TVARDOVSKAS (2013, p. 20).
- xcv^o TVARDOVSKAS (2013, p. 20).
- xcvi^o FIERRO (2007, p. 46).
- xcvii^o FIERRO (2007, p. 46).
- xcviii^o SCHOR (2007 p. 129).
- xcix^o TVARDOVSKAS (2013, p. 71).
- c^o TVARDOVSKAS (2013, p. 71).
- ci^o TVARDOVSKAS (2013, p. 71).
- cii^o TVARDOVSKAS (2013, p. 71).
- ciii^o TVARDOVSKAS (2013, p. 71).
- civ^o TVARDOVSKAS (2013, p. 71).
- cv^o TVARDOVSKAS (2013, p. 71).
- cvi^o TVARDOVSKAS (2013, p. 71).
- cvii^o TVARDOVSKAS (2013, p. 71).
- cviii^o TVARDOVSKAS (2013, p. 79).
- cix^o TVARDOVSKAS (2013, p. 71).
- cx^o TVARDOVSKAS (2013, p. 75).
- cxii^o SIMIONI (2010, p. 12).
- cxiii^o PAULINO (2018, p. 150).
- cxiiii^o PAULINO (2018, p. 150).
- cxv^o SIMIONI (2010, p. 13).
- cxvi^o SIMIONI (2010, p. 13).
- cxvii^o SIMIONI (2010, p. 13).
- cxviii^o SIMIONI (2010, p. 13).
- cxix^o SIMIONI (2010, p. 10).
- cx^o SIMIONI (2010, p. 10).
- cxxi^o SIMIONI (2010, p. 10).
- cxixii^o TVARDOVSKAS (2013, p. 241).

^{cxxiii}TVARDOVSKAS (2013, p. 241).

^{cxxiv}TVARDOVSKAS (2013, p. 81).

^{cxxv}TVARDOVSKAS (2013, p. 174).

^{cxxvi}STUBS (2015, p. 224).

^{cxxvii}STUBS (2015, p. 224).

^{cxxviii}STUBS (2015, p. 225).

^{cxxix}versos mixados a partir de PEQUENO (2014, p. 9).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHADWICK, Whitney. Las mujeres y el arte. *Revista Debate Feminista*, v.4, n.7, p. 257-266, mar.1993.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ERRÁZURIZ, Paz *et al.* Mujer, arte y género. *Revista de critica cultural*, n. 35, p. 48-49, jun. 2007.

FIERRO, Claudia del *et al.* Mujer, arte y género. *Revista de critica cultural* n. 35, p. 46-47, jun. 2007.

MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLEA, Raquel. La redemocratización; mujer, feminismo y política. *Revista de critica cultural*, n. 5, p. 30-33, 1992.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA A. *et al.* *História das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP: 2019. (Antologia, v. 2).

PEQUENO, Tatiana. *Aceno*. Rio de Janeiro: Oficina da Raquel, 2014.

POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. In: REIMAN, Karen Cordero; SÁENZ, Inda (org.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

RICHARD, Nelly. De la rebeldía anarquizante al desmontaje ideológico (crítica y poder). *Revista de critica cultural*, n. 1/2, p. 6-8, nov. 1990.

RICHARD, Nelly. Revueltas femeninas y transgresiones de simbolos. *Revista de critica cultural*, n. 21, p. 22-26, nov. 2000.

RICHARD, Nelly. La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista*, n. 40, p.75-85, 2009.

ROSANA, Paulino: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. (Catálogo Pinacoteca).

ROLNIK, Suely. O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. *ARS (São Paulo)*, v. 1, n. 2, p. 79-87, dez. 2003.

ROLNIK, Suely *¿El arte cura?* Barcelona: MACBA, 2006.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v.1, n. 2, p. 1-20, 2010.

SCHOR, Mira. Linaje Paterno. In: REIMAN, Karen Cordero; SÁENZ, Inda (comp). *Crítica feminista en la teoría e Historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana; Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

STUBS, Roberta. *A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade*. 2015. 276 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/136107>. Acesso em: 09 jul. 2021.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. 2013. 231p. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280015>. Acesso em: 09 jul. 2021.

ZOMOSA, Ximena *et al.* Mujer, arte y género. *Revista de critica cultural*, n. 35, p. 49-50, jun. 2007.

sagra do coração

1.era um domingo e era missa, e eu arrumadinha esperando sentada sobre a cama colonial, sobre uma colcha de crochê colorida conversando cores, a minha avó sempre conversava as cores. fosse nas flores plantadas combinadas no quintal, fosse nos tecidos pintados durante as primaveras, fosse nos quadros que depois ganhariam as paredes, ou mesmo dentro dos seus olhos: azul, verde, marrom, não sei bem, só sei que se conversavam formando uma cor distinta, assim como foram muito distintos seus filhos entre si, e como foram distintos seus cães e gatos e tartarugas e pássaros. indistintos poderiam ser os domingos, porque eles não se mudaram muito: carregavam uma exata fórmula, de certa forma até meio mágica ou meio mística de se fazer submissa ou mesmo curta sob o teto de deus, sob a cúpula dos homens. e eu observava o ritual antes do ritual: a minha avó e o espelho na porta do guarda-roupa pouco se enfrentavam ou se idolatravam. fato é que era

enorme e de muito brilho aquele espelho para as pequenas demandas grisalhas de vovó: escovar os cabelos lisos, ralos e curtos, passar o pó de arroz — aquele da embalagem de plástico verde com design riscadinho da avon — e o batom vermelho da mesma marca. esses três gestos ocupavam o tempo de cinco minutos, e mais um minuto para o quarto gesto, que era: ocupar uma pequeninha bolsa com o seu documento de identidade, a escovinha, um lenço de pano pintado (uma flor) e a moedeira cheia para dar na hora da passagem da cestinha na missa. e eu dividia o tempo sentada entre olhar esse ritual tão preciso, precioso e ritmado da minha avó e olhar para o lado e para cima, na parede que cabeceava a cama. ali, em gesso e porcelana pintada à mão, bastante bonito e trágico, tal como o drama barroco que segue sustentando as emoções dos fiéis, o sagrado coração de jesus. o rosto triste de jesus não dizia tanto como seu peito aberto, em cruz e em chamas o coração, dizendo: “abençoe este lar”. a bênção de jesus alcançava o coração de minha avó em muitos momentos e ainda alcança, mas eu, mesmo rezando, duvidava e ainda duvido de que fosse realmente um lar abençoado. ali, como em

inúmeras famílias brasileiras, havia a consagração da família independentemente de qualquer acontecimento ou descontentamento. a estrutura e o firmamento se faziam mais imponentes e significativos do que os desejos e as vontades pessoais. eu tendia a achar Jesus particularmente refinado, em um arredondamento melancólico, com as expressões finas, assim como eu me portava e me sentia em vários momentos em que não conseguia entender as falas tão complexas entre meus avós e meus tios, em todas as desconversas. para conversar com Deus ao vivo, nos domingos, meu avô esquentava o voyage azul petróleo na garagem, rezando para poder chegar mesmo sendo tantas as ladeiras, mesmo com tantos morros entre a casa e a congregação. em todas as ladeiras que nos levariam mais para perto dos santos e dos sagrados corações, o carro sofria um pouco mais e meu avô suava em ressabio. a paróquia Nossa Senhora das Dores carregava nossos destinos nos domingos, nas suas primeiras horas curtas, horas em que me concentrava em entender os gestos das pessoas, as rezas, os poucos e pequenos santos, a grande cruz no altar sequenciada por dois grandes lustres de velas

acesas, persistentes. certamente a saída me era mais agradável do que a entrada e a parada sob a cúpula, apesar de eu me entreter muito com as minhas próprias rezas e pedidos e perguntas tantas para a minha avó, como por que ela ajoelhava depois da hóstia e permanecia tanto tempo em silêncio, encerrada em si mesma. na saída, meu avô já estava além do portão, sim, porque enquanto a minha avó se mantinha em mantra interno, ele se levantava em direção à porta e entrava em sua própria missa, ensimesmado. meu avô encerrou a sua própria missa quando eu tinha dezesseis anos, e eu pedindo a sua bênção, ainda. eu pedia a bênção do meu avô todos os dias desde a infância, antes de dormir, beijando a sua mão e ele me respondendo: “deus te abençoe, minha filha”, gesto familiar que certamente herdou de seu tio padre — primeiro pároco da primeira paróquia do bairro do limão em são paulo, a paróquia de santo antônio. a história da minha família materna se fundamenta nessa igreja, nesse bairro, nessa ocorrência de um encontro amoroso que muitos nomeiam milagre, intervenção divina, e que talvez um dia os meus avós assim o tenham nomeado. a história da minha família é a

história de uma família que muito praticou a quaresma, que muito confessou os pecados, que muito conheceu os desígnios celestes — os pensamentos mágicos. a história da minha família, paulistana, é tão comum e tão distinta e tão paterna quanto o meu avô e seus últimos conjuntos de palavras: “deus diabo terra sol; meu amor minha neta moça bonita o teu rosto brilha; cuidem dos cachorros; maria coração de mãe me entregue nas mãos de deus; amém”.

quando meu avô foi embora eu ainda não entendia que era para sempre, apesar de eu ter ensaiado durante anos nas idas à uti as nossas despedidas, de eu ter atendido a ligação que anunciava a sua morte, a sua ida, a sua missa de sétimo dia, de eu passar a tarde rezando ao lado de seu corpo velado por carolas e seus terços, desde muito antes dali, mas principalmente ali. eu me inconformei com a morte, com a incompreensão dos sistemas que são e depois não são. eu não aprendi a dizer adeus, mas guardo na minha memória a última bênção, lá no hospital, o beijo na mão, o último conjunto de palavras e o último “deus te abençoe, minha filha”. meu avô nasceu, viveu e experienciou o catolicismo dentro de

todos os moldes esperados dos fiéis. tanto que, nos anos 1960, no auge de sua vida adulta de trabalhador brasileiro, marchava por deus, pela família e pela liberdade no centro de são paulo. bastante alinhado com as configurações sociais da época, foi mais um cidadão que muito prezava por sua família unida, com fé, que muito prezava pelos almoços aos domingos, pelos seus filhos saudáveis e trabalhadores, e, com muito esforço, estudiosos. essas imagens que meu avô valorizava, do ideário ocidental e cristão, estavam sendo amplamente divulgadas por grupos e instituições que nos anos 1960 demonstravam tremenda preocupação pelo iminente perigo comunista, medo espalhado desde a revolução cubana, em 1959, e a decisão por implementar um governo socialista na ilha, em 1961ⁱ. o debate político na década de 1960 era amplamente ocupado pela igreja católicaⁱⁱ, que apresentava nas discursividades acerca do comunismo, “o perigo vermelho”, representações que faziam seus fiéis temerem “o fim da família, a permissividade sexual e moral, a desagregação de todos os valores cristãos e ocidentais, e com isso o fim da própria instituição católica”ⁱⁱⁱ. as figuras relevantes do

clero estavam fermentando intensamente uma grande porcentagem da massa católica para uma postura de oposição ao governo jango e de adesão à intervenção militar^{iv}. essa grande porcentagem de fiéis temia sobretudo que o “perigo vermelho” se instalasse no país^v. esse medo era cotidianamente regado com alusões às trevas, ao terror, à sombra, e com tantos outros símbolos e imagens cristãs de temor. os grupos conservadores nessa intensa sanha pulverizaram a ‘sua campanha de oposição ao governo e de arregimentação da opinião pública’^{vi}, colocando o governo jango como um governo capaz “de destruir os três pilares da sociedade livre: deus, pátria, família”^{vii}. esses grupos de conservadores viam uma ameaça resultante de três crises — de autoridade, moral e administrativa —, em relação às quais o presidente era impotente^{viii}. os conservadores, altamente opositores das propostas de reformas de base sinalizadas por jango, espalhavam que a ameaça comunista enfraqueceria as instituições e que subverteria a ordem^{ix}. assim, as tensões políticas e as pressões sobre o governo foram ficando cada vez mais acirradas. de um lado, havia uma classe média amedrontada (produto dos

alardes) com “a contínua perda de poder aquisitivo e com as ditas tendências ‘esquerdizantes’ do presidente”^x e associada a um empresariado cada vez mais desgostoso, demandando ansiosamente medidas contentoras das forças populares^{xi}; e, de outro, havia grupos que exigiam, por meio de reivindicações e de greve, a execução das reformas de base^{xii}. foi no ano de 1963 que o cenário de sistemáticas radicalizações se consolidou: “de um lado, a esquerda partidária, os estudantes e o próprio governo; de outro, os militares, o governo norte-americano e uma classe média assustada”^{xiii}. logo, a crença de que uma intervenção militar nas instituições democráticas expressaria um desejo da sociedade civil “serviu por alguns anos como justificativa do autoritarismo em voga”^{xiv}. o golpe militar (ocorrido entre 31 de março e 1º de abril de 1964, encerrando o governo de jango) veio “relativamente moderado no seu início”, mas se tornou, “no mitológico ano de 1968”, uma ditadura militar extremamente rigorosa “por meio do ato institucional n. 5 (AI-5), que transformava o presidente da república em um ditador”^{xv}. o golpe militar teve alcance, apoio e força popular, verificados

principalmente nas marchas antecedentes ao dia 31 de março. a marcha da família com deus pela liberdade, em que meu avô esteve presente em são paulo, aconteceu no dia 19 de março de 1964. ocorridas sucessivamente em diferentes capitais e em outras cidades brasileiras, as marchas da família com deus pela liberdade foram principalmente organizadas pela igreja católica^{xvi}. às portas da igreja havia uma enorme aglomeração de pessoas aguardando o começo da marcha, “de onde se podia avistar um altar especialmente montado para a bênção do santíssimo sacramento”^{xvii}. a marcha teve seu início com uma concentração na praça da república, após os discursos do cônego, do deputado, do prefeito, e foi perpassando lugares centrais e históricos da cidade de são paulo, como a rua barão de itapetininga, a praça ramos de azevedo, o viaduto do chá, a praça do patriarca, a rua direita e, finalmente, a praça da sé. e cerca de 500 mil pessoas congestionaram as ruas da cidade, manifestando publicamente o voraz desejo de derrubada do presidente^{xviii} com tendências esquerdistas. “senhoras com rosários em punho rezavam para que se afastasse do país o ‘perigo comunista’”^{xix}, enquanto a multidão

gritava em “coro: ‘tá chegando a hora de jango ir embora”^{xx}, carregando “faixas e cartazes com mensagens anticomunistas e contra o governo”^{xxi}. a marcha da família com deus pela liberdade foi encerrada ao som do coro popular entoando o hino nacional brasileiro; milhares de vozes ali compartilhavam códigos de saberes valorizados socialmente, tais como “família, pátria, ordem e religiosidade”^{xxii}.

2. na américa, uma mulher não é um território mesmo assim lhe plantam bandeiras uma mulher não é uma estrada não lhe penetre as cavidades com a fúria de um minerador hispânico uma mulher descende do sol ainda que forçada à sombra^{xxiii}. na américa latina, as macro-histórias da cultura dominante nos deixaram herdeiras de feridas coloniais. a missão civilizatória — considerando aqui também que é muito civilizatória a massiva e terrível catequização e conversão ao cristianismo — operava “na concepção ideológica de conquista e colonização”^{xxiv}. a “missão civilizatória” é a história contada doce, uma máscara de leveza que encobre discursivamente os acessos brutais “aos corpos das

pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático”^{xxv}. o cristianismo, “o instrumento mais poderoso na missão de transformação”^{xxvi}, executou o massivo apagamento das práticas dos povos originários, desde as práticas de trabalho, artísticas, ecológicas, reprodutivas e sexuais, até os saberes, inclusive cosmogônicos^{xxvii}. da colonização foi muito pouco o que teve escape; foram afetadas até mesmo as noções de memória e de si das pessoas, bem como as suas relações intersubjetivas^{xxviii}. e foram massivamente colonizadas as noções de identidade, a “relação com o mundo espiritual, com a terra, com o próprio tecido de sua concepção de realidade”; houve uma enfática distorção do pouco que sobrou das organizações sociais, ecológicas e cosmogônicas^{xxix}. somado a isso, havia a “divisão maniqueísta entre o bem e o mal”, dada por preceitos como o pecado e a sua confissão, que “serviam para marcar a sexualidade feminina como maligna”. havia uma taxação erótica intensa da mulher indígena, como se, por muitas vezes, ela fosse “possuída por satanás”^{xxx}. as macro-histórias da conquista nos contam sobre esses sistemas gerenciados

pelo poder (e pelo massacre), que não apenas foram constituindo cidades e sociedades, mas fincaram nelas o lugar de subalternidade das mulheres^{xxx}. é adentrando no universo simbólico presente nas américas do centro e de baixo que sentimos que a síntese cultural elaborou, após o contínuo massacre e apagamento simbólico intenso, uma religiosidade que ritualiza e cultua a divindade materno-feminina, contrapondo a imagem da nativa extremamente erotizada. a conjunção dos símbolos religiosos e europeus cristalizou-se na imagem de maria, a mãe de cristo, e ela foi mesclada às culturas dos povos originários que a erigiram como emblema das identidades nascentes do território. a virgem mãe, a mãe de cristo, então é tida como guardiã e protetora de seus fiéis filhos, garantindo e abençoando a liberdade das colônias desde os atos de independência^{xxxii}. os cultos intensos e imensos destinados à rainha mãe, ave maria, nossa senhora de guadalupe, nossa senhora da conceição, nossa senhora das dores, e para tantas quantas mães santas, calcaram ideais femininos permanentes na memória social que se atualizam, diariamente, deixando uma enorme fissura na constituição de gênero nas

américas nos dias de hoje. as transformações advindas da modernização e da globalização, que ocorreram principalmente “no nível das estruturas sociais e econômicas, não provocaram uma mudança substancial na cultura latino-americana”^{xxxiii}, e a hiperbolização da imagem materna, a nível social e simbólico, não foi apagada mesmo perante os efeitos da secularização^{xxxiv}. o que temos é que a marca da civilização é resultante de um longo “processo de subjetificação dos/as colonizados/as em direção à adoção/internalização da dicotomia homens/mulheres como construção normativa do social”^{xxxv}. esse processo ainda é fresco, em “carne e osso”, “foi e é constantemente renovado”^{xxxvi} “nas mais e mais nas oposições ancoradas em uma longa história de oposições”^{xxxvii} “situadas na diferença colonial”^{xxxviii}. as implicações que essa fissura cultural latino-americana têm para a constituição dos gêneros são mais do que notadas nas definições extremamente marcadas dos papéis sociais — por exemplo, “ser mãe e filho são as categorias simbólicas atribuídas ao feminino e ao masculino”^{xxxix}. isso acarreta desdobramentos nas relações entre os gêneros, que nunca são simétricas e

que sempre deixam marcas de solidão^{xl}. a imagem do pai ausente da família é sistematicamente confluyente com a abençoada mãe que cuida do lar e dos filhos enquanto seu marido está além do doméstico, na rua, na guerra, nas finanças e nos poderes exteriores^{xli}. essa imagem desse pai ausente faz do filho alguém que busca “permanentemente fixar sua identidade em um pai fantasmático e reproduzir os gestos figurativos e reais deste último”^{xlii}. esse imaginário originário desse esquema de definições de papéis de gêneros, lugares sociais e de identidades, fundamentalmente marcados em uma cultura cristã mariana, nos leva a oposições binárias: a imagem da mãe é definida pela imagem do filho, que permanentemente segue os rastros de ausência da figura paterna poderosa e consagrada^{xliii}. “essas identidades são constituídas por oposição, e nessa constituição entra o elemento de poder social daquele que faz a definição em seu próprio discurso”^{xliv}. na américa latina, nas colônias, os conquistadores formataram as identidades dos povos originários em uma relação de oposição, assim como formataram as identidades femininas em submissão e em oposição às identidades dos homens. todos os discursos

surgiram e circularam no mote de oposição conquistador/conquistada e em todos os binarismos que colaboram para a manutenção desse discurso, tais como: “o racional/o emocional; o forte/o fraco; claro/escuro e assim por diante”^{xlv}. o colonizador racional, claro e forte, deixou literal e discursivamente as mulheres dentro de casa^{xlvi}. e o discurso de dentro da casa é um discurso pessoal, sabemos; o discurso da casa é um discurso do cotidiano do ponto de vista subjetivo^{xlvii}. o discurso da casa é um discurso que não aborda os problemas da sociedade senão de modo silenciado e pequenino, porque é “um discurso essencialmente racional mas atravessado por elementos afetivos, intuitivos, por vezes sobrenaturais ou mesmo passionais”^{xlviii}. o discurso da mãe de dentro da casa é aquele esperado, localizado no mínimo espaço em que a ela é permitido se movimentar, autorizado até ali, ali dentro, portões cerrados. enquanto o discurso sobre a sociedade, sobre a história, sobre o futuro é emitido racionalmente com o peito aberto, o discurso masculino tem passagem e marcação histórica, simbólica e cultural amarradas nas conquistas, nas guerras, nas

opressões e nos massacres. todos esses são frutos do pacto com a igreja, que mirava o ouro das conquistas. mas “o ouro que lhe brota da terra é antes oferenda de uma filha da virgem se espera a tessitura ancestral de louça-película mulher comedida do irmão as chagas do sermão

já chega

antes crucificaram a puta

a uma filha da virgem não resta escolha

que não regurgitar a mãe

e rebatizá-la^{xlix}

muito embora os atravessamentos e tecidos sociais latino-americanos tenham encaminhado as mulheres para o discurso da casa, as estratégias simbólicas próprias para legitimar a fala, a crítica e a criação foram crescendo e se mostrando fortes e desafiantes. uma das estratégias simbólicas de muitas mulheres foi a identificação simbólica com o discurso da casa (do espaço atribuído), para que dele se esticassem até as ruas e até as cidades as palavras e as imagens produzidas, e assim nelas (ruas e cidades) se inserissem e se fixassem seus discursos¹.

maria lugones nos escreve que essa subjetividade

resistente de muitas mulheres “com frequência expressa-se infrapoliticamente”, porque “se situa facilmente na contestação pública”^{li} e marca uma política de resistência, mostrando o “potencial que as comunidades das oprimidas têm, entre si, de constituir significados que recusam os significados e a organização social, estruturados pelo poder”^{lii}. e é não aceitando, descontextualizando e ressignificando os símbolos tão marcadamente femininos, que muitas mulheres politizaram as referências discursivas e as ruas. isso porque, mesmo a história da américa latina nos apresentando os lugares de submissão e reza, e a história da arte e da literatura tendo trabalhado no silenciamento e na omissão — não integralizando os discursos das mulheres —, as práticas discursivas e literárias produzida por elas começou a alcançar maior legitimidade e amplitude ao se apoiar nos movimentos sociais e no feminismo, o que aconteceu a partir dos anos 1960.

e foi desde lá que o feminismo latino-americano se colocou, “a fim de produzir um colapso do sistema como forma de mobilizar a atenção sobre a

reivindicação”^{liii}. como as engenharias militares produzidas e atuantes nas américas aqui de baixo (e especificamente no brasil, culminando no golpe militar de 1964) vinham se inflamando, o movimento feminista das mulheres latinas teve toadas muito diferentes das atuações globais. porque aqui os “tempos eram de muito ódio e ferrugem antiga eram tempos de muito grito e pouca voz eram tempos de ritalina amnésia e aspirina eram tempos de roleta-russa guerra fria requentada como se miami fosse terra prometida e cuba a praga infestada eram tempos repetidos a história como farsa a história como força a história como falsa a história como força estouro com foice e faca e continua essa jornada sem renúncia perante a barbárie”^{liv}.

na década de 1960, no mundo ocidental, aconteceram muitos fatos históricos muito relevantes, como, por exemplo: a pílula anticoncepcional foi lançada e passou a ser comercializada nos estados unidos e na alemanha, no início da década; os estados unidos se colocavam agressivamente na guerra do vietnã, enviando muitos jovens para o fronte, ao mesmo tempo em que o movimento hippie (na califórnia) propunha um dia a dia

e relações mais simples e menos consumistas, questionando e contrariando os valores de moral e bons costumes (tão bem estruturados e alinhavados pelo protestantismo); em paris, tivemos o maio de 68, a grande ocupação dos estudantes que criticava a caduca ordem acadêmica moral e que fermentou uma série de violentos protestos (compostos por estudantes, trabalhadores e grupos políticos partidários) contra posturas e governanças do então presidente charles de gaulle^{lv}. em 1963, betty friedan publica *a mística feminina*, livro em que ela pontua e rechaça a domesticação e a reserva ensinadas para as mulheres^{lvi} (aqui marco: mulheres privilegiadas, de classe média), o qual, somado aos aportes trazidos por simone de beauvoir — no basilar livro feminista *o segundo sexo* (1949), com a máxima “não se nasce mulher, se torna mulher”^{lvii} —, consignou “que a identidade feminina não é uma questão biológica”^{lviii}, mas, antes e principalmente, “fruto de uma condição apreendida pela socialização”^{lix} das pessoas e as disposições sociais das épocas. e é essa reflexão que designou “os pensamentos sobre a opressão histórica das mulheres”^{lx} e que

impulsionou “o desenvolvimento teórico e prático dos feminismos nas décadas seguintes”^{lxi}. o feminismo então, nessa segunda onda, se configura como um movimento que não só reivindica maiores e melhores espaços para a mulher no trabalho, na vida pública e na educação, por exemplo, mas que passa a desejar e a avançar em outras formas de relações entre homens e mulheres^{lxii}, as quais passam a desejar e ser consideradas desejantes, tendo liberdade, autonomia e escolha sobre seu corpo, sobre suas afetividades e sobre sua vida^{lxiii}. também é no final dos anos 1960 que a segunda onda feminista sanciona outras lutas, incorporando-as, e é ao lado “das reivindicações por direitos civis e políticos”, que “as feministas questionaram as raízes das desigualdades”, reafirmando que “além da dominação de classe existe a dominação do homem sobre a mulher”^{lxiv}. então, nas agendas dessa época, são fomentadas as discussões sobre opressão de gênero, juntamente com “as discussões sobre sexualidade e a luta por direitos reprodutivos”, havendo muitas “mobilizações pela libertação das mulheres” nos protestos que apontavam “a violência aos

corpos das mulheres como um dos mecanismos da cultura patriarcal para manter a opressão feminina”^{lxv}. aqui, no brasil, submerso no cenário social militar religioso, o feminismo dos anos sequenciais aos 1960 foi “significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar”^{lxvi}. embora bastante inspirado pelas experiências das mulheres europeias e estadunidenses ativistas, uma parte expressiva dos grupos daqui “estava articulada a organizações de influência marxista, clandestinas à época, e fortemente comprometida com a oposição à ditadura militar”^{lxvii}. logo, a militância feminista brasileira dos anos 1960 começa a aparecer não só dando visibilidade às pautas feministas da agenda, mas sobretudo registrando uma “resistência das mulheres à ditadura”^{lxviii}, o que imprimiu ao movimento características próprias^{lxix}. a memória dos “anos de chumbo”, pesados e sofridos “depoimentos de mulheres militantes e vítimas da repressão militar”^{lxx}, nos mostra que “o caráter radical do feminismo brasileiro foi gestado sob a experiência da ditadura”^{lxxi}. chamado de “movimento de mulheres”, o feminismo brasileiro só

pôde ter expansão a partir de articulações muito específicas, peculiares, com “as camadas populares e suas organizações de bairro”, “e uma delicada relação com a Igreja católica”, em um eixo de “oposição ao regime militar”^{lxxii}. assim, predominantemente, a constituição do movimento feminista brasileiro foi interclasses, em “uma política de alianças” entre os grupos de esquerda e a igreja; política essa que cresceu na luta contra as violências físicas, simbólicas e políticas tão presentes e cotidianamente muito numerosas^{lxxiii}. os ônus pagos pelas alianças com pessoas de pensamentos fortemente cristianizados foram que as questões importantes da agenda feminista internacional, como “o aborto, a sexualidade e o planejamento familiar”^{lxxiv}, não foram publicizadas, permaneceram “sem ressonância pública, guardadas em pequenas discussões privadas, em pequenos e poucos ‘grupos de reflexão’”^{lxxv}. por isso, tópicos importantíssimos da agenda feminista da segunda onda, como o direito ao aborto, ao divórcio e à liberdade sexual, ficaram escanteados em prol dessa aliança com a igreja, que, por sua vez, potencializava “o espaço doméstico da família, então ameaçado pela

violência da repressão, e politizando o papel tradicional da mãe”^{lxxvi}. “com a bandeira da maternidade definiram-se vitórias políticas surpreendentes como o movimento pela anistia”^{lxxvii}, alardeando e tornando midiática (nacional e internacionalmente) a atuação genocida do governo, repercutindo as tantas torturas e os assassinatos cometidos pelos militares^{lxxviii}. então, o cenário, a conjuntura política colocada no brasil nos anos 1970, agravou “a difícil articulação entre a luta política contra a opressão social e histórica da mulher e a dimensão da subjetividade intrínseca ao teor libertário feminista”^{lxxix}, porque o contexto de autoritarismo impediu “a emergência das questões específicas de gênero”^{lxxx}. e mesmo a vertente do movimento que trabalhou junto com os partidos de esquerda não teve espaço para discutir as questões colocadas pela segunda onda na europa e nos estados unidos, porque essas apareciam como muito privadas e femininas diante das pautas marxistas^{lxxxi}. enfatizando: “a conjuntura histórica impôs que as mulheres se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida”^{lxxxii}.

assim, “o movimento social de resistência ao regime militar” se solidificou e seguiu se afirmando, unindo-se a cada dia com novas pautas sociais urgentes e extremamente relevantes, como, por exemplo, a pauta racial e a pauta gay^{lxxxiii}. em resumo, “o movimento feminista brasileiro dos anos 1970 fez parte de um amplo e heterogêneo movimento que articulava as lutas contra as formas de opressão das mulheres na sociedade com as lutas pela redemocratização”^{lxxxiv}. foi então nos anos 1980, após o lapso de mais de uma década em relação à agenda feminista do mundo ocidental, que os temas da segunda onda voltam a ser enfatizados e colocados de modo mais público. é nos anos 1980 que o brasil esboça uma tentativa de um processo democrático, e essa tentativa dá abertura e fluidez para a “luta pelos direitos das mulheres”^{lxxxv}. as pautas dessa luta são diversas e importantíssimas, levantando questões como o racismo, a violência, a sexualidade, a saúde materno-infantil, a igualdade de direito dos gêneros no casamento, no trabalho e nas propriedades, etc.^{lxxxvi}. foi abarcando essas novas “discussões, reflexões e ações” que o movimento feminista no contexto dos anos 1980 pôde, ainda mais,

sair de uma atmosfera de elitismo intelectual e trabalhar junto com as classes populares, lutando também por “educação, saneamento básico, habitação e saúde”^{lxxxvii}. é com esse mote que o movimento feminista negro se registra, buscando uma vertente independente, buscando outras referências e a sua própria ancestralidade, intuindo fortalecer as mulheres negras e as enfatizando como sujeitos políticos. com isso, as “análises sobre a diferença, a diversidade e a produção da ciência social e de discursos são realizadas”^{lxxxviii}, e os debates “sobre as questões da subjetividade, da diferença e da singularidade das experiências passam a pautar o movimento”^{lxxxix}. importante falar da significativa criação do conselho nacional da condição da mulher (cndm), no ano de 1985: “a criação do cndm respondeu à demanda de ativistas que consideravam fundamental a reconstrução das instituições políticas democráticas”^{xc}, e foi “organizado em comissões por áreas de trabalho, como violência, saúde, creche, educação, cultura, trabalho, mulher negra, mulher rural e legislação”^{xcii}. o cndm começou com uma “agenda de igualdade de direitos das mulheres”^{xcii} que “tivesse condições

objetivas de autonomia pragmática e financeira e que atuasse em um país com a diversidade e a dimensão do brasil”^{xciii}. o cndm “promoveu junto com importantes grupos — como o centro feminista de estudos e assessoria (cfemea), de Brasília — uma campanha nacional para a inclusão dos direitos das mulheres na nova carta constitucional”^{xciv} e garantiu que a constituição de 1988 se tornasse uma das constituições que mais assegura direitos para a mulher, entre todas as constituições do mundo^{xcv}. se nós entendermos que “não existe uma trajetória linear em direção ao progresso, posto que os direitos são conquistas históricas sujeitas a retrocessos, é possível distinguir dois grandes momentos na luta pelos direitos das mulheres no Brasil: a ditadura e a democracia”^{xcvi}. localizando os seus primeiros trabalhos artísticos nessa profícua década em termos de levantes e lutas feministas, a artista brasileira Márcia X. (1959–2005) trabalhou com questões que tangem às marcações sociais, em poéticas performances, instalações e montagens. ela expôs “trabalhos explosivos”, ofuscando “os limites da normalidade e da perversão, contrastando elementos como erotismo e

infância, sagrado e profano”^{xcvii}, criticando “justamente os binarismos, indicando possibilidades outras para o erotismo, fora de regimes antagônicos”^{xcviii}. ela produziu “diversas performances e instalações em que, de modo irônico e irreverente, critica o discurso falocêntrico e propõe novas figurações para a sexualidade”^{xcix}. o pensamento feminista que latejava nos anos 1980 no solo brasileiro, que veio desviando dos antigos atravessamentos de empedrados conceitos e dogmas cristãos, e de autoridades repressoras, ecoou na arte feminista de márcia x. em suas produções artísticas, ela “reverte a lógica dual que coloca a mulher numa posição de assujeitamento na sociedade — dominação legitimada por meio da associação do feminino a elementos da natureza e do corpo, em contraposição às esferas da cultura e da razão”^x. e foi através de fluxos criativos que a artista contrariou “os modos falocêntricos de pensar”, ao produzir “interferências ácidas” e lúcidas, alterando o curso dos olhares e, assim, compondo novos sentidos^{ci}. e é compondo novos sentidos e provocando um rasgo nas convenções, ao tocar em assuntos pertinentes ao corpo, ao desejo, à identidade e à sexualidade, que márcia

arredonda a sua obra enquanto um manifesto feminista^{cii}. captando as problemáticas sociais e culturais, respondendo a elas com a produção de imagens subversivas, e intencionando uma metafórica disruptura e quebra da ordem, márcia x. produz uma densidade estética muito instigante em suas obras^{ciii}. o trabalho de márcia aponta o quanto ela atuou na radicalização e na subversão dos símbolos, de modo insubordinado^{civ} aos arranjos enraizados. e foi com essa “prática de enfrentamento das hierarquias cristalizadas” que márcia x., em estado de arte, construiu a sua vida como obra de arte, em um sequencial caráter de transformação de si^{cv}. márcia, valendo-se da arte enquanto um saber, uma forma de conhecimento e, ao mesmo tempo, um manifesto e um modo de resistência, capaz de “captar a historicidade das relações sociais e elementos do inconsciente coletivo e da linguagem”^{cvi} nos “transmitiu expressões, emoções e ações de seu próprio tempo”^{cvi}, nos transmitiu os sentidos de uma época que parece que sempre se atualiza. digo: o universo simbólico transmitido, criticado e subvertido por márcia x. opera “na inserção sutil e precisa em pontos de esgarçamento

do tecido da vida social, onde pulsa uma tensão pela pressão de uma nova composição de forças que pedem passagem”^{cviii}. márcia x. opera “um modo de inserção mobilizado pelo desejo de expor-se ao outro e correr o risco dessa exposição”^{cix}. *desenhando com terços* (2000–2003), uma performance-instalação da artista, foi censurada até recentemente, nos anos 2000, devido ao seu caráter subversivo. na ação, a sua crítica é à “ideologia patriarcal da religião cristã”^{cx}, bem como às “implicações éticas e religiosas” que recaem sobre a sexualidade e o erotismo^{cxii}. em sua primeira apresentação, em 2000, em uma sala vazia (medindo 4 m x 5 m, na casa de petrópolis, no instituto de cultura do rj), a artista performou durante seis horas, trajando uma veste branca e longa (remetendo às vestes de religiosas e sacerdotes da igreja católica), de joelhos, como quem reza em lento silêncio, em um exercício de desenhos de pênis, feitos com aproximadamente quinhentos terços no chão da sala^{cxii}. alguns eram “dispostos dois a dois, ora se cruzando, ora se encontrando e desencontrando, mas sempre fazendo analogias a diferentes questões da sexualidade”^{cxiii}. o

grande estado que a artista provoca é o estado de estranhamento, ao convocar um objeto sagrado a um posto profano e, além disso, apontar o cimento fálico que calcifica toda a religião católica, que calcifica toda a América. a artista mexe com os dogmas e os tabus do catolicismo, que “tem como princípio a interdição da sexualidade para seus sacerdotes, a repressão sexual para seus seguidores, mas que tem como prática uma série de escândalos envolvendo crimes sexuais como a pedofilia, entre outros”^{cxiv}. ao representar graficamente o pênis com os terços, a artista questiona e denuncia a “falocracia do cristianismo”, ao mesmo tempo em que “produz um ritual sagrado/profano, ritualístico mas irreverente”^{cxv}. “vestida de branco, como uma virgem, mas com longos cabelos revoltos, como uma rebelde”^{cxvi}, márcia declara que a mulher assexuada, santificada e glorificada pelo imaginário ocidental agora se radicalizou e se autonomizou. e é com uma “erotização rompante” bem aparente em seus “gestos obsessivos” de desenhar os quinhentos pênis, “que a artista reativa uma carga de potência existente na sexualidade”^{cxvii} e questiona as hierarquias. a “coragem de enfrentar os símbolos do

poder na sociedade do patriarcado”, rebatendo os seus ícones, denota a sua sagacidade e a sua afinação crítica^{cxviii}. importante colocar que a obra gerou muita controvérsia pública devido à “manipulação não convencional de elementos que remetem à sexualidade, infância, religião, feminilidade, entre outros temas”^{cxix}. e alguns anos mais tarde houve um desfecho instigante: em 2006, “a direção do banco do brasil em Brasília retirou do cccb (centro cultural banco do brasil) do rio a obra ‘desenhando com terços’, da artista plástica márcia x. (1959–2005), que integra(va) a exposição ‘erótica — os sentidos na arte’”^{cxx}. instigante porque, mais uma vez, demarca uma atuação política, uma performance artística que intervém de modo feminista no campo da arte, ferindo muito a opinião pública, tão empedrada em suas percepções moralmente religiosas. márcia x. deixa evidente que “a aproximação entre arte e feminismo sugere a relação entre as demandas das políticas feministas, sublinhando as suas demandas, as suas necessidades objetivas, e as suas formas de expressão”^{cxxi}. e é “nessa linhagem que simultaneamente contesta e desfruta de elementos da cultura de massa”^{cxxii}. como

“um eco sonoro, ou como um espelho da sociedade”^{cxxiii}, a artista atravessou “os limites da experiência, do que é permitido, da moralidade” e criticou os costumes, proclamando contra e “acima deles”^{cxxiv}. entendendo que “arte propõe uma experiência de limites”^{cxxv}, márcia x. traduz, em sua obra, “a extensão e a profundidade da marca colonizadora”^{cxxvi}, bem como o que foi “obscurecido pelo drama de uma convulsão histórica (ditaduras)”^{cxxvii}. a artista marcou que o nosso “país nasceu de ‘cristo sobre tanques”^{cxxviii} “não de parto nem de partida mas na chegada enviado da corte fruto de cortes fundos na pele”^{cxxix}. “e o nosso país está em cinzas e nenhum projétil foi disparado não é preciso fogo pra incendiar um animal deus existe ou não existe o mesmo escândalo”^{cxxx} afinal sangro todos os meses e o mundo continua em guerra quem vende a paz não conhece a miséria demonizaram o ódio a lucidez é histérica se a morte fosse mulher não estaríamos em ruínas^{cxxxí} mergulho meu nome num copo de óleo sagrado^{cxxxii} a extrema-unção meu nome é unguido meu nome é meu coração minha buceta é um sagrado coração.

NOTAS

- ⁱPRESOT (2004, p. 30).
- ⁱⁱPRESOT (2004, p. 39).
- ⁱⁱⁱPRESOT (2004, p. 42).
- ^{iv}PRESOT (2004, p. 41-42).
- ^vPRESOT (2004, p. 41- 42).
- ^{vi}PRESOT (2004, p. 52-53).
- ^{vii}PRESOT (2004, p. 52-53).
- ^{viii}PRESOT (2004, p.52-53).
- ^{ix}PRESOT (2004, p. 52-53).
- ^x PRESOT (2004, p. 51).
- ^{xi}PRESOT (2004, p. 51).
- ^{xii}PRESOT (2004, p. 51).
- ^{xiii}PINTO (2010, p. 16).
- ^{xiv}PRESOT (2004, p. 82).
- ^{xv}PINTO (2010, p. 16).
- ^{xvi}PRESOT (2004, p. 44).
- ^{xvii}PRESOT (2004, p. 67).
- ^{xviii}PRESOT (2004, p. 59).
- ^{xix}PRESOT (2004, p. 59).
- ^{xx}PRESOT (2004, p. 59).
- ^{xxi}PRESOT (2004, p. 59).
- ^{xxii}PRESOT (2004, p. 8).
- ^{xxiii}poema mixado a partir dos versos de ROMÃO (2017, p. 32).
- ^{xxiv}LUGONES (2014, p. 937).

-
- xxv LUGONES (2014, p. 938).
- xxvi LUGONES (2014, p. 939).
- xxvii LUGONES (2014, p. 939).
- xxviii LUGONES (2014, p. 939).
- xxix LUGONES (2014, p. 938).
- xxx LUGONES (2014, p. 938).
- xxxi VÁLDES (1990, p. 35).
- xxxii VÁLDES (1990, p. 35).
- xxxiii VÁLDES (1990, p. 35).
- xxxiv VÁLDES (1990, p. 35).
- xxxv LUGONES (2014, p. 942).
- xxxvi LUGONES (2014, p. 942).
- xxxvii LUGONES (2014, p. 942).
- xxxviii LUGONES (2014, p. 942).
- xxxix VÁLDES (1990, p. 35).
- xl VÁLDES (1990, p. 35).
- xli VÁLDES (1990, p. 35).
- xlii VÁLDES (1990, p. 35).
- xliii VÁLDES (1990, p. 35).
- xliv VÁLDES (1990, p. 36).
- xlv VÁLDES (1990, p. 36).
- xlvi VÁLDES (1990, p. 36).
- xlvii VÁLDES (1990, p. 36).
- xlviii VÁLDES (1990, p. 36).
- xlix poema mixado a partir de ROMÃO, 2017, p. 34.
- ¹VÁLDES (1990, p. 36).
- ²LUGONES (2014, p. 940).
- ³LUGONES (2014, p. 940).
- ⁴VÁLDES (1990, p. 36).
- ⁵poema mixado a partir de ROMÃO (2017, p. 89).
- ⁶PINTO (2010, p. 16).

lviPINTO (2010, p.16).
lviiPINTO (2010, p.16).
lviiiSANTIN (2019, p.34).
lixSANTIN (2019, p.34).
lxSANTIN (2019, p.34).
lxiSANTIN (2019, p.34).
lxiiPINTO (2010, p.16).
lxiiiPINTO (2010, p.16).
lxivSANTIN (2019, p.35).
lxvSANTIN (2019, p.36).
lxviSARTI (2004, p.36).
lxviiSARTI (2004, p.36).
lxviiiSARTI (2004, p.37).
lxixSARTI (2004, p.36).
lxxSARTI (2004, p.37).
lxxiSARTI (2004, p.37).
lxxiiSARTI (2004, p.39).
lxxiiiSARTI (2004, p.39).
lxxivSARTI (2004, p.39).
lxxvSARTI (2004, p.39).
lxxviBARROS (2013, p.22).
lxxviiBARROS (2013, p.22).
lxxviiiBARROS (2013, p.22).
lxxixSARTI (2004, p.42).
lxxxSARTI (2004, p.43).
lxxxiSARTI (2004, p.43).
lxxxiiDUARTE (2019, p.42).
lxxxiiiCOSTA (2013, p.5).
lxxxivCOSTA (2013, p.5).
lxxxvSANTIN (2019, p.40).
lxxxviSANTIN (2019, p.40).

-
- lxxxvii SANTIN (2019, p. 40).
- lxxxviii SANTIN (2019, p. 40).
- lxxxix SANTIN (2019, p. 40).
- xc PITANGUY (2019, p. 85).
- xcI PITANGUY (2019, p. 85).
- xcii PITANGUY (2019, p. 85).
- xciii PITANGUY (2019, p. 85).
- xciv PINTO (2010, p. 17).
- xcv PINTO (2010 p. 17).
- xcvi PITANGUY (2019, p. 85).
- xcvii TVARDOVSKAS (2008, p. 9).
- xcviii TVARDOVSKAS (2008, p. 9).
- xcix TVARDOVSKAS (2008, p. 9).
- c TVARDOVSKAS (2008, p. 7).
- cI TVARDOVSKAS (2008, p. 51).
- cII TVARDOVSKAS (2008, p. 15).
- cIII TVARDOVSKAS (2008, p. 51).
- cIV TVARDOVSKAS (2008, p. 51).
- cV TVARDOVSKAS (2008, p. 16).
- cVI TVARDOVSKAS (2008, p. 15).
- cVII TVARDOVSKAS (2008, p. 15).
- cVIII ROLNIK (2007, p. 86).
- cIX ROLNIK (2007, p. 86).
- cX ROCHA (2009, p. 78).
- cXI ROCHA (2009, p. 78).
- cXII ROCHA (2009, p. 78).
- cXIII ROCHA (2009, p. 78).
- cXIV ROCHA (2009, p. 78).
- cXV TVARDOVSKAS (2008, p. 69).
- cXVI TVARDOVSKAS (2008, p. 69).
- cXVII TVARDOVSKAS (2008, p. 69).

-
- cxviii TVARDOVSKAS (2008, p. 87).
- cxix OLIVEIRA (2014, p. 15).
- cxix FIGUEIREDO (2006).
- cxxi BARROS (2013, p. 39).
- cxix OLIVEIRA (2014, p. 5).
- cxix SARLO (1994, p. 477-480).
- cxix SARLO (1994, p. 477-480).
- cxix SARLO (1994, p. 477-480).
- cxix RICHARD (1991, p. 17).
- cxix RICHARD (1991, p. 17).
- cxix ROMÃO (2017, p. 63).
- cxix ROMÃO (2017, p. 23).
- cxix FONTELA (2015, p. 410).
- cxix poema mixado a partir de ROMÃO (2017, p. 73).
- cxix poema mixado a partir de ROMÃO (2017, p. 72).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Roberta. *Arte feminista ou feminina: uma questão do contexto histórico brasileiro?* 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2013.

COSTA, Ana Alice Alcantara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. *Revista Gênero*, v. 5, n. 2, p. 1-20, 2005. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31137/18227>. Acesso em: 11 mar. 2021.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: ARRUDA, Angela *et al.* *Pensamento feminista Brasileiro: formação e contexto*. Organização Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

FIGUEIREDO, Talita. Banco proíbe “terço erótico” em exposição. *Folha de São Paulo*, 20 abr. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2004200601.htm>. Acesso em: 11 mar. 2021.

FONTELA, Orides. *Poesia Completa*. Organização Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, p. 935–952, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 11 mar. 2021.

OLIVEIRA, Paola Lins de. *A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião*, Ponto Urbe, n. 15, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2245>. Acesso em: 11 mar. 2021.

PITANGUY, Jacqueline. *A carta das mulheres brasileiras aos constituintes: memórias para o futuro*. In: ARRUDA, Angela *et al.* *Pensamento feminista Brasileiro: formação e contexto*. Organização Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. *Revista de Sociologia e Política*, v. 18, n. 36, jun. 2010. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/31624>. Acesso em: 11 mar. 2021.

PRESOT, Aline Alves. *As Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o golpe de 1964*. 2004. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/9817/3/682605.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2021.

ROCHA, Viviane Moura da. *Ações poéticas. A performance como ruptura de limites e plasticidade do tempo*. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/19203/000736316.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 mar. 2021.

ROLNIK, Suely. O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. *ARS* (São Paulo), v. 1, n. 2, p. 79–87, dez. 2003.

RICHARD, Nelly. Latinoamérica y la postmodernidad. *Revista critica cultural* n. 3, abr.1991.

ROMÃO, Luiza Sousa. *Sangria = Sangria*. Tradução Martina Altaef. 1. ed. São Paulo: Selo do Burro, 2017.

SANTIN, Andria Caroline Angelo. *Perspectivas feministas, interseccionalidades e o encarceramento de mulheres no brasil (2006–2018)*. 2019. 189 p. Tese (Doutorado)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/197039/001095611.pdf?sequence=1>. Acesso em: 12 mar. 2021.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la visa postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, p. 35-50, maio/ago. 2004.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea: Marcia X., Fernanda Magalhaes e Rosangela Renno*. 2008. 231p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278878>. Acesso em: 09 jul. 2021.

VÁLDES, Adriana. América latina: mujeres entre culturas. *Revista de critica cultural*, n. 1, mayo 1990.

EU AGRADEÇO:

à minha avó dorothea ablas, pelo amor incondicional, por me ensinar a amar, a rezar, a ler e a escrever, a fazer arte e, principalmente, a escutar.

ao meu irmão guilherme gryscek, por ser amoroso exemplo. por ser meu grande amigo, por dividir comigo tantas ideias, sonhos e desafios desde criança.

aos meus pais, carlos gryscek e marcia rezende, pela vida. por trabalhar tanto para me prover recursos sempre, mesmo quando foram escassos. pelo incentivo e valorização da minha educação, da minha espiritualidade e da minha saúde.

à minha amiga priscila (avelã), pelo nosso encontro transformador, pelas afetivas trocas intelectuais, políticas e culturais, que me colocaram em diálogo com a psicologia social.

à minha amiga bruna comel, por todos os momentos de aconchego, emoção e festa. por estar junto comigo em tantos momentos que circundaram esse mestrado. por ter me potencializado.

à minha amiga jessica dachs, por tantas palavras e trocas sábias, divertidas e festivas também, que fermentaram ainda mais meu interesse e minha busca pelas produções das mulheres.

à minha amiga fernanda rocha, pelo encontro e pelos estudos nas tardes anteriores à seleção. por ter me ensinado o que eu não sabia e por ter me escutado também.

ao meu amigo gabriel ignácio, pela imensa troca afetiva e artística, pelo nosso percurso, que nos une e nos fortalece. pelas tantas festas, sonhos e projetos juntos.

ao meu companheiro dado vargas, pelo amor, cuidado e carinho, pelas tantas trocas intelectuais e políticas tão agregadoras, pela sua

música e por estar sendo casa. por estar ao meu lado, mesmo nesses momentos tão complexos. pela preciosa revisão desse texto.

à minha analista cláudia spieker azevedo, pela forte escuta afetiva e generosa. por me fazer ver o meu percurso pessoal com mais amor e justiça.

à minha parceira de pesquisa bruna battistelli, por ter me movimentado, acreditando e enriquecendo o meu trabalho com suas palavras, leituras, referências tão certeiras e instigantes.

às minhas amigas e aos meus amigos caroline luize, juliana mendes, laura moreira, laura pujol, mônica lopes, marcus branco, vitória kniest, giorgia fiorini, lucas reis, julia medeiros, thomaz vechia, martina schaedler, camilla zachello, tatiele mesquita, rebecca loise e juliana maffeis, que me acompanham e que me inspiram, contribuindo significativamente para as minhas construções afetivas e artísticas. por crescermos em conjunto.

ao grupo de pesquisa políticas do texto, por proporcionar trocas interessantíssimas, por me trazer as palavras e imagens poéticas tão preciosas e tão afinadas com os nossos dias. da anna letícia, da aline daka, da vicky moura, da laura del huerto, do cássio mattielo, do theo storchi, da géssica rosa, da lidiele berriel e da erica franceschini.

ao grupo de pesquisa epistemologias afetivas feministas do sul global, por ser rede inspiradora e agregadora. à caroline marim, pelos apontamentos sensíveis e afinadíssimos, à cris ribas, pelo olhar interessado e interessante.

ao meu orientador luciano bedin, por desde o começo incentivar meu trabalho e acreditar nele. por torná-lo possível. por valorizar e pontuar sempre a força da literatura, ampliando as perspectivas textuais. por ter um trabalho textual poético que convida a criar também.

