



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

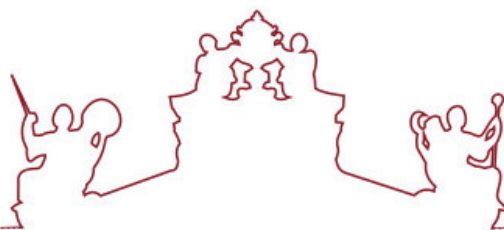
Trabalho de Projeto

**O Martírio do corpo. O impacto das crenças católicas sobre
o meu corpo**

Claudine Maria Bartmeyer

Orientador(es) | Teresa Veiga Furtado

Évora 2020



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

**O Martírio do corpo. O impacto das crenças católicas sobre
o meu corpo**

Claudine Maria Bartmeyer

Orientador(es) | Teresa Veiga Furtado

Évora 2020



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Luís Afonso (Universidade de Évora)

Vogais | Paula Maria Vieira Reaes Pinto (Universidade de Évora) (Arguente)
Teresa Veiga Furtado (Universidade de Évora) (Orientador)

Agradecimentos

Primeiramente, à Teresa Veiga Furtado, por poder contar com seu apoio como professora, orientadora e amiga. O seu apoio foi muito importante.

À Professora Vanda Gorjão pela hospitalidade e pela contribuição para o concretizar da minha formação académica de mestrado.

Aos professores do programa de mestrado pelo interesse em prol da pesquisa e esforços para o crescimento académico da instituição.

Aos Assistentes Operacionais da portaria do Colégio dos Leões, Sr. João Polido e Sra. Ângela Romão, e aos Técnico Superior Mestre Sílvio Matos e Assistente Operacional Sr. Francisco Eduardo, da Oficina de Madeira e de Metais, da Escola de Artes, pelo carinho e prestabilidade com que me atenderam.

À Universidade de Évora pela oportunidade de frequentar o Curso o Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais e também por poder participar do programa Bolsas por Mérito para Estudantes Internacionais.

À minha colega Júlia Kovács pela sua amizade e colaboração na elaboração da pesquisa artística.

Aos meus amigos, Eduardo Freitas, Tayane Damaceno, Sarah Kirsch, João Lureano, Alexandre Rodrigues, pelos dias mais felizes que passei em Portugal.

À minha mãe que foi a base para realizar o meu sonho, aquela que me deu todo o seu apoio e que sempre esteve a meu lado.

Aos meus irmãos pela compreensão nos momentos de ausência e pelo apoio que demonstraram para que eu frequentasse o mestrado.

Aos meus terapeutas sem cuja ajuda não seria possível desenvolver um olhar sobre minha vida.

Resumo

O meu relatório de Trabalho de Projecto é uma investigação teórico-prática em artes visuais, que tem como objectivo principal o estudo do impacto das crenças católicas sobre as mulheres, nomeadamente, de que modo os valores que estas crenças veiculam persistem como tabus sobre o meu corpo de mulher brasileira. Igualmente, procuro analisar de que forma o contexto religioso do colonialismo, da Inquisição e da Igreja Católica se encontram ainda presentes e limitam a liberdade das mulheres relativamente aos seus corpos e à sua sexualidade.

No decorrer desta investigação são descritos os meus trabalhos artísticos realizados em torno desta temática, entrecruzados com reflexões de pensadores e artistas diversos, das áreas das artes, das humanidades e dos estudos de género, entre outras, como Márcia Tiburi, Simone de Beauvoir, Rebecca Solnit e Heleieth Iara Bongiovani Saffioti que constituem o suporte teórico da minha produção artística.

Palavras-chave: artes visuais, religião católica, corpo, mulheres, tabus e crenças

Title: The Martyrdom of the Body: The impact of Catholic beliefs on my body

Abstract

My Project Work report is a theoretical-practical research in the visual arts, whose main objective is to study the impact of Catholic beliefs on women, namely, how the values these beliefs convey persist as taboos on my Brazilian woman's body. Similarly, I seek to analyse how the religious context of colonialism, the Inquisition and the Catholic Church is still present and limits women's freedom with regard to their bodies and their sexualities.

In the course of this research, I describe my artistic works around this theme, interwoven with reflections of diverse thinkers and artists, from the fields of arts, humanities and gender studies, among others, such as Marcia Tiburi, Simone de Beauvoir, Rebecca Solnit and Heleieth Lara Bongiovani Saffioti, who constitute the theoretical basis of my artistic production.

Keywords: visual arts, catholic religion, body, women, taboos and beliefs

Índice

Agradecimentos.....	1
Resumo	2
Abstract	3
ÍNDICE	4
ÍNDICE DE FIGURAS.....	6
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I – O QUE O CORPO SUPORTA? E SEIOS DE METAL.....	12
1.1. A dor: O que o corpo suporta?	12
1.2. O movimento feminista brasileiro	15
1.3. A situação actual das mulheres brasileiras	17
1.4. O contacto com o Outro	19
1.5. Seios de metal.....	21
1.6. Armadura – Protecção de Defesa	25
CAPÍTULO II – MATRICIS, D.I.U’S SANCTUS, GÉNESIS, E PERFORMANCES.....	27
2.1. A exigência do direito ao corpo pelas minorias	27
2.2. A mulher e o direito ao corpo.....	30
2.3. A imposição religiosa sobre a mulher	32
2.4. Aborto.....	34
2.5. Mulheres artistas latino-americanas	37
2.6. A opressão pela religião do corpo das mulheres	39
2.7. Matricis	42
2.8. DIU’s Sanctus	45
2.9. Géneses e Sofrimento.....	46

CAPÍTULO III – <i>ORAÇÃO</i>	50
3.1. Questionamentos sobre a religião católica por artistas	50
3.2. Performance <i>Oração</i>	52
3.3. Tipos de violência contra as mulheres.....	57
3.4. Memória Familiar	62
3.5. A fé de minha mãe.....	63
3.6. A temática religiosa e sexual em Márcia X.	65
CAPÍTULO IV – RELICÁRIO, AZULEJOS CLITORIANOS E CARACÓIS ORALIZADOS.....	68
4.1. O prazer como pecado.....	68
4.2. Relicário	70
4.3. Azulejos clitorianos e Flores invulgares	73
4.4. A representação da vulva por mulheres artistas	78
4.5. Os azulejos de Adriana Varejão	83
4.6. Caracóis oralizados e a ideia de objecto	86
CONCLUSÕES	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96
FIGURAS.....	101
ANEXO	103
Tipos de violência contra as mulheres observadas no Código Penal Brasileiro.	103

Índice de Figuras

Fig. 1-2 – Claudine Bartmeyer, <i>O que o corpo suporta?</i> , 2018, Portugal. Vídeo (fotograma), 1'45", cor, som. Coleção da autora.	13
Figs. 3-7 – Claudine Bartmeyer, <i>Seios em metal</i> , 2018, Portugal. Instalação composta por 7 peças de chapa zincada sobre vinil vermelho autocolante, dimensão total de 50 x 200 cm, tendo as peças individuais c. de 30 x 20 x 15 cm cada. Coleção da autora.	22
Figs. 8-10 – Claudine Bartmeyer, <i>Seios de metal</i> , 2018, Portugal. Instalação composta por sete peças de chapa zincada sobre vinil vermelho autocolante, dimensão total de 50 x 200 cm, tendo as peças individuais c. de 30 x 20 x 15 cm cada. Coleção da autora.	23
Fig. 11 – Claudine Bartmeyer, <i>Seio de metal</i> , 2019, Portugal. Chapa zincada e pintada, 50 x 70 x 110 cm. Coleção da autora.	24
Fig. 12 – Mujeres Publicas, <i>Oración por el derecho al aborto</i> , 2004, Argentina. Estampa, objeto múltiplo. Coleção das autoras	40
Fig. 13 – Monica Sjöö, <i>God Giving Birth</i> , 1968. Pintura a óleo. Coleção Anna Nordlander Women's Art Museum, Skelleftea, Suécia.	40
Fig. 14 – Mary Beth Edelson, <i>Some Living American Women Artists</i> , 1972, EUA. Impressões em prata gelatinizada recortada e colada com giz de cera e tipo de transferência em papel impresso com datilografia em papel recortado e gravado, 28,8 x 109,2 cm. Coleção MoMA.....	41
Fig. 15 – <i>Estandarte do Divino Espírito Santo</i> , s. data, s. autor.	42
Fig. 16 – Claudine Bartmeyer, vista geral da instalação composta pelas peças: <i>Matricis, Génesis, Sofrimento, DIU's Sanctus</i> , 2019, Portugal. Exposição colectiva «Ramificações: Género na Arte por Jovens Artistas», Biblioteca Municipal do Palácio Galveias, Lisboa. Coleção da autora.	43
Fig. 17 – Claudine Bartmeyer, <i>Matricis</i> , 2019, Portugal. Bordado sobre tecido vermelho, 70 x 50 cm. Coleção da autora.	44

Fig. 18 – Claudine Bartmeyer, <i>DIU's Sanctus</i> , 2019, Portugal. Bordado vermelho e dourado em tecido branco, 50 x 70 cm. Colecção da autora.	45
Fig. 19 – Claudine Bartmeyer, <i>Géneses e Sofrimento</i> , 2018, Brasil. Bordado sobre papel impresso, 35 x 70 cm. Colecção da autora.	47
Fig. 20 – Claudine Bartmeyer, <i>Sofrimento</i> , 2018, Brasil. Bordado sobre papel impresso, 15 x 25 cm. Colecção da autora.	48
Fig. 21 – Maria Galindo, <i>Mujeres Creando, Ave Maria, Ilena eres de Rebeldia</i> , 2010, Bolívia. Imagem <i>online</i> do Museu Reina Sofia.	51
Fig. 22 – Claudine Bartmeyer, <i>Oração</i> , 2019, Portugal. Registo vídeo da performance (fotograma), 7'13'', cor, som. Colecção da autora.	53
Fig. 23 – Claudine Bartmeyer, esquema para ilustrar a ordem das orações na performance <i>Oração</i> , 2019, Portugal. Desenho sobre papel, 29 x 21 cm. Colecção da autora.	55
Fig. 24 – Ana Mendieta, <i>Untitled (Rape Scene)</i> , 1973, EUA. Fotografia a cores, 25,4 x 20,3 cm. Colecção Tate, Reino Unido	59
Fig. 25 – Sue Williams, <i>Exit</i> , 1996, Zurique, Suíça. Acrílico sobre tecido, emoldurado, 39,5 x 42 cm. Fotografia de Stefan Altenburger. Colecção da autora.	60
Fig. 26 – Regina José Galindo, <i>Mientras, Ellos Siguen Libres</i> , 2007, Guatemala. Performance. Colecção da autora.	61
Fig. 27 – Marcia X., <i>Desenhando com terços</i> , 2000-2003, Brasil. Performance e instalação. Colecção da autora.	66
Fig. 28 – Claudine Bartmeyer, puxador da gaveta da cozinha, 2,3 cm de diâmetro. Colecção da autora.	70
Fig. 29 – Claudine Bartmeyer, <i>Relicário</i> , 2019, Portugal. Peça composta por caixa em estanho, peça cunhada em estanho, espuma, vinil vermelho autocolante, dimensão total da peça: 2,5 x 7,5 x 5 cm. Colecção da autora.	71
Fig. 30 – Claudine Bartmeyer, <i>Relicário</i> , 2019, Portugal. Peça composta por caixa em estanho, peça cunhada em estanho, espuma, vinil vermelho autocolante, 2,5 x 7,5 x 5 cm. Colecção da autora.	72

Fig. 31 – Pormenor do painel <i>Azulejos Clitorianos</i> , 2019, Portugal. Serigrafia sobre papel vegetal. 45 x 45 cm. Coleção da autora.	74
Fig. 32 – Pormenor do painel <i>Azulejos Clitorianos</i> , 2019, Portugal. Serigrafia sobre papel vegetal. 45 x 45 cm. Coleção da autora.	75
Fig. 33 – Claudine Bartmeyer, <i>Azulejos clitorianos</i> , 2019, Portugal. Serigrafia com cores sobre papel vegetal, 126 x 800 cm. Coleção da autora.	76
Fig. 34 – Detalhe do painel <i>Flores invulgares</i> , 2019, Portugal. Serigrafia a cores sobre papel vegetal, 20 x 20 cm. Coleção da autora.	77
Fig. 35 – Claudine Bartmeyer, <i>Flores Invulgares</i> , 2019, Portugal. Serigrafia a cores sobre papel vegetal, 100 x 240 cm. Coleção da autora.	77
Fig. 36 – Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , Brooklyn Museum, 1974-1979, EUA. Cerâmica, porcelana, têxtil, 1463 x 1463 cm. Fotografia de Donald Woodman	79
Fig. 37 – Hannah Wilke, <i>S.O.S - Starification Object Series</i> , 1974-82, EUA. Impressões em gelatina de prata com esculturas de chiclete, 101,6 x 148,6 x 5,7 cm. Coleção da autora.	80
Fig. 38 – Miriam Cahn, <i>Mirar</i> , 2018, Suíça. Pintura. Coleção da autora.	81
Fig. 39 – Fabiana Faleiros, <i>Mastur Bar</i> , 2015-18, Brasil. Performance. Coleção da autora.	82
Fig. 40 – Adriana Varejão, <i>Chambre d'échos/Câmara de ecos (Língua com padrão sinuoso)</i> , 1998. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 200 x 170 x 57 cm. Coleção da autora.	85
Fig. 41 – Claudine Bartmeyer, <i>Caracóis oralizados</i> , 2019, Portugal. Vídeo (fotograma), 6'26'', cor, som. Coleção da autora.	89
Fig. 42 – Claudine Bartmeyer, <i>Caracóis oralizados</i> , 2019, Portugal. Vídeo (fotograma), 6'26'', cor, som. Coleção da autora.	90
Fig. 43 – Claudine Bartmeyer, <i>Caracóis oralizados</i> , 2019, Portugal. Vídeo (fotograma), 6'26'', cor, som. Coleção da autora.	91

Introdução

O trabalho artístico que desenvolvi ao longo do Curso de Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais, tem como ponto de partida as experiências vividas por mim do foro da minha intimidade, como também as histórias de vida das pessoas à minha volta, e o modo como estas se reflectem e influenciam a minha percepção do mundo. Na execução dos meus trabalhos artísticos, recorro frequentemente à técnica ancestral do coser e do bordar, evocada como uma actividade feminina, passada de mãe para filha, tal como sucedeu entre as várias gerações da minha família. A minha avó tinha o ofício de costureira, tendo ensinado a minha mãe que por sua vez me ensinou a costurar e a bordar.

No seio da minha família, a religião sempre esteve muito presente, tendo o meu bisavô e avô maternos trabalhado para a igreja como construtores, e quatro dos meus tios-avôs sido seminaristas. Tanto a minha família paterna como a materna frequentavam a Igreja Católica fazendo novenas e missas dominicais. Esta proximidade com a igreja por parte da família da minha bisavó materna por parte da minha mãe deve-se, em boa parte, ao facto da minha bisavó, num momento da vida em que se encontrou particularmente numa situação de muita miséria, ter deixado um dos filhos, dos 8 aos 12 anos de idade, ao cuidado de um padre do mesmo seminário onde o seu outro filho (um pouco mais velho) era seminarista. Dessa mesma família, ainda havia o filho primogénito falecido como seminarista aos 16 anos. Igualmente, esta relação com a igreja era também mantida pela minha avó materna que costurava e bordava algumas das peças e paramentos para a igreja que frequentava. Do lado da família paterna, acresce ainda que os meus avós eram ministros de Eucaristia da Igreja Católica, onde o meu avô dirigia o culto sempre que não havia missa na localidade onde moravam.

Neste momento da minha vida pessoal, académica e artística, interessou-me ir buscar essas lembranças familiares do passado e indagar quais os impactos que estas têm sobre mim, com o objectivo de colocar a questão central que se encontra na base deste relatório de Trabalho de Projecto, designadamente:

– De que modo os valores veiculados pelas crenças católicas persistem como tabus sobre o meu corpo de mulher brasileira e limitam a liberdade das mulheres relativamente aos seus corpos e à sua sexualidade? E de que forma estes se reflectem nas práticas artísticas contemporâneas de mulheres artistas latino-americanas?

De igual forma, buscando resgatar a participação feminina dos meus antepassados na minha vida, quis ir mais à fundo na história das mulheres na religião professada por essas ancestrais e procurei responder às seguintes questões secundárias:

– De que modo é vista a primeira mulher da Bíblia?

– Como a mulher é representada pela religião?

– Qual a liberdade de uma mulher perante a religião?

– Como a construção cultural religiosa intervém nas liberdades de escolha das mulheres?

– De que forma a sociedade ocidental recorre à religião para regular e controlar os direitos das mulheres sobre si mesmas?

No decorrer do primeiro capítulo intitulado «O que o corpo suporta? e Seios de Metal», apresento as obras homónimas resultantes da ideia de que a exposição das mulheres à violência faz com que criem armaduras. De igual modo, trato do medo de ser mulher e da violência associada a essa condição. Nesse sentido, apresento dados estatísticos sobre a situação da violência contra as mulheres brasileiras, e analiso a relação das mulheres com o «Outro» de Simone de Beauvoir (1949).

Seguidamente, ao longo do segundo capítulo «Matricis, D.I.U's Sanctus, Génesis, e performances» discorro sobre a exigência do direito ao corpo pelas minorias, recorrendo a Rancière (2011), e reflecto sobre a história daqueles que não fazem parte dos grupos que detêm o poder. Analiso, igualmente, as mulheres e o seu direito ao corpo e à autonomia, e de como muitas das leis ocidentais lhe negam esse direito. Simultaneamente, discuto como o aborto ainda é criminalizado em muitos países e a imposição da moral da religião católica sobre os corpos das mulheres. Analiso a obra

Oracion por al derecho al aborto, do colectivo de artistas argentinas Mujeres Publicas (2004), e as de minha autoria: *Matricis* (2019), *Génesis* (2018), *Sufrimento* (2018) e *DIU's Sanctus* (2019). Estas obras tratam do sofrimento das mulheres no respeitante a questões religiosas impostas sobre os seus corpos e sobre a sua sexualidade.

De seguida, no terceiro capítulo intitulado «Oração», apresento o trabalho *Virgem Barbie* (2010) do colectivo de artistas bolivianas Mujeres Creando, entre elas a artista Maria Galindo. Debruço-me também sobre o meu trabalho *Oração* (2019) como uma forma de prece que utiliza o terço católico e retrata a violência vivida pelas mulheres da família. Logo após, faço menção dos diferentes tipos de violência contra as mulheres previstas na lei brasileira. No respeitante ao meu foro familiar, abordo a fé de minha mãe como uma ponte, ainda muito viva, com a religião. Finalizo este capítulo com a referência à obra *Desenhando com terços* (2000- 2003) de Márcia X., e a sua relação íntima com o campo da temática religiosa e sexual.

Finalmente, no quarto e último capítulo analiso a ideia de que as religiões muitas vezes tratam o prazer sexual como uma forma de pecado. Na minha obra *Relicário* (2019) desenvolvo a relação do corpo como fonte do meu próprio prazer e eaprofundo essa ideia com as obras *Azulejos Clitorianos* (2019) e *Flores Invulgares* (2019). Nessas obras, trabalho a técnica da serigrafia nas formas de clitóris e vulvas que transformo em padrões azulejares. Ao longo deste Capítulo, busco reflectir sobre as questões do empoderamento feminino utilizando a arte como forma de expressão e do trabalho da artista brasileira Adriana Varejão que me inspirou a trabalhar com o padrão azulejar. Por último, encerro o capítulo com a obra *Caracóis Oralizados* (2019) que tem como tema a vulva, e a sua relação com o conceito de objecto, de Julia Kristeva (1980). Seguem-se as secções relativas às Conclusões e Bibliografia da investigação.

Capítulo I – O que o corpo suporta? e Seios de Metal

1.1. A dor: O que o corpo suporta?

«Às vezes um lugar de fala pode ser um lugar de dor, às vezes um lugar de dor pode ser um lugar de fala (Tiburi, 2018, p. 116)».

«A carne, que a fibra do tecido a faca corta. O fio que une, ata. A agulha sutura, costura, perfura meu seio, meu corpo vivo que pulsa. Olha o sangue que jorra! Sente! Sente a dor do fio da lâmina. A vida lamenta. Sente a dor que a cor carrega. O sangue latente, o sangue que corta. O que o corpo suporta? (Bartmeyer, 2018)».

O que o corpo suporta? No decorrer desta pesquisa, entendo o corpo como aquilo que está fisicamente presente no mundo, que funciona como porta das experiências humanas e receptáculo, enquanto corpo que sente a sua relação com o mundo através do toque, da visão, da audição, do olfacto e da gustação. Mas, o que sente e sintetiza, também se manifesta. O corpo sensível ao mundo dele se apropria e no seu corpo este se manifesta. Manifesta-se tudo o que é próprio do corpo, a energia, o cansaço, a fome, a força, a alegria num sorriso, a paz na tranquilidade, o amor nas suas tensões, a raiva na sua fúria. E a dor, com o seu choro e urros, nas feridas físicas é visível, e os hematomas são logo compreendidos como marcas dos traumas. Mas como são manifestas as feridas emocionais desse corpo sensível?

No respeitante a feridas emocionais, a minha peça vídeo *O que o corpo suporta?* (2018, Figs. 1-2) é uma obra que busca questionar a fragilidade dos corpos das mulheres e o impacto que a violência de género lhes pode causar. Em um vídeo de 1:25 min. de duração, em que recorro a um enquadramento fechado sobre uma mesa, os meus braços e mãos aparecem costurando duas peças de carne cruas. Com o auxílio de uma linha e agulha vou cosendo a carne que vai progressivamente tomando o aspecto de um seio humano. À imagem é sobreposto um registo áudio com um texto poético sobre tudo o que um corpo pode suportar. Ao longo do vídeo, dirijo a todas as mulheres as seguintes questões:

Quantas vezes já sentiu medo quando um homem se aproximou de si?; Tem medo de andar sozinha numa rua escura?; Tem medo de ser tocada por um homem?; Tem medo de ser violada, medo de morrer, medo de ser espancada às mãos de um homem?.



Fig. 1 – Claudine Bartmeyer, *O que o corpo suporta?*, 2018, Portugal. Vídeo (fotograma), 1'45'', cor, som. Colecção da autora.

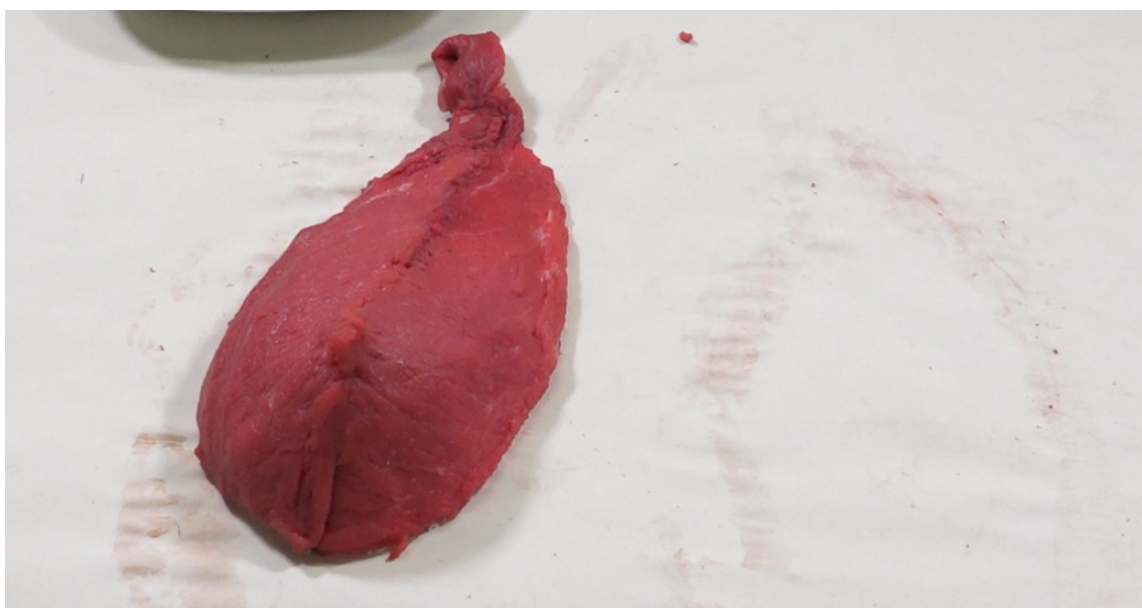


Fig. 2 – Claudine Bartmeyer, *O que o corpo suporta?* 2018, Portugal. Vídeo (fotograma), 1'45'', cor, som. Colecção da autora.

Esses medos são dores quotidianas que as mulheres sofrem como, por exemplo, não poder respirar aliviada, ter que desconfiar até da própria sombra, e ter de tomar cuidado em cada chão onde pisa. Como falar dessa dor? Como refere Solnit, «As mulheres sentem o tempo todo o medo de serem estupradas e assassinadas, e por vezes é mais importante falar sobre isso do que proteger o bem-estar masculino (2017, p. 160)».

Quando eu tinha oito anos de idade, numa festa que acontecia na minha casa, disseram-me para ir brincar com um afilhado da minha tia, na casa de bonecas que ficava ao fundo da casa. Eu era uma criança e queria brincar «às casinhas». No entanto, o que eu não sabia é que brincar «às casinhas» para ele significava outra coisa, pois queria que «brincássemos de verdade». Ele era mais velho e como me queria tocar colocou-me no chão e passou a mão sobre o meu corpo. Eu apercebi-me que não queria «brincar» dessa forma, o que fez com que ele me tentasse agarrar e eu reagisse gritando e batendo. Finalmente, consegui fugir dele e saí correndo dali. Após aquela experiência traumática, eu nunca mais quis que alguém me tocasse, e o meu corpo nunca mais sentiu tranquilidade sempre que alguém se encosta em mim sem que eu esteja à espera. Hoje, ainda tenho medo do toque masculino.

Algumas feridas parece que nunca cicatrizam, ficam ali, sendo que qualquer toque parece que as faz vir à tona, e quando a vítima passa por uma situação semelhante as feridas reaparecem e mostram-se em carne viva. Para Saffioti, «o abuso sexual, sobretudo o incestuoso, deixa feridas na alma, que sangram, no início sem cessar, e, posteriormente, sempre que uma situação ou um facto lembre o abuso sofrido (2004, p. 18)». É dessa dor em carne viva que sinto necessidade de falar, expor a crueza da dor através de imagens de um seio feminino em carne, enquanto parte sensível do corpo das mulheres, que está associada à diferença entre elas e os homens. Segundo Tiburi:

As mulheres terão de pagar caro também na vida profissional apenas por serem mulheres, não apenas no lugar de trabalhadoras, mas no de «carne» – (...) dos estupros e abusos sexuais –, relaciona-se à condição subalterna das mulheres que – (...) devem servir caladas à violência de taras verbais e físicas (2018, p. 61).

O seio feminino, uma parte do corpo extremamente sexualizada e objectificada, toma nesta minha peça vídeo uma forma que provoca sentimentos de repulsa devido à sua materialização através de carne crua, que parece sentir, pulsar e sangrar. É o meu corpo sensível que está a sangrar. Enquanto costuro a forma do seio fecha-se nos pontos das suturas, das feridas, das marcas de ser mulher. A incisão da agulha sobre a carne é como que uma incisão no âmago de mim mesma. O meu corpo fica exposto, de um modo vulnerável, à apreciação do público, e são os meus medos e traumas que revelo naquela peça em carne viva. Com este trabalho estendo também o meu sofrimento ao de tantas outras, e não poucas, mulheres que tem traumas e medos e os sentem nas suas carnes pelo simples facto de serem mulheres, e por isso, sujeitas aos mais variados tipos de abusos.

O abuso das mulheres acontece, muito frequentemente, em todas as partes do mundo, causando-lhes medos e dores profundos. Ouvimos, vezes sem conta, relatos sobre as minhas conterrâneas brasileiras que vivenciaram algum tipo de violência, muitas vezes no interior das suas próprias casas. E qual é a sua situação e posicionamento perante a sociedade que as oprime? Quando irá terminar a violência contra as mulheres?

1.2. O movimento feminista brasileiro

Na génese dos movimentos feministas encontra-se o movimento das Sufragistas, que surgiu na Inglaterra do século XIX, onde as mulheres lutavam pelo direito ao voto. Organizavam grandes manifestações, faziam atos de greve de fome e muitas foram presas. O direito ao voto foi conquistado em 1918, na Inglaterra. No Brasil o movimento sufragista começa em 1910 período em que teve início a construção da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, no entanto, esse direito só seria conquistado em 1932.

Segundo Celi Pinto (2010), o feminismo só voltará a ganhar forças em 1960 com a publicação *O segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, juntamente com os movimentos antiatômicos, o movimento hippie, o lançamento da pílula

anticoncepcional e o lançamento de *A mística feminina de Betty Friedan* em 1963. Neste período começa-se a reflectir criticamente sobre o domínio do homem sobre a mulher. O feminismo é um movimento libertário que debate as relações entre homens e mulheres, mas principalmente o direito das mulheres ao seu próprio corpo.

Muito dos movimentos feministas da América latina dos anos 1960 e 70, nasceram em oposição a ditaduras e democracias nominais que fizeram «desaparecer» milhares de pessoas. Uma boa parte deles não desafiava apenas questões como o machismo e o patriarcado como também lutava contra o estado militarista e denunciava «a exploração e a opressão social, económica e política (Sternbach, p. 248). Também influenciadas pelo lema «o pessoal é político» de Carol Hanisch (1969) as feministas buscavam liberdade dentro da família, em suas relações com os homens e a liberdade sexual. Onde a imposição de «valores da família cristã ocidental» estavam, na verdade, no âmago da ideologia da segurança nacional, da contra-insurgência e da política social recessiva» (Sternbach, p.259).

O Brasil de 1964 sofreu um golpe Militar que se enrijeceria como ditadura em 1968. Onde as manifestações públicas por liberdade de expressão eram reprimidas severamente como atos políticos contra o governo. Onde a manifestação Feminista lutava por direitos, como ao aborto à liberdade sexual e ao fim das desigualdades no trabalho e no contexto familiar. Onde muitas mulheres intelectuais foram exiladas.

As feministas da América Latina correspondiam-se entre si e bienalmente iam aos encontros onde estiveram representados os seguintes países: México, República Dominicana, Porto Rico, Panamá, Curaçau, Venezuela, Equador, Peru, Chile, Brasil, Argentina e Colômbia. Com a identificação de movimentos heterogêneos, como o movimento das mulheres ruralistas, das mulheres lésbicas, das mulheres negras, das mulheres faveladas, dos movimentos políticos de esquerda, das mulheres cultas e de posses, essa pluralidade foram questões do movimento feminista dos anos 1990 na América Latina.

Com a redemocratização do Brasil em 1980 o movimento feminista torna-se vibrante e abrangente as periferias, ao meio rural. Em 1984 a criação do Conselho Nacional da Condição da Mulher (CNDM), a Constituição de 1988 é uma das que mais garante direitos para a mulher no mundo. Porém ficam estagnados nos governos de

Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso. No primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva, foi criada a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres com políticas contra a violência doméstica, como a criação da Lei Maria da Penha em 2006 (Pinto, 2010).

Foi em 2013 com os movimentos #vemprarua, Não são só 20 centavos, que houve um reavivamento dos movimentos feministas, agora com uma organização horizontal e virtualmente articulados. Para Heloísa Buarque de Hollanda:

Em 2015, as mulheres protagonizaram com rapidez impressionante uma reação diante do retrocesso que significou a aprovação do projeto de lei (PL) 5069/2013, apresentado por Eduardo Cunha, cujo objetivo era dificultar o acesso de vítimas de estupro a cuidados médicos essenciais. Por todo o Brasil, eclodiram mobilizações semanais com fortes protestos que culminaram em um ato nacional pelo «Fora, Cunha!, no dia 13 de novembro. Nas ruas, vozes femininas ressoavam palavras de ordem como: «O Cunha s/ai, a pílula fica», «Meu útero não é da Suíça para ser da sua conta», «As puta, as bi, as trava, as sapatão, tá tudo organizada pra fazer revolução» e «O Estado é laico, não pode ser machista, o corpo é nosso, não da bancada moralista» (2019, p. 15).

Destaca-se o facto da ideia de diferentes feminismos como o feminismo da mulher negra, da mulher bissexual, da mulher indígena, da mulher trans, da mulher lésbica, serem movimentos que integram o grupo LGBTI+ contendo pautas únicas e observando suas necessidades específicas dentro da luta feminista.

1.3. A situação actual das mulheres brasileiras

Não podemos falar de mulheres generalizando a sua situação, devemos sempre ter em atenção diversos factores como, por exemplo, a sua classe, idade, orientação sexual, raça, crença religiosa, etnia e geopolítica. Falar da carne de uma mulher é levantar justamente a situação de muitas outras mulheres, onde se encontram, o que fazem, como vivem. Como é a dor dessas outras mulheres? Como posso eu mulher branca de classe média falar por outras mulheres? Esta é uma tarefa da qual não pretendo dar conta neste sub-capítulo, mas, ainda assim, gostaria de deixar algumas informações e estatísticas breves, sobre a situação da violência contra as mulheres no Brasil, nas suas formas mais comuns. Para Saffioti, «Trata-se da violência como ruptura

de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral (2004, p. 17)».

Segundo o Senado Federal, no Painel de Violência contra a Mulher¹, 4.635 mulheres morreram em decorrência de atos de violência em 2016. Foram 185.308 notificações de violência contra mulheres realizadas por órgãos de saúde em 2016. Foram feitos 224.946 boletins de ocorrência de violência contra mulheres. Havendo ainda 402.695 novos processos relativos a violência doméstica e familiar em 2016.

Segundo a pesquisa apresentada pelo Mapa da Violência 2015² a respeito do Homicídio de mulheres no Brasil, comparado com 83 países do mundo o Brasil ocupa a quinta posição entre aqueles onde se matam mais mulheres no mundo. Segundo Waiselfisz:

(...) as taxas do Brasil são muito superiores às de vários países tidos como civilizados: • 48 vezes mais homicídios femininos que o Reino Unido; • 24 vezes mais homicídios femininos que Irlanda ou Dinamarca; • 16 vezes mais homicídios femininos que Japão ou Escócia (2015 p. 27).

(...) O perfil preferencial das mulheres vítimas de homicídio é: • São meninas e mulheres negras. As taxas de homicídio de brancas caem na década analisada (2003 a 2013): queda de 11,9%; Em 2013 morrem assassinadas, proporcionalmente ao tamanho das respectivas populações, 66,7% mais meninas e mulheres negras do que brancas. • Prevalência entre 18 e 30 anos de idade, com pico também na faixa de <1 ano de idade (infanticídio). • Em comparação com os homicídios masculinos, nos femininos há maior incidência de mortes causadas por força física, objeto cortante/penetrante ou contundente, e menor participação de arma de fogo. • A agressão perpetrada no domicílio da vítima tem maior incidência entre as mulheres do que entre os homens. • A agressão a mulheres é cometida, preferencialmente, por pessoas conhecidas da vítima; e contra os homens, por pessoas desconhecidas (2017, p. 73).

Estes dados, são indicadores alarmantes que demonstram a situação de fragilidade em que se encontram as mulheres brasileiras, e, mais ainda as de origem

¹ Dados apresentados pela página oficial do Senado Federal (s.d) a respeito da violência contra a mulher no Brasil.

² Mapa da Violência 2015. Homicídio de mulheres no Brasil (s.d.) estudo apresentado por Waiselfisz.

negra, as crianças. Acresce ainda que, estes actos de violência acontecem, em grande parte, no seio dos seus próprios lares, onde deveriam poder sentir-se protegidas.

Dentro desse contexto da violência no lar, analisemos o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) que analisou as notificações de violação no Brasil entre os anos de 2011 e 2014 e constatou que:

(...) 69,9% das vítimas eram crianças e menores de idade, e mais de 10,0% das pessoas agredidas sofriam de alguma deficiência física e/ou mental. Ao mesmo tempo, aumentou a proporção de casos de estupro coletivo que, em 2014, responderam por 15,8% do total de casos, e esta proporção correspondeu a 25,6% quando os autores eram desconhecidos da vítima. Outro dado estarrecedor mostrou que cerca de 40,0% dos esturpadores das crianças pertenciam ao círculo familiar próximo, incluindo pai, padrasto, tio, irmão e avô (2017, p. 24).

Estes factos significam, lamentavelmente, que as maiores vítimas continuam sendo as crianças, e que essas violências são, em sua maioria, praticadas por pessoas que têm uma relação familiar com a vítima. O mesmo sucede no respeitante à violência sexual. De acordo com Solnit: «Uma parcela significativa das mulheres que você conhece é composta por sobreviventes de violência sexual (2017, p. 35)». A respeito dessa violência, coloco a seguinte questão: Será que todas as pessoas, em particular os governantes e políticos, têm consciência da realidade dessa dor na carne que sofrem as mulheres à sua volta?

As violências sofridas colocam as mulheres em relações de insegurança e inferioridade frente à figura masculina, reflectindo este comportamento nas mais variadas situações sociais de relação com o outro.

1.4. O contacto com o Outro

Como as mulheres não se encontram em igualdade com os homens no Brasil, algumas medidas de proteção são previstas pela lei, embora nem todas as mulheres tenham acesso a estas. De acordo com Saffioti, «As medidas para proteção e incentivo

da mulher não seriam necessárias se a categoria respeitante aos sexos fosse apenas diferente, mas não desigual (2004, p. 117)».

Partindo da premissa de que os homens e as mulheres são pessoas com necessidades diferentes, e tendo nessas diferenças a visão de hierarquia no respeitante à divisão de tarefas domésticas, acesso ao poder e espaço público, e salários, as sociedades ainda se configuram, muito frequentemente, em maior ou menor grau, pela dominação do homem sobre a mulher. No presente, as mulheres ainda são submetidas a uma relação desigual, de submissão em relação aos homens, como referem Hryniewicz & Viana, «Ainda assim, em seu discurso, o homem parece ser um líder natural (Schein, Mueller & Lituchy, *et al.*, *apud* Hryniewicz & Viana, 2018, s. num.)».

Infelizmente, nesse conflito existencial, muitas mulheres por todo o mundo ainda continuam a ser “o Outro”, tal como refere Cyfer, «(...) a mulher é o não sujeito, é o Outro, o segundo. O outro problema diz respeito à forma como justifica esse argumento. Ser o Outro não é uma condição determinada pela natureza. É a cultura que define a experiência da mulher desse modo (2015, s. num.)».

Somos aquelas que não têm direito à fala, somos aquelas em que não se vota, somos aquelas que ficam em casa porque a casa é o lugar da mulher, somos vendidas como pedaços de carne, aquelas que recebem menos, aquelas que não ocupam cargos de poder. Nós ainda somos o Outro que refere Simone de Beauvoir (1949), aquelas que ficam em segundo lugar até mesmo nas suas próprias vidas. Nesse sentido, procuro contribuir através da minha obra artística, para uma maior consciencialização e mudança social relativamente à problemática da desigualdade de género.

Quando crio uma peça artística como os *Seios de carne*, já referidos anteriormente, não pretendo apresentar as mulheres apenas como seres fragilizados e vitimizados, mas também como pessoas lutadoras que desejam mudanças e que são capazes de intervir e mudar o mundo, combatendo a violência contra todas as mulheres.

1.5. Seios de metal

Entendo que um corpo sensível como o seio de carne é um corpo exposto ao mundo, um corpo frágil cortado ao meio, e é também um corpo que mostra a sua dor. Essa exposição e revelação ao outro da nossa dor não implica que estejamos dispostas a sofrer novamente, não se pretende proclamar e defender um amor do tipo ágape, o amor que se oferece ao outro, o amor incondicional, que tudo suporta.

O corpo fragilizado pede protecção, e as protecções mais comuns do corpo são as roupas, as casas, as barreiras, os capacetes, os coletes salva vidas, os coletes à prova de bala, mas, ainda mais antigas que estas são as armaduras metálicas cunhadas ao formato do corpo, que são rígidas e oferecem uma protecção a quem entra em combate.

A pensar nessas formas de barreiras protectoras construí a instalação *Seios de metal* (2018-2019, Figs. 3-11), que coloquei sobre um fundo de tecido vermelho aveludado.

Neste fundo, pulsa um vermelho quente que conflitua com a frieza do metal das peças. Este fundo, evoca o calor do sangue, e traz em si a textura macia da carne que contrasta com a dureza das lâminas de metal. No final da criação desta série de sete peças, construí uma peça única, de dimensão mais ampla.

Estes trabalhos estiveram expostos na exposição colectiva *Interim*, dos alunos do mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais e Design, da Escola de Artes, da Universidade de Évora (DAVD/EA/UÉ), que decorreu de 5 a 15 de Abril, de 2019, na Galeria da Fundação Inatel, em Évora.

Estas peças procuram simbolizar uma protecção para as mulheres, através de uma forma que cabe somente ao corpo feminino. Neste sentido, esta construção de armaduras foi pensada especificamente para o seio da mulher, consistindo em peças que têm o formato de gotas e de vírgulas. Estas esculturas não foram inspiradas em um referencial anatómico, segundo uma escala e morfologia real, mas pretendem evocar o estilo modernista, nomeadamente, as linhas do arquitecto brasileiro Oscar Niemeyer (Brasil, 1907-2012).



Figs. 3-7 – Claudine Bartmeyer, *Seios em metal*, 2018, Portugal. Instalação composta por 7 peças de chapa zincada sobre vinil vermelho autocolante, dimensão total de 50 x 200 cm, tendo as peças individuais c. de 30 x 20 x 15 cm cada. Colecção da autora.



Figs. 8-10 – Claudine Bartmeyer, *Seios de metal*, 2018, Portugal. Instalação composta por sete peças de chapa zincada sobre vinil vermelho autocolante, dimensão total de 50 x 200 cm, tendo as peças individuais c. de 30 x 20 x 15 cm cada. Colecção da autora.



Fig. 11 – Claudine Bartmeyer, *Seio de metal*, 2019, Portugal. Chapa zincada e pintada, 50 x 70 x 110 cm. Colecção da autora.

O conjunto da obra evoca a linearidade em que assentou o meu processo criativo: a construção começa por ser conformada e soldada, e, seguidamente, é fechada em formato de gota; é rasgado um corte que não permite a sutura do metal que dá ao volume uma conformação em fecho de envelope ficando, desse modo, preso em si mesmo e libertando-se da incisão da solda; cria-se um espaço estreito, que resulta da abertura da fenda, que envolve a escuridão que vem de dentro da própria forma; o espaço amplia-se formando uma curva suave em “v”; a armadura remodela-se ao adoptar o formato sexual de uma vulva pelo seu corte vertical; o centro é rasgado e, nesse sentido, perde a sua função de protecção, deixando a armadura metálica de constituir uma barreira por inteiro e uma estrutura rígida protectora, tornando-se penetrável. E, por último; na peça é criado um espaço para o breu, um espaço de reflexão sobre o que existe ali e que se esconde no interior da armadura.

1.6. Armadura – Protecção de Defesa

Para que serve uma armadura, talvez, de forma simplificada, se possa afirmar que a armadura é a forma física e matéria de uma protecção. A materialização de uma protecção para o corpo. Essa forma de protecção, na peça *Seios em metal*, é conformada como um seio de mulher. Esta protecção pode ser adaptada ao nosso corpo, e constitui um modo poético de abordar o tema da protecção, que as mulheres lamentavelmente ainda precisam ter nos dias de hoje, no início do século XXI.

Para além de significar uma protecção para o corpo físico, a armadura simboliza, igualmente, a sua defesa espiritual. É simultaneamente defesa e transfiguração do corpo, através do simbolismo do metal de que é feita cujos atributos evoco como, por exemplo, o esplendor, o brilho e a durabilidade. Uma cavaleira dentro de sua armadura, teoricamente, isola-se do mundo circundante (Guedes, 2019, s. num.).

São dos males mais comuns que afligem a mulher que as minhas peças em forma de armadura propõem proteger, ou seja, das violências de género: físicas, sexuais, económicas, patrimoniais, morais, entre muitas outras. Cada uma destas castiga a alma,

alcançando cada uma de nós, sendo dessa dor que nos aflige, que faz a nossa carne sangrar, e que faz do nosso corpo uma carne exposta que queremos protecção.

Queremos protecção de toda essa dominação e violência dos homens perpetuadas sobre nós, mulheres. Perpetuadas pela sociedade e por diversas religiões que, com o passar dos séculos, não nos souberem defender, nem colocar como iguais. Dentre elas a católica, a quem pertencem e pertenceram os meus ancestrais.

A sociedade e as religiões oprimiram as mulheres e as minorias, que se foram tornando vítimas de todo o tipo de violência.

Capítulo II – Matricis, D.I.U's Sanctus, Génesis, e performances

2.1. A exigência do direito ao corpo pelas minorias

As minorias são afectadas pelas imposições das maiorias, como sucede com os valores da moral católica que são normalizados pela sociedade, transformando-se em leis e normas, que são, amiúde, impostos às mulheres independentemente da sua vontade. Nesse sentido, pensar na liberdade individual e contestar a imposição das maiorias, dando voz a uma minoria é, na minha opinião, uma acção política. De facto, urge dar voz a quem não tem espaço de fala para que a mudança possa efectivamente vir a ter lugar. Tal como afirma Rancière:

(...) através delas aqueles que estavam condenados a uma existência obscura e condicionada pela necessidade tornam-se visíveis enquanto seres falantes e pensantes; e aquilo que até então era entendido como mero ruído dessa existência obscura torna-se audível enquanto discurso (2011, p. 7).

Esta ideia de minoria é referida por este mesmo autor como «parte dos que não fazem parte (2011, p. 8)». Não nos devemos esquecer de que se a história for contada apenas pelos vitoriosos a história daqueles que estiveram em segundo plano, a história dos sem história, as minorias; as mulheres, os negros, os estrangeiros, os indígenas, LGBT+, grupos não dominantes, marginalizados, e dos que têm pouco ou nenhum poder de intervenção frente às decisões das instituições, será elidida e silenciada.

Segundo Rancière, o regime estético da arte tem início aproximadamente no período da Revolução Francesa, onde a hierarquia de temas e géneros é rejeitada, fazendo com que os temas eruditos e populares ganhem a mesma importância em espaços politicamente neutros e que acolham, tradicionalmente, a história dos povos, isto é, os museus. É importante lembrar que é nesses locais que se começa a contar a história do vulgar, dos desfavorecidos hierarquicamente, do indivíduo comum, havendo desse modo lugar para começar a contar a história da parte daqueles que não fazem parte (Rancière, 2011, p. 5).

Partindo desse princípio, não me é possível concordar com o que é defendido na obra *República de Platão* onde a cada indivíduo é atribuído à nascença o seu lugar e papel na sociedade, devendo obedecer a uma hierarquia rígida. Segundo esta, existem os que governam e os que são governados, sendo que as mulheres não têm direito a escolher o seu destino, e não possuem qualquer autonomia sobre os seus corpos. As mulheres não têm lugar de fala e não podem escolher mudar o seu lugar e papéis sociais, na medida em que, são apenas uma peça integrante da máquina do grupo dos governados, não podendo tomar quaisquer decisões sobre os seus próprios corpos (Rancière, 2011, p. 7).

Quando as maiorias não dão liberdade às minorias de governarem os seus próprios corpos, conseguem, dessa forma, a sua subjugação, domínio e controlo. As tentativas da parte das minorias de subverterem os papéis são consideradas pelas maiorias uma ameaça à ordem. Quem governa decide o que é permitido ou não, e governa de maneira a que as minorias estejam sempre na condição de submissão. Uma das principais preocupações das classes dominantes é a de que as classes mais baixas aspirem à condição de maioria, abalando desse modo a estabilidade das hierarquias. Rancière designa essa ordem de estruturas de «ordem policial», referindo que esta é «(...) a ordenação da comunidade em que cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade (Rancière, 2011, p. 7)».

No preciso momento em que a ordem policial é descumprida há uma ruptura na ordem, e nas funções de cada indivíduo na sociedade, sendo, conseqüentemente, a hierarquia ameaçada. Esta, associada ao regime heteronormativo do homem de classe média branco, é questionada sempre que as minorias não se satisfazem com os papéis e lugares sociais que lhe são atribuídos na base da pirâmide, e recusam o controlo sobre os seus corpos e liberdade. Sempre que as minorias desejam o domínio de si mesmas, e desejam conquistar lugares que poucas vezes foram ocupados pelos seus semelhantes como, por exemplo, cargos de empresas, equidade salarial, e representatividade, o poder das maiorias é abalado.

O espaço conquistado por essa minoria, essa «não parte» que tem a sua vida decidida, organizada e orientada pelas maiorias que dominam os órgãos do estado e da religião, constituídos maioritariamente por homens brancos, heterossexuais e de classe média, questiona a ordem policial que Rancière refere como sendo fruto de uma:

(...) concepção de sociedade como estrutura estável onde os grupos se caracterizam pelo lugar que ocupam, a função que desempenham e o modo como se adequam a esse lugar e a essa função (...) onde cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade. Uma total ordenação de lugares e identidades implica ainda uma distribuição do visível, do audível e do pensável marcada por uma separação clara entre o real e o ficcional, o visível e o invisível e, finalmente, o possível e o impossível (2011, p. 7).

Essa demarcação dos lugares de protagonismo, é um modo das maiorias realizarem um nivelamento social e económico, propício à manutenção do seu domínio e hegemonia sociais.

No entanto, as pessoas podem optar por irem na contramão deste discurso heteronormativo e opressor das minorias, principalmente se puderem contar com acções políticas que visem a distribuição dos lugares de poder e a afirmação das identidades de todas e todos, colocando as minorias no espaço visível, audível e da liberdade. De igual modo, podem buscar dar voz e vez às minorias que foram silenciadas, apartadas dos espaços visíveis e colocadas como coadjuvantes pelo grupo dominante. No entanto, as pessoas individuais e colectivas que procuram mostrar a história de uma minoria como, por exemplo, a das mulheres, colocando tanto a sua realidade, como o seu corpo na ordem do dia, têm sido frequentemente impactados e chamados a seguir as normas do grupo dominante. Destaca-se também a postura de muitas religiões que intensifica e reafirma o domínio do homem sobre a mulher.

Tendo em vista essa realidade social em que vivem as mulheres que é ignorado por uma grande parte da população, vem-nos as colocações de Bourdieu que nos chama para questões sociais trabalhadas através das questões estéticas.

Para Bourdieu, considerar os juízos sobre as questões estéticas como sendo desinteressados e desligados de valores é muito questionável e improvável, advogando

o autor que «um carácter de desinteressado seria uma negação da realidade social», e toda a sociedade tem os seus gostos determinados pelo seu etos, entendido enquanto conjunto de características ou valores de determinado grupo ou movimento (Bourdieu *apud* Rancière, 2011, p. 7). Convém notar que, relativamente às minhas obras, o juízo ético é parte indispensável e integrante das mesmas, sendo através destas que expresso ideias e conceitos que me interessam tanto quanto a estética plástica formal. Ao meu ver, as questões veiculadas pela obra são tão importantes quanto as suas qualidades formais. No entanto, tenho sempre presente, tal como refere Rancière, que «A estética é uma matriz de percepções e discursos que envolvem um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história (2011, p. 2)».

Importa referir que a minha obra pretende sobretudo ser um trabalho provocador no que respeita às questões éticas, mas que não quer ser taxativa no que se refere aos seus significados, na medida em que não impõe ideias, mas antes busca provocar reflexões e indagações.

Uma das reflexões que proponho discutir, é o direito das mulheres ao seu corpo. Este direito está, muitas vezes, ligado ao tema polémico do aborto. Quando a sociedade e a religião condenam o aborto acabam por impedir as mulheres de decidirem sobre os seus próprios corpos.

2.2. A mulher e o direito ao corpo.

O direito ao corpo está ligado à liberdade, ou seja, ao direito de fazer o que se bem entender de si mesmo, sendo o corpo unicamente propriedade da pessoa e não de outros.

Actualmente, deparamo-nos amiúde com políticas que negam a autonomia da pessoa sobre o seu próprio corpo, não podendo ela escolher por si mesma o que fazer com este. Em muitos países, como sucede no Brasil, o corpo da mulher que engravida não é mais um corpo autónomo, a partir desse momento, ela já não pode decidir mais

sobre si mesma, ficando condicionada às decisões impostas pela sociedade. Segundo Tiburi:

Não há nada mais absurdo para o patriarcado do que o direito ao corpo. Assim como é importantíssimo que as mulheres sejam donas da própria sexualidade e do todo do seu corpo, elas devem ser donas de seu corpo reprodutivo. As mulheres precisam reivindicá-lo, porque o corpo feminino, assim como o corpo marcado como negro e o corpo usado como o operário, precisa ser devolvido a si mesmo (2018, p. 3).

Tal como nos lembra Simone de Beauvoir, «*Tota mulier in utero*: é uma matriz (2019, p. 9)», como uma matriz de reprodução, dos filhos do homem, da humanidade que ela gera, que ela alimenta, e que ela engendra no seu seio e útero.

É essa potencial matriz que existe dentro de cada mulher, passível de se reproduzir e de ser alimento de outros seres humanos, que a torna, mesmo contra a sua vontade, frequentemente, serva da humanidade. O seu corpo não é mais propriedade de si mesma, e ganha o estatuto de corpo social que deve ser permanentemente observado, e escrutinado, ao mesmo tempo, que é avaliada sua sanidade. A função do seu corpo é determinada de acordo com a necessidade dos outros, e a decisão de dar ou não continuidade à gestação é alienada de si mesma e reclamada pela moral de outros. Ao mesmo tempo, esta perda de autonomia sobre o seu corpo leva, amiúde, ao sofrimento de várias formas de violências obstétricas e sociais.

A mulher não é livre para tomar as suas próprias decisões e escolhas, vivendo alienada em função de um outro, como se não fosse capaz de tomar decisões sobre si mesma. Nos casos em que a continuação da gestação resulta da pressão da sociedade, que em nada irá auxiliar depois dessa vida nascida, a gestação e o nascimento podem ser analisados como uma forma de punição e obstaculizar da liberdade feminina.

Segundo Solnit, «gerações de mulheres já foram chamadas de delirantes, confusas, manipuladoras, malévolas, conspiratórias, congenitamente desonestas, e muitas vezes tudo isso de uma só vez: seria a síndrome de Cassandra, como poderíamos chamá-la (2017, p. 134)». Essas classificações das mulheres, com um propósito insultuoso, são mecanismos sociais que retiram seriedade e validade às suas opiniões,

posicionamentos e escolhas, fazendo com que sejam vistas como loucas ou incapazes de deliberar sobre as suas próprias vidas e corpos como sucede, por exemplo, quando decidem interromper a gravidez. A maioria das religiões aborda esse assunto como pecado grave e impõem esse fardo sobre as mulheres.

2.3. A imposição religiosa sobre a mulher

As religiões, em sua maioria, têm uma estrutura patriarcal à semelhança da maioria das sociedades humanas. Safiotti analisa a estrutura patriarcal de forma a poder discutir e entender a liberdade das pessoas.

Segundo Safiotti, «A liberdade civil deriva do direito patriarcal e é por ele limitada (2004, p. 127)». Sendo assim, o estatuto de liberdade e a autonomia que as minorias têm são consequência, muito frequentemente, do espaço que conseguiram reclamar ao direito patriarcal. É importante lembrar que nenhum direito é oferecido, sendo resultante de conquistas ganhas em períodos de luta. Beauvoir, ao reflectir sobre os direitos civis e as suas origens, advoga:

Todos os códigos europeus foram redigidos de acordo com o direito canônico, o direito romano e o direito germânico, todos desfavoráveis à mulher; todos os países conhecem a propriedade privada e a família e submetem-se às exigências dessas instituições (2019 [1949], p. 144).

Consequentemente, os nossos direitos civis são construídos com base no direito patriarcal e preceitos religiosos que norteiam valores como, por exemplo, o da liberdade individual.

Hoje, é fundamental reflectir sobre o nosso lugar e papel social, enquanto mulheres, em uma sociedade de valores patriarcais e religiosos, e questionar esses posicionamentos impostos e o que é esperado de nós. Segundo Ramalho «a construção do feminino segundo o modelo patriarcal que subalterniza as mulheres – de diversas formas –, faz de nós produtos ‘derivados’ do ‘sexo-que-é’: o masculino» (Ramalho *apud* Borges & Caldeira, p. 10). De facto, a imagem da mulher como passiva, obediente ao

marido e submissa à vontade de Deus, ao lado da imagem do homem como figura activa, proponente e agente activo no seio da mudança, ainda se encontra disseminada em muitos contextos sociais e meios de comunicação de massas.

Igualmente, não nos devemos esquecer que a Bíblia é uma construção humana e que «(...) foram realmente os homens que, muitas vezes em nome de Deus, tomaram a palavra para dizer qual deveria ser este lugar e para decidir o que era feminino e qual o seu papel na economia do plano divino (Martini *apud* Henriques, 2011, p. 24)».

Como refere Simone de Beauvoir, na Sagrada Escritura, é referido que:

Devemos considerar o carácter das mulheres como sofrendo de certa «deficiência natural» e são Tomás, depois dele, decreta que a mulher é um homem «incompleto», um ser «ocasional». É o que simboliza a história do Gênese, em que Eva aparece como extraída, segundo Boussuet, de um osso «supranumerário» de Adão (2019, p. 12).

Sendo essa uma perspectiva que busca rebaixar a mulher na tentativa de torná-la um ser subserviente do homem, nunca equivalente a ele, nem capaz de realizar as mesmas habilidades, ou possuir igual dignidade. Na Bíblia encontramos evidências dessa visão sobre a mulher. Mais especificamente na genealogia de Jessé. Por conseguinte, para Solnit:

A figura da mulher foi obliterada (apagada) como na árvore genealógica de Jessé na qual longas listas vinculam o pai que ‘gerou’ o filho ao filho que ‘gerou’ o neto. A maluca genealogia de catorze gerações citada no Evangelho de São Mateus, no Novo Testamento, vai desde Abraão até José (2017, p. 89).

Não são poucos os relatos da Bíblia onde podemos observar uma clara repressão contra a mulher. Tão grande foi a forma de repressão da energia e da fé da mulher que no momento da sua própria génese lhe foi negada qualquer relação de proximidade com Deus. Segundo Delumeau, «a palavra ‘Femina’, significa ‘Fé minus’, ou seja, menos fé, já demonstrando a fraqueza da mulher e o distanciamento da fé e sua ameaça aos homens da Igreja (Delumeau *apud* Araujo, 2016, p. 51)». Essa é uma forma de afirmar, através da própria linguagem, como comprova a etimologia da palavra fêmea, a natureza menor da mulher, sendo desprovida de bondade divina, e, por conseguinte, portadora de uma culpa essencial.

Em 1600, a igreja no Brasil, sob o comando do Padre António Vieira, foi responsável por discursos que culpabilizavam gerações de mulheres. Num desses discursos, é referido que:

(...) porque não apresentar e discutir os exemplos ou escândalos dos homens, mas apenas os das mulheres? Porque nas mulheres, assim como esse pecado é mais ofensivo, também é mais perigoso e pernicioso. Considere os danos causados no mundo pelo pecado da desonestidade, e você verá que as mulheres eram a origem e as mulheres a causa (Myscofski, 2013, p. 54).

Por essa e outras tantas razões, Fiorenza afirma que, «A Igreja Católica deve confessar pública e oficialmente que tratou as mulheres de modo Incorreto (Fiorenza 1995 *apud* Henriques, 2011 p. 19)». Há uma dívida profunda da igreja católica no respeitante à forma como as mulheres são tratadas. A posição que a Igreja tomou, desde o seu início, corroborou com o domínio do homem sobre a mulher, domínio esse já existente na sociedade. A Igreja teve e ainda tem dificuldade em abordar questões relativas aos direitos das mulheres e à sua posição dentro da estrutura da Igreja.

Uma questão, de difícil consenso entre o catolicismo e as mulheres que lutam pelo direito às decisões do seu corpo, é sobretudo a do aborto.

2.4. Aborto

Falar em aborto implica falar sobre o corpo feminino. O corpo é algo para além da própria matéria, e possui significados e discursos, tendo variadas funções que vão muito além da sua simples existência. Ao corpo são impostas sentenças, regras e normas, e ao corpo são atribuídos pesos e medidas que impõem limites à sua liberdade e que resultam das leis dos homens. Segundo Souza:

Na América Latina quem tem útero não possui apenas um órgão do corpo, mas também carrega todos os discursos, leis e regras que legislam sobre ele. Ser mulher é constantemente limitado a ter um útero e ter um útero cerceia as decisões individuais sobre o próprio corpo (2017, p. 153).

Os corpos femininos são corpos que carregam valores socioculturais profundos associados à reprodução e ao cuidado dos outros, nesse sentido, quando são fecundados a sociedade julga-se no direito de obrigar as mulheres a levarem adiante a gestação. Por conseguinte, em muitas sociedades e instituições religiosas, o aborto é rejeitado como sendo um crime e proíbem-no, marginalizando-o, criminalizando-o, e desumanizando todas as mulheres que tomam a decisão de fazê-lo. Por conseguinte, tornam o acto perigoso, relegando-o para as clínicas clandestinas, sem a assistência médica e higiene necessária, muitas vezes causando esterilidade e morte nas mulheres que o praticam. Em nome de uma pretensa moral católica e do valor à vida, colocam muitas mulheres em risco, e, não são raras as vezes, em que morrem de hemorragias graves resultantes de procedimentos mal-executados em clínicas clandestinas. Igualmente, morrem de efeitos colaterais ao aborto, sendo esta uma morte que coroa em si o sofrimento de uma vida sem escolha.

Segundo Beauvoir «Não seria possível obrigar uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proíbem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio (1949, p. 89)». Quantas não são as situações onde o aborto é impensável ou inaceitável dentro da família e da sociedade, onde muitas vezes o casamento é um caminho imposto às mulheres. Quantas vezes os métodos anticoncepcionais são-lhes negados pelos seus próprios parceiros, assim como o aborto e o divórcio, que lamentavelmente ainda hoje não são escolhas permitidas a muitas mulheres. De acordo com Galindo:

Devem ser repensados o direito do homem sobre o corpo da mulher, o direito da igreja sobre o corpo, o direito da colónia sobre o colonizado, o direito do estado sobre o sujeito. Segundo Galindo: Despenalizar o aborto é descolonizar os nossos corpos e restituir para as mulheres o direito de decidir. Despenalizar o aborto é converter a maternidade em uma escolha livre e soberana e não em uma imposição cultural de reprodução. É abrir a possibilidade para que as mulheres possam ter condições para viver uma maternidade que garanta para seus filhos e filhas que o Estado e o pai assumam a responsabilidade que lhes corresponde. Se não há espaço nem para discutir, nem para revisar questões básicas então de qual processo de descolonização estamos falando? (Galindo *apud* Souza, 2017, p. 151).

Nesse sentido, a proibição do aborto resulta no apoderamento do corpo das mulheres, na subserviência de um corpo em função da moral de outro. De facto, quando os estados adoptam políticas e leis que se dizem a favor da vida, em questões como o aborto, estas deveriam dar garantias de apoio às mães e aos seus filhos, no respeitante à saúde, habitação e educação.

É fundamental existirem estudos que analisem o modo como, ao longo da história, as mulheres têm sido objectificadas e lhes tem sido imputado o valor de objecto e mercadoria. Frequentemente, são obrigadas a seguir normas que tem como principal finalidade o controlo do seu próprio corpo pela sociedade patriarcal. Pois como lembra Galindo:

Não se pode descolonizar sem despatriarcalizar porque a cumplicidade colonizador/colonizado se construiu sob as bases do intercâmbio de mulheres como arma de guerra, como meio de alianças políticas. A disputa pelo controle do acesso sexual às mulheres indígenas foi parte estrutural do processo de colonização e esse é o grande tema omitido da reflexão. Apagá-lo supõe a revisão de nossas raízes mais profundas. Nos obriga a entender que somos uma sociedade culturalmente bastarda e que os “usos e costumes dos povos” são um produto impossível de separar de suas raízes coloniais. O exemplo mais claro disso é a criminalização do aborto, que é um legado colonial judaico-cristão (Galindo apud Souza, 2017, p. 158).

Acresce ainda que, o controle sexual sobre as mulheres também é uma das bases económicas do patriarcado, seja como serviço oferecido, como moeda de troca, ou como modo de exercer o poder. Segundo Saffioti:

(...) Controle da sexualidade e, por conseguinte, de sua capacidade reprodutiva. Seja para induzir as mulheres a ter grande números de filhos, seja para convencê-las a controlar a quantidade de nascimentos e o espaço de tempo entre os filhos, o controle está sempre em mãos masculinas, embora elementos femininos possam intermediar e mesmo implementar estes projetos (2004, p. 106).

Sendo o controle da sexualidade e da reprodução das mulheres, sobretudo, formas de domínio sobre os seus corpos, e sobre a sua liberdade de escolhas e vida pessoal, nesse sentido, pode-se afirmar que às mulheres é incumbida a actividade de Sísifo, isto é, a maternidade.

A gravidez não é uma escolha levada em consideração por todas as mulheres, pois muitas não se consideram a si mesmas no papel de mãe, ou têm outros objetivos de vida em que a maternidade não tem lugar, ou não possuem condições económicas naquele momento das suas vidas, para terem a cargo uma criança.

2.5. Mulheres artistas latino-americanas

A exposição coletiva *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, destaca-se por ser a primeira na história a levar ao público um significativo mapeamento das práticas artísticas experimentais realizadas por artistas latinas e a sua influência na produção internacional. São quinze países representados por cerca de 120 artistas, reunindo mais de 280 trabalhos em diversos formatos. A exposição esteve na Pinacoteca de São Paulo- Brasil, no Hammer Museum da Califórnia- EUA e no Museu do Brooklyn em Nova Iorque – EUA, e tem curadoria da historiadora de arte e curadora Cecilia Fajardo-Hill e da investigadora Andrea Giunta.

Entre as produções artísticas destaca-se Vera Chaves Barcellos (Brasil) com *Epidemic Scapes* (1977) onde as texturas do corpo se transformam em grandes paisagens. Martha Araújo (Brasil) nas suas obras *Hábito / Habitante* (1985) trata dos limites do corpo. Obras como as de Marie Orensanz (Argentina) em *Limitada* (1978) que trabalha com a perspetiva de handicap sobre as mulheres. Claudia Andujar (Suíça/Brasil) no seu trabalho de registo fotográfico *Marcados* (1981 -1983), regista acontecimentos de intervenção governamental da vacinação aos índios Yanomami. A artista cria um paralelo entre os registos fotográficos dos nazistas através do uso de uma plaqueta de identificação na fotografia.

Graciela Iturbide (México) na série *Nuestra Señora de Las Iguanas* (1979) trabalha a sexualidade através de fotos eróticas de mulheres e uma em imagem de um homem vestido de mulher. Monica Mayer e Maris Bustamante (México) com a performance *Madres* (1987), onde ambas ficaram grávidas na mesma época, com o intuito de explorar a maternidade e o trabalho opressivo da mulher. Na performance

Receita procuram dar mau-olhado aos estupradores, defendendo que a paz só pode ser encontrada através dos direitos dos corpos dos outros (1983-84). Ana Maria Maiolino (Ítalo-brasileira) na sua fotografia *Por um fio* (1976) trabalha a questão da ligação familiar entre mãe, filha e avó. Na obra *Fotopoemação* (1973-2011) obra referente à ditadura militar chilena a artista aparece cortando com uma tesoura a sua língua e nariz. Na obra *La Briosa da série La doble lucha* (A dupla luta) (1981-2005), da mexicana Lourdes Grobet, a artista fotografou uma mãe com máscara de lutadora mexicana enquanto dá mamadeira a um bebé.

Nelly Gutmacher (Brasil), artista carioca molda partes do seu corpo, criando corpos com suas marcas e cicatrizes em *Arqueologia do Desejo – ventre. Evelyn* da série *La Manzana de Adán* (1982-1990), da chilena Paz Errázuriz, retrata a travesti Evelyn em uma sena de sua intimidade. *Sem Título*, da série *Liliana Maresca Con Su Obra* (1983), é uma fotoperformance da argentina Liliana Maresca onde a artista nua carrega uma estrutura de madeira com engrenagens e com um expositor de macacão plástico em formato de seios. Márcia X. (Brasil), *Artista Sex Manisse*, (1987) é uma fotografia de uma performance onde a artista aparece com um dildo em sua pelve e usa um microfone. Frieda Medín (Porto Rico), *Rumbos II (Caminhos II)*, 1984 é uma fotografia onde uma mulher nua se agarra a uma cruz com uma grande mão sobre ela questiona a relação da mulher com o Deus cristão. A artista Karen Lamassonne (EUA/Colômbia), na sua peça *Ruido (ruído)*, (1984), ilustração e vídeo performance, surge nua a masturbar-se frente a televisores. Maris Bustamante (México), na sua peça fotográfica *El pene como instrumento de trabajo (O pênis como instrumento de trabalho)* (1982), aparece retratada com óculos e nariz em forma de pênis, satirizando a ideia de que o pênis é um instrumento de trabalho, justificando assim a desigualdade no foro do trabalho entre homens e mulheres.

María Evelia Marmolejo (Colômbia), *11 de março - ritual em homenagem à menstruação, digno de toda mulher como precursor da origem da vida* (1981) é um registo de performance onde a artista dança nua coberta por absorventes higiénicos, sob a banda sonora de uma descarga, e enquanto dançava o seu sangue menstrual escorria pelas pernas. Mercedes Elena González, (Venezuela), *Vulvosa* (1979-81) é um

trípico com abstrações de vulvas. Monica Mayer (México), *Lo normal (quero fazer amor)*, (1978) em um jogo lúdico com cartões postais onde ninguém é <normal> em relação às suas perguntas sobre sexo. Lea Lublin (Polônia/Argentina), *Interrogations sur la femme (interrogações sobre a mulher)*, (1978) é um estandarte de tecido com um conjunto de perguntas sobre o que é uma mulher. Tecla Tofano, *En vía de liberación (A caminho da libertação)*, da série *De género femenino (De gênero feminino)*, (1975) é uma escultura de cerâmica com o corpo de uma mulher com uma vulva entre as pernas e o símbolo da cruz em sua barriga de grávida. Feliza Bursztyn (Colômbia), *Cama* (1974) objeto cinético, estrutura coberta por tecido vermelho que ao vibrar lembram o ato sexual. Tecla Tofano (Venezuela), *Medio de reproducción visual (meio de reprodução visual)*, da série *Esa munda macha (Esse mundo machista chauvinista)*, (1973) é uma escultura em cerâmica que representa uma câmara fotográfica atravessada por um pênis, e crítica a estética machista nos *media*. Margot Römer (Venezuela), *Aparato reproductor de la mujer (sistema reprodutivo da mulher)*, (1972) utiliza uma porta, e as inscrições para questionar de forma irônica a serventia sexual de uma mulher.

2.6. A opressão pela religião do corpo das mulheres

Entre os trabalhos que pesquisei nesse período sobre religiosidade, sexualidade e condição feminina, tomei conhecimento num artigo de Aline Miklos da obra do colectivo de mulheres argentinas designado de Mujeres Publicas. Este é um grupo de cinco mulheres que seguem uma linha de activismo visual, de acordo com o seu activismo feminista, trabalhando, sobretudo, com a denúncia da violência e da opressão exercida sobre os corpos das mulheres. No trabalho *Oración por el derecho al aborto*, (2004, Fig. 12), o colectivo apropriou-se da imagem da Nossa Senhora das Graças, recorrendo à ironia, uma vez que a Igreja Católica é contra o aborto, para anexar a esta uma oração pelo direito ao aborto. Este colectivo, trabalha muito com cartazes, flyers, impressos e manifestações para disseminar o seu trabalho. O arquivo de imagem de *Oración por el derecho al aborto*, está disponível *online*, tendo como objetivo principal permitir que o trabalho seja acessível a todas as pessoas e que possa circular ampla e livremente.



Fig. 12 – Mujeres Publicas, *Oración por el derecho al aborto*, 2004, Argentina. Estampa, objeto múltiple. Colección das autoras.



Fig. 13 – Monica Sjöö, *God Giving Birth*, 1968. Pintura a óleo. Colección Anna Nordlander Women's Art Museum, Skelleftea, Suécia.

No respeitante à crítica de artistas feministas em relação à temática da religião e do corpo das mulheres salientamos igualmente a artista Monica Sjöö (Suécia, 1938-2005) como expoente do movimento feminista dos anos 1970, que salientava na sua obra a importância das mulheres enquanto criadoras e Deusas. Na sua pintura mais famosa *Deus dando à Luz* (EUA, 1968), uma mulher de seios fartos e pernas semi-flectidas dá à luz, podendo ler-se na parte inferior da imagem, a frase a cor vermelha *God Giving Birth*. Segundo Fraser e Johnston (2005) esta obra, que enaltece a Mãe Terra verde e fértil, levou a que a artista fosse denunciada à polícia por blasfémia.

De igual modo, destacamos a interpretação feminista da obra *L'Ultima Cena* (Itália, 1495-1498) de Leonardo da Vinci pela artista Mary Beth Edelson (EUA, 1933) na sua pintura *Some Living American Women Artists* (1972). Nesta obra, a artista sobrepõe o retrato das suas colegas artistas na dos apóstolos (MoMA). No entanto, não há nenhuma foto sobrepondo a de Judas. Este trabalho, utiliza-se da popularidade da pintura de Da Vinci e do sagrado para questionar e fazer reflectir o público sobre a invisibilidade sócio-cultural imposta às mulheres artistas.



Fig. 14 – Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists*, 1972, EUA. Impressões em prata gelatinizada recortada e colada com giz de cera e tipo de transferência em papel impresso com datilografia em papel recortado e gravado, 28,8 x 109,2 cm. Coleção MoMA.

2.7. Matricis

Num determinado período da minha vida, lembro-me de ter ficado algumas semanas sem menstruar e de ter passado pelo terror que cresce na cabeça de muitas mulheres, isto é, o medo alucinante de estar grávida, e sobre o que faria caso isso acontecesse, se teria coragem de abortar, se compraria um remédio ilegal, e onde o poderia adquirir. No entanto, tive a sorte de ser um engano, e nesse período emocionalmente complexo, foi muito importante e reconfortante o apoio da minha mãe. Ela compreendia o meu receio de estar grávida, o que me deixava mais calma, embora eu soubesse, no entanto, que esse apoio não era incondicional na medida em que ela nunca permitiria que eu abortasse. No respeitante ao meu companheiro, apercebi-me, na altura, que ele tratava aquela situação como uma tragédia, e que nunca permitiria que eu abortasse, referindo-se ao embrião como sendo «um filho dele», um discurso que eu não entendia, e que tem como suporte ideológico o mundo patriarcal católico não permitir a escolha e autonomia das mulheres sobre os seus próprios corpos. A obra que realizei inspirada nas minhas vivências desse período, apropria-se da estética dos estandartes religiosos. O meu trabalho pretende ser uma crítica, através da arte, às práticas e ideologias da religião cristã ocidental que imperam de um modo opressor sobre os corpos das mulheres (s. data, Fig. 15).



Fig. 15 – *Estandarte do Divino Espírito Santo*, s. data, autoria desconhecida.

Tal crítica recorre à subversão dos elementos estéticos, presentes em símbolos e elementos, utilizados nos rituais da igreja católica como, por exemplo, os estandartes, que são as bandeiras comumente utilizadas pelas ordens religiosas. Nestas bandeiras encontramos representadas a cruz e a aura, sendo todos os elementos representados por meio das cores vermelha, branca e dourada, presentes na típica 'Bandeira do Divino'. As minhas obras *Matricis*, *Génesis*, *Sofrimento*, *DIU's Sanctus* (2019, Fig. 16), foram expostas na exposição *Ramificações: Género na Arte por Jovens artistas*, mostra colectiva de alunos do DAVD/EA/UÉ, que decorreu de 19 de Março a 16 de Abril, no átrio da Biblioteca Municipal do Palácio Galveias, Lisboa. Inspirando-me na temática da religião e da opressão das mulheres, criei a obra *Matricis* (Fig. 17) que significa útero em latim, constituída pela representação em primeiro plano de um útero bordado em fio dourado sobre um tecido vermelho, e que na sua composição de fundo possui três tamanhos de cruces bordadas também em dourado. As diferenças de tamanho entre as figuras propõem uma escala de valores entre elas em que se destaca a soberania da figura centralizada. Na composição, as cruces não adentram a figura do útero, do mesmo modo que uma religião não pode penetrar dentro de um corpo laico, imperativo e autónomo, embora se encontre cercado por cruces que o acompanham e perseguem. Um útero livre com o seu corpo indiferente à normatividade externa, ao padrão rígido que ambienta o espaço das bordas da imagem.



Fig. 16 – Claudine Bartmeyer, vista geral da instalação composta pelas peças: *Matricis*, *Génesis*, *Sofrimento*, *DIU's Sanctus*, 2019, Portugal. Exposição colectiva «Ramificações: Género na Arte por Jovens Artistas», Biblioteca Municipal do Palácio Galveias, Lisboa. Colecção da autora.



Fig. 17 – Claudine Bartmeyer, *Matricis*, 2019, Portugal. Bordado sobre tecido vermelho, 70 x 50 cm. Colecção da autora.

2.8. DIU's Sanctus

Na peça *DIU's Sanctus* (2019, Fig. 18), a figura central é um útero humano bordado a vermelho de onde emanam raios dourados.



Fig. 18 – Claudine Bartmeyer, *DIU's Sanctus*, 2019, Portugal. Bordado vermelho e dourado em tecido branco, 50 x 70 cm. Coleção da autora.

Esta representação do útero bordado em vermelho sobre o pano branco, evocando o corpo e o sangue, é uma alusão às imagens das figuras divinas que são representadas no âmbito da religião católica com uma aura de luz. De igual modo, pretendo que a forma fechada do útero evoque a ideia de ostensório enquanto relicário, no interior do qual se encontra a representação de um DIU em forma de T. Através do título *DIU's Sanctus* faço a junção entre a sigla Dispositivo Intra-Uterino (DIU) e o termo *sanctus*, que significa santo em latim, conferindo-lhe uma certa ironia ao atribuir ao DIU uma entidade santa. Para a igreja católica, a «santa protecção da mulher» é transgredida quando o seu corpo é trespassado pelo DIU, fazendo com que verta sangue, ocorrendo, desse modo, uma profanação da sua santidade.

No entanto, esse objecto que é inserido através da vulva da mulher e alojado no seu útero, quebrando a sua santidade, contribui grandemente para a sua autonomia ao permitir que ela tenha um controle sobre o seu próprio corpo e a sua fertilidade.

2.9. Géneses e Sofrimento

Na obra *Géneses* (2018, Fig. 19), que realizei anteriormente à minha frequência do Curso de Mestrado, através do manusear de agulhas, sobre a superfície de folhas da Bíblia, criei linhas que formam um útero. A agulha perfurou o texto e a linha atou e suturou um corpo frágil que facilmente se pode rasgar. Intervenho no texto bíblico com uma imagem do corpo, procurando inverter a regra de ser o conceito religioso a regular e dominar o corpo. Na minha obra, é o corpo que inscreve a sua lei no texto bíblico e lhe dá forma. Esta Bíblia foi-me oferecida pelos meus pais na altura em que realizei a catequese católica. Os textos que utilizei foram retirados do capítulo do Génesis desta Bíblia, que constitui um objecto de carácter pessoal e individual pertencente ao meu universo familiar. Paralelamente ao seu carácter íntimo e individual, esta Bíblia é também um objecto simbólico do foro dos rituais religiosos colectivos. A leitura da Bíblia pelas crianças constitui um marco da sua iniciação religiosa.



Fig. 19 – Claudine Bartmeyer, *Géneses e Sofrimento*, 2018, Brasil. Bordado sobre papel impresso, 35 x 70 cm. Coleção da autora.

A obra *Sofrimento* (2018, Figs. 19-20), colocada debaixo da obra *Génesis*, propõe uma reflexão sobre a Bíblia enquanto mito da criação cristã, onde o feminino está condenado à dor e ao sofrimento, definindo o texto bíblico os papéis das personagens sendo a mulher, logo à partida, uma personagem culpada (Eva). Em outra parte do texto, as frases referentes à condenação e à culpabilização das mulheres pela personagem masculina, o seu companheiro (Adão), bem como pelo seu Deus, são sublinhadas, encontrando-se as páginas ligadas através da palavra «sofrimento», a qual foi bordada nas páginas e evoca a ideia do corpo suturado e subordinado das mulheres. No texto da Bíblia a mulher é culpabilizada pelo seu companheiro que se dirige a ela, uma pessoa amaldiçoada pelo criador, do seguinte modo, «multiplicarei os sofrimentos do teu parto; darás à luz com dores, teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sobre seu domínio» e, mais adiante, surge novamente com o estatuto de culpada quando o Senhor diz ao homem «Porque ouviste a voz de tua mulher (Bíblia Sagrada, 2008, pp. 50-51)».

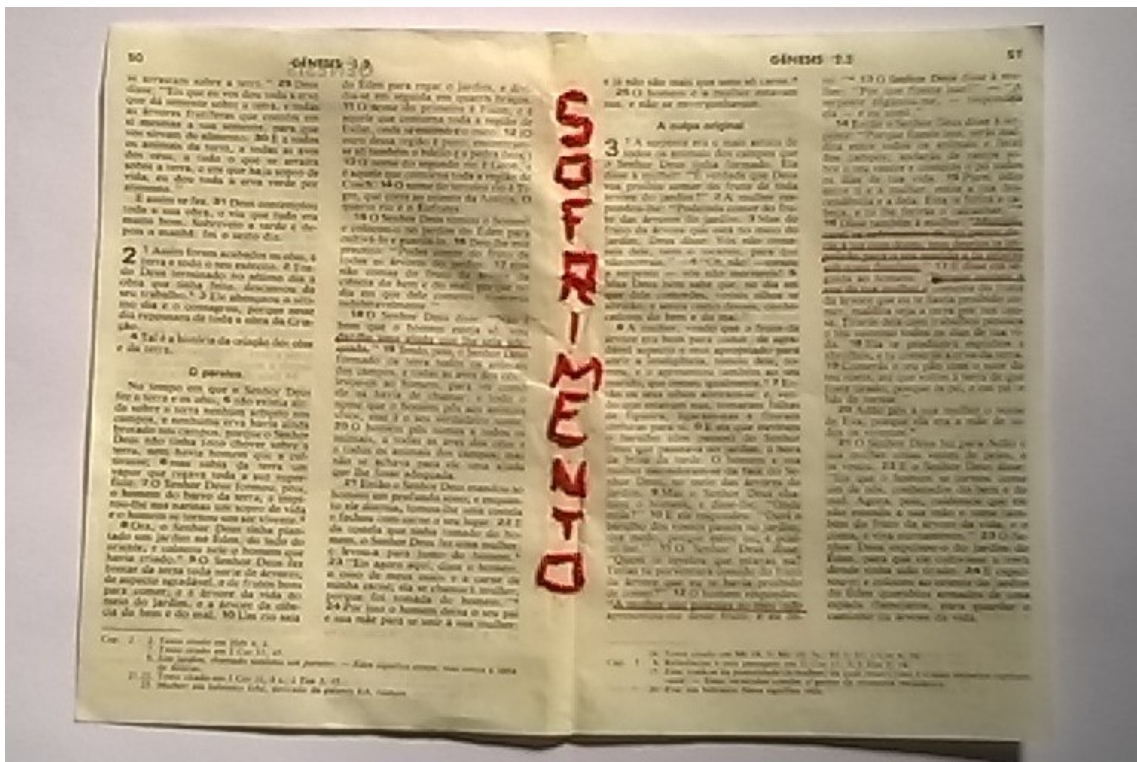


Fig. 20 – Claudine Bartmeyer, *Sofrimento*, 2018, Brasil. Bordado sobre papel impresso, 15 x 25 cm. Coleção da autora.

Por conseguinte, o conjunto de obras que criei possui um intuito de acção política, activista e feminista: falar sobre as mulheres na sociedade, sobre os seus direitos, e sobre o que significa pertencer a uma minoria.

Capítulo III – Oração

3.1. Questionamentos sobre a religião católica por artistas

A reflexão sobre a religião católica por artistas deve-se, frequentemente, ao peso da religião sentido sobre os seus corpos, questionando os conceitos muitas vezes associadas às religiões como o racismo, o capitalismo, e o machismo através da imposição da virgindade e da submissão da mulher ao homem, do controlo sexual, e da proibição do divórcio. Estes artistas colocam em questão a religião e a violência a esta associada.

O grupo de artistas *Mujeres Creando* reivindica uma resignificação do catolicismo com uma nova ética propositiva. Este coletivo boliviano, criado em 1992, tem como uma das suas principais mentoras Maria Galindo (Bolívia, 1964), artista que recorre a diferentes linguagens como o sarcasmo e a ironia nas suas obras. Num dos seus trabalhos, através do graffiti, escreveu a célebre frase do escritor e artista chileno, Pedro Lemebel (Chile, 1952-2015): «Será que não haveria uma bicha em alguma esquina desequilibrando o homem que surgirá no futuro?». Possui também produções audiovisuais como a *Virgem Barbie*, (2010, Fig. 21), em que a personagem central, a Virgem Maria, transformada numa virgem branca de olhos claros e cabelos loiros, com vestes com figuras de princesas da Disney, e com Barbies penduradas ao pescoço, é levada por indígenas bolivianas até ao Mirador de La Paz.

Nesta performance, a artista afirma:

Já não quero ser a Virgem Barbie.
Já não quero ser a padroeira do racismo
nem a protetora do capitalismo.
Não quero ser a Virgem Barbie.
Não quero ensinar às meninas
a odiar os seus corpos morenos.
Não quero ser ninho
de prejuízos, insultos e complexos.”
“Que por detrás de mim
O Capitalismo se desmorone

E perca todos os deuses
E as Virgens que os sustentam
Que por detrás de mim
Se desmorone o racismo
E a cor branca que o sustenta
(Miklos, s. num, 2014).



Fig. 21 – Maria Galindo, *Mujeres Creando, Ave Maria, Ilena eres de Rebeldia*, 2010, Bolívia. Imagem *online* do Museu Reina Sofia.

Neste pequeno fragmento do texto da performance de Galindo, há uma busca em trabalhar com o símbolo da feminilidade da Virgem Maria, recorrendo à estética eurocêntrica e, para realizar uma crítica irónica e desafiadora das normas em que assenta a dominação sociocultural patriarcal. Esta desconstrução da figura da Virgem Maria, transforma o seu símbolo de mulher pura e casta, em uma mulher mais próxima da realidade social boliviana, ou seja, negra, indígena, pobre e suburbana.

3.2. Performance *Oração*

Com o propósito de responder ao convite da minha orientadora, a Professora Teresa Furtado, para realizar uma performance no âmbito do encerramento da Exposição *Ramificações: Género na Arte por Jovens Artistas*, no Palácio Galveias, em Lisboa, criei uma performance centrada na temática dos trabalhos expostos, nomeadamente, *Géneses*, *Sofrimento*, *Matricis* e *DIU's Sanctus*, já referidos no capítulo anterior. Com este propósito, pensei em uma peça que reflectisse mais a minha relação pessoal com a fé religiosa, e que resultasse da produção de orações legítimas. Nesse sentido, refiz as orações tradicionais conforme gostaria que soassem naquele dia, e fiz as letras sobre as lutas que travo e sobre o que esperava de Nossa Senhora para me auxiliar.

A performance *Oração* (2019, Fig. 20), foi realizada em frente aos trabalhos *Géneses*, *Sofrimento*, *Matricis* e *DIU's Sanctus*, onde me ajoelho, frente a uma baqueta e faço o sinal da cruz, abro o meu livro com as minhas orações e, seguidamente, pego no meu terço para começar a minha reza. À imagem do próprio fiel que se ajoelha frente ao altar para rezar a sua oração, também eu estou no meu ambiente sagrado frente aos meus ícones de modo a realizar as minhas orações.

Estou ali para falar intimamente das dores das mulheres da minha família. Por conseguinte, os relatos substituem algumas orações, e são realizados enquanto descrições dos sofrimentos mundanos: o sofrimento de ser carne e o sofrimento de ser mulher.



Fig. 22 – Claudine Bartmeyer, *Oração*, 2019, Portugal. Registo vídeo da performance (fotograma), 7'13", cor, som. Colecção da autora.

Capacitando-me através da figura da «mulher», evoquei as mulheres de outras gerações: a mulher que veio antes de mim, as minhas irmãs, todas as mulheres que lutam por outras mulheres. É isto que significa para mim uma oração, que apela ao significado máximo de união, ao evocar as mulheres abençoando-as e protegendo-as pela figura de uma Nossa Senhora. Para mim, ela é semelhante a nós mulheres, e deve entender os nossos sofrimentos de mulheres reais, não devendo ser encarada como uma figura idealizada de perfeição criada por uma sociedade patriarcal.

Quando uso o terço, o objeto pelo qual a minha mãe tem mais apego, pois ela reza todos os dias, e repito as acções dela com os meus valores eu ressignifico o acto geracional de rezar. No decorrer desta performance, faço o mesmo que a minha mãe, as minhas avós, as minhas tias. No entanto, quando eu rezo, falo da minha relação com a minha família através de um ponto de vista autónomo e consciente sobre o modo

como as mulheres são subordinadas e violentadas por uma sociedade patriarcal. Nesse sentido, esta performance *Orações* deixa de ser uma imposição religiosa sobre mim, e a culpa de algo que eu nem sei o que é. Nesta oração, podemos analisar como nos cerca de culpa a Oração penitencial:

Confesso a Deus todo-poderoso/e a vós, irmãos e irmãs, /que pequei muitas vezes/por pensamentos e palavras, /atos e omissões, /por minha culpa, minha tão grande culpa. / E peço à Virgem Maria, /aos anjos e santos/e a vós, irmãos e irmãs, /que rogueis por mim a Deus, Nosso Senhor (Oração penitencial, 2019. s. num.).

O terço tem como símbolo religioso, como objeto de oração, e sobre ele também paira um aspecto supersticioso de valor de protecção como o de uma relíquia. O terço para o fiel é tido como instrumento de devoção, aparato de fé, forma de protecção. Minha mãe tem um em diferentes lugares para que nunca lhe falte um sempre que ela precise, ou seja, tem um na bolsa, carteira, quarto, sala e carro.

Segundo Oliveira:

O valor sagrado dos terços e rosários repousa, em alguma medida, em sua capacidade de mediar a relação entre o devoto, Maria e Jesus Cristo. Como uma ponta na cadeia de mediadores em direção ao sagrado, o instrumento para a oração permite que o devoto bem-sucedido em sua comunicação atualize em si mesmo a santidade. O objeto pode ainda autonomizar-se a ponto de receber um valor mágico. Contrapondo-se a tais sentidos e usos, a lógica acessória e instrumental assim como a produção e circulação amplamente difundidas de terços e rosários põem em questão a especificidade e singularidade requeridas a um objeto sagrado. Nesse sentido, as singularizações que podem ocorrer nos contextos cotidianos não descartam a existência de outras modalidades de significação e utilização muito próximas das que são dedicadas aos objetos e utensílios ordinários pouco (ou nada) especiais (2009, p. 84).

Apoiado neste objeto sagrado construo a minha oração (2019, Fig. 22), sigo a sequência das orações tradicionais com um terço, agora rearranjadas por mim, e faço minhas as palavras ditas por outros de acordo com a tradição.

Nesse sentido, dou nova ordem de significados à oração que tem uma lógica secular. Crio uma nova lógica de pensamento sobre um mesmo assunto a partir de uma perspectiva diferente.

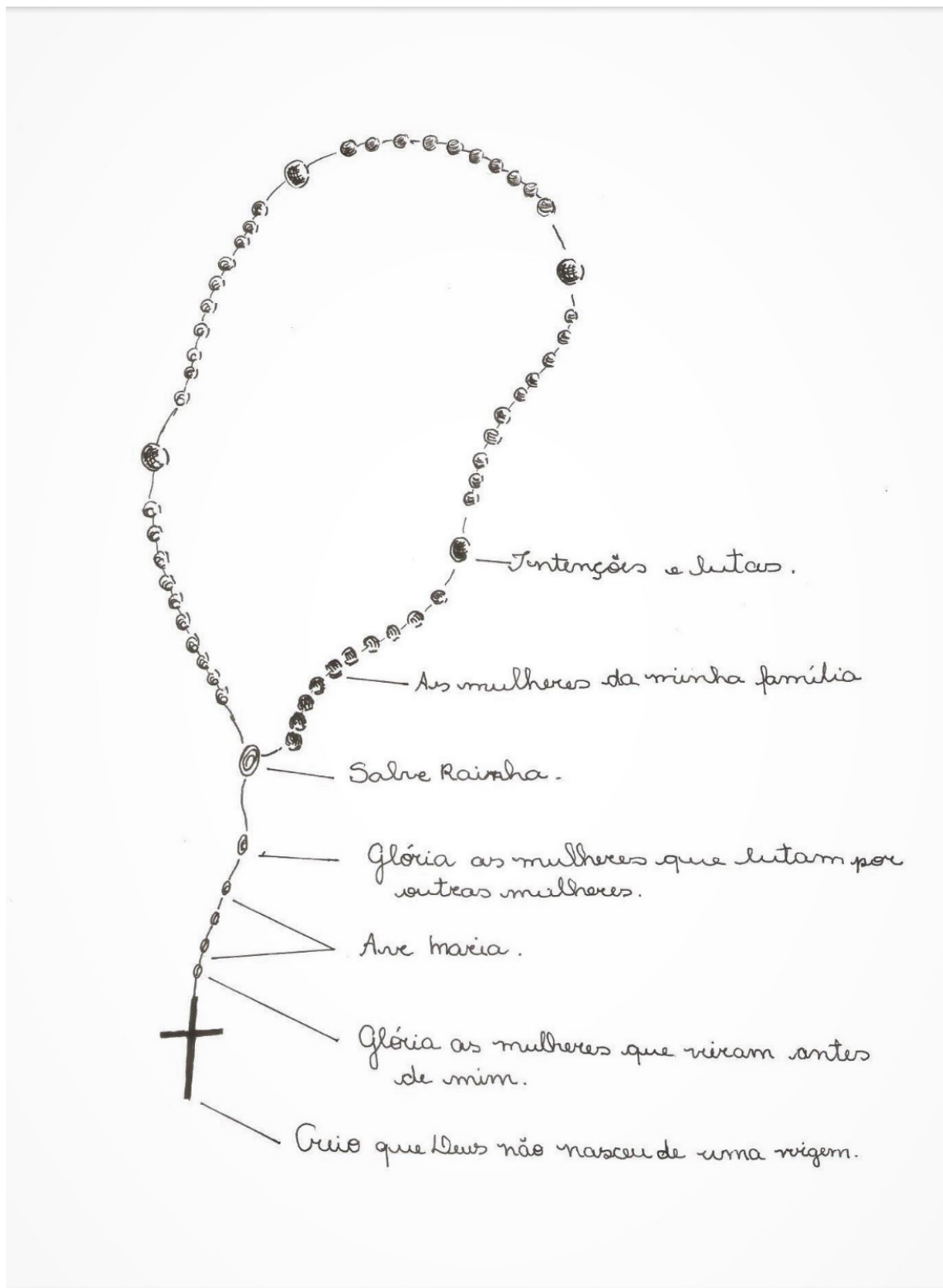


Fig. 23 – Claudine Bartmeyer, esquema para ilustrar a ordem das orações na performance *Oração*, 2019, Portugal. Desenho sobre papel, 29 x 21 cm. Coleção da autora.

Ao longo da minha oração, afirmo:

Creio que Deus não nasceu de uma virgem.

(...)

Em meu nome

Em nome da minha mãe

E das que vieram antes de mim

(...)

Glória àquelas que lutam por outras mulheres

(...)

Ave Marias, Rebecas, Petras e Susanas.

(...)

Glória às mulheres que vieram antes de mim!

(...)

Ave Marias, cheias de graças, estejam connosco, benditas sois vós, mesmo as malditas, todas as mulheres. Bendito é o vosso ventre. Maria mãe de Deus, rogai por nós, que nos queremos em pecado e sofrimento, submissas agora e na hora de nosso fim.

(...)

Salve Rainha! Força e esperança nos salve a vós bradamos as filhas de Eva, lutando nesse vale de lágrimas. Eia, pois advogada nossa, esses olhos misericordiosos a nós volvei. Bendito o vosso fértil ventre, ó corajosa, ó amorosa, olhai sempre por suas Marias. Rogai por nós, mãe de Deus.

INTENÇÕES

Por todas as mulheres que sofrem abusos e violências psicológicas.

Por todas as mulheres que sofrem abusos e violências físicas.

Por todas as mulheres que sofrem abusos e violências morais.

Por todas as mulheres que sofrem abusos e violências patrimoniais ou econômicas.

Por todas as mulheres que sofrem abusos e violências sexuais.

LUTAS

Pelo fim da violência contra a mulher

Pela independência financeira da mulher.

Pela autonomia da mulher frente aos seus direitos reprodutivos.

Pela igualdade de gênero.

ÀS MULHERES DA MINHA FAMÍLIA

À minha mãe, que sofreu violências psicológicas, económicas, patrimoniais, que transformou seu sangue em pão pra cuidar dos seus filhos.

Às mulheres que sofreram violência psicológica, como minhas irmãs e eu.

À minha irmã que foi colocada pra fora de casa, expulsa pelo pai.

Às inúmeras chantagens financeiras do meu pai.

Aos maridos alcoólatras das mulheres da minha família.

Pela mulher que foi criada para um casamento arranjado.

À mulher que perdeu seu emprego por causa do marido.

Às mulheres que foram criadas para serem irretocáveis e casadouras.

À mulher que ainda sofre abusos psicológicos do parceiro.

Às meninas que foram impedidas de nos visitar depois que minha mãe se separou.

Às mulheres que passaram a vida a serem cobradas pelo seu corpo e seu peso.

À mulher que tem vergonha de contar à família que foi traída pelo companheiro.

À mulher que engravidou na adolescência e foi rechaçada pela família.

À mulher que sustentou o marido como um peso com o suor do seu trabalho e sua tripla jornada de trabalho.

À mulher que deixou sua família longe para cuidar da família do companheiro.

À criança que sofreu uma tentativa de estupro quando tinha oito anos.

À mulher que viveu vinte anos a espera das migalhas de um companheiro.

À mulher que foi culpada por se separar de um marido alcoólatra.

À mulher que teve de se submeter a um marido violento sem contar com o apoio da família.

3.3. Tipos de violência contra as mulheres

Por ser considerada diferente do homem, a mulher ainda é tida como o Outro de Beauvoir (1949), e, portanto, a mulher está mais sujeita a ser alvo de violência. O patriarcado impôs uma forma de viver familiar e comunitária que agravou as formas de violência de gênero que chegaram até aos nossos dias, subjugando as mulheres aos seus pais, irmãos e maridos, e agravando as ocorrências de violência doméstica e familiar.

Atendendo à voz de muitas mulheres que lutam por mais justiça, segurança, e valorização, foram criadas leis, no Brasil, que buscam proteger essas mulheres dentro e fora de seus lares. Mesmo assim, não conseguem ainda atingir a totalidade dos casos de violência, principalmente nos lares, onde nem sempre o agressor é delatado.

No Brasil a Lei nº 11.340/2006, Lei Maria da Penha, trata da violência familiar ou doméstica. O artigo 7º, exemplifica as formas de violência doméstica ou familiar contra a mulher, entre outras. Segue em anexo.

Embora a lei nos pareça clara, nem todos os casos de violência contra as mulheres são combatidos, pois ainda há um baixo registo das denúncias. Muitas mulheres não denunciam por medo do agressor, por vergonha, por acreditarem que será a última vez, por preocupação com o bem-estar e segurança dos filhos.

Na minha família também se passaram casos de violência, que nunca foram combatidos ou levados à justiça, sobretudo pelo desconhecimento da lei, mas também pelo facto que éramos dependentes financeira e emocionalmente do agressor. Todas as violências sofridas fazem parte da minha memória familiar.

No respeitante a obras de mulheres feministas que abordam o tema da violência contra as mulheres saliento *Untitled (Rape Scene)* (EUA, 1973, Fig. 24) da artista Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985). Esta performance foi criada como resposta ao estupro e assassinato brutal de uma jovem que foi altamente divulgado na época. Mendieta reencenou o crime, no seu próprio apartamento, para os seus colegas artistas.

Nas imagens que documentam a performance podemos observar um cenário iluminado, com louças quebradas, e o próprio corpo da artista amarrado e coberto com sangue artificial (TATE, 2020).



Fig. 24 – Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973, EUA. Fotografia a cores, 25,4 × 20,3 cm. Coleção Tate, Reino Unido.

Também a artista Sue Williams (EUA, 1954, Fig. 25) contribuiu com as suas pinturas para dar visibilidade ao problema da violência sexual. Williams recorreu nas suas pinturas à linguagem do *cartoon* para representar actos de violência sexual, acompanhados de comentários textuais irónicos, através de claras referências autobiográficas. A artista tem vindo a adoptar progressivamente o uso da abstracção e de cores vibrantes (Hegert, 2020).



Fig. 25 – Sue Williams, *Exit*, 1996, Zurique, Suíça. Acrílico sobre tecido, emoldurado, 39,5 x 42 cm. Fotografia de Stefan Altenburger. Colecção da autora.

No respeitante à temática da violência contra as mulheres, não podemos deixar de referenciar a artista Regina Jose Galindo (Guatemala, 1974) e a sua performance *Mientras, Ellos Siguen Libres* (Guatemala, 2007, Fig. 26). O tema da performance são os estupros em massa infligidos por soldados, durante o conflito armado na Guatemala, a milhares de mulheres. No decorrer da performance, a artista apresenta-se ao público despida, tendo amarrados os punhos e as pernas abertas. Galindo chama a nossa atenção para a extrema violência vivida por crianças e mulheres na Cidade da Guatemala. Esta cidade apresenta a taxa mundial mais alta no respeitante a assassinatos de mulheres. É desse ambiente hostil e das mulheres que o habitam que tratam as obras de Galindo (SANTOS, 2013).



Fig. 26 – Regina José Galindo, *Mientras, Ellos Siguen Libres*, 2007, Guatemala. Performance. Coleção da autora.

3.4. Memória Familiar

Memória não é só o que aconteceu há muito tempo, ou o que está debaixo da poeira, também não é somente sobre coisas boas, a memória é uma característica psíquica de poder lembrar de factos, dados, informações, e lembranças boas e ruins.

Embora muitas vezes queiramos esquecer as lembranças perturbadoras, muitas vezes, elas nos vêm à mente, desafiando a nossa paz. No respeitante às memórias traumáticas normalmente queremos reprimir, esquecer, negar a sua existência.

Quando se trata da ferida da carne exposta, o trauma permanece como uma lembrança confusa das coisas que não nos conseguimos desfazer e que nos fazem muito mal. É importante a busca por uma terapia que nos ajude a enfrentar os traumas e a companhia dos amigos, com os quais estabelecemos laços importantes e com quem sabemos que podemos contar.

Depois de instaurado o caos a imagem de família quebra-se, e não fazemos mais parte da propaganda ingénua da família que aparece nos anúncios de publicidade de margarina, e surge uma mágoa profunda quando nos confrontamos com as figuras da família que desempenharam papéis que provocam em nós uma grande amargura. Com alguns familiares, que não geraram em nós uma ferida não é tão profunda, ainda trocamos simplesmente um «bom dia» sem o entusiasmo de outrora, e podemos ter conversas que não ultrapassem um nível superficial. Com os familiares que nos magoaram profundamente não vamos querer falar mais para o resto da vida, pois repudiamos a pessoa inteiramente.

As lembranças das acções do outro conflituam com o seu conjunto de valores e torna essa relação desequilibrada pois um não pode acreditar na tomada de valores de outro.

A minha memória familiar trabalhada na performance *Oração*, referida anteriormente, fala sobre essa angustiante lembrança de violência de género que é

composta por um conjunto de valores perpetuados pela religião católica que conflituam com os meus valores actuais, de cariz feminista e activista.

No caso de o mandamento «Honrar pai e mãe» (Bíblia, Êxodo, 20:12), observá-lo nem sempre é fácil, ainda mais quando o nosso pai é o autor da violência familiar. As marcas que ficam tornam-se um sinal de alerta para não retornar ao convívio com o agressor. A distância trazida pelo tempo talvez seja a melhor protecção, contrastando com o perdão que é um valor cristão apregoado pela igreja.

3.5. A fé de minha mãe

A religiosidade e a normatividade que domesticou meu corpo foram instaladas pela sociedade, mas certamente o que teve maior impacto foi a fé profunda que a minha mãe possui. Ela sim, é uma mulher de fé, múltipla, de muitos santos, de muitas rezas, e muitos ritos. Quando lhe contei que estava mal de saúde ela começou uma novena³ para Santa Terezinha, esperando receber em troca uma flor, como confirmação do seu pedido à Santa. Quando voltei para a minha casa, no Brasil, deparei-me com uma imagem de Nossa Senhora de Rosa Mística, que é comum na casa de muitos crentes, mas fiquei surpresa em vê-la na minha própria casa. A imagem mais comum na nossa casa é a da Nossa Senhora da Aparecida e, por baixo desta, uma fotografia de formato 3x4 dos cinco filhos, uma Bíblia, um cartão de orações, rosas abençoadas na missa «Maria Passa na Frente» e um terço grande de madeira com cunhagens de São Bento.

Esta combinação de imagens e objectos religiosos constitui uma forma da minha mãe buscar protecção para os cinco filhos e também de lembrar-se de colocá-los sempre nas orações à Santa. Aos apegos da minha mãe a diversos santos, juntam-se as orações para conversão dos filhos, para que passemos menos tempo no purgatório, e pelas nossas almas. De igual modo, faz orações para mantermos os empregos, pela saúde, e

³ Novena: conjunto de orações a ser realizados em nove dias, podendo ser, diárias, semanais ou mensais.

pelos relacionamentos. O óleo, sal e água exorcizados são passados por ela na testa dos filhos, fazendo o sinal da cruz, e com a água benta que tem guardada benze a casa e os filhos. Acresce ainda que, carrega ao pescoço um terço juntamente com a imagem de Nossa Senhora das Graças da medalha Milagrosa.

Apesar de tamanha religiosidade lembro-me de ter uma conversa com a minha mãe onde ela emprega o termo interessante de «Violência Religiosa».

Eu: Eu lembrei que um dia quando a gente estava conversando você usou um termo “Violência religiosa”. O que era bem isso? Você sabe me explicar?

Mãe (Claudilene Pandorf): Não existe esse termo. Mas eu usei pra quando se usava o facto da igreja não permitir a separação para me obrigar a continuar casada e perdoar as traições. É uma violência que o marido usa para que a esposa continue obediente a ele. E a própria igreja usava dizendo que você tinha que perdoar e ficar com o marido. E ainda hoje usa, li o Padre Fábio de Melo que citava que a mulher consegue mudar e converter o marido. Joga-se toda a responsabilidade para a mulher quando o casamento não dá certo.

Os livros evangélicos e os pastores usam muito isso ainda hoje. E até mesmo vários padres.

Isso no meu ver é uma violência que imputa para a mulher a responsabilidade de mudar o marido. Baseado nisso eu tentei e rezei por muito tempo, mas não funciona assim, pois a pessoa tem livre arbítrio e só muda se ela mesma der o primeiro passo. Mas os homens, marido, padre, pastor, usam isso para culpabilizar as mulheres.

É uma violência imputada pela própria igreja.

E os maridos se aproveitam do facto de não ser permitida a separação. Seu pai abusava disso.

Claudilene Aparecida Pandorf, [Out.2019], Ponta-Grossa, Brasil

Considero muito importante, que depois de todo o processo de separação dos meus pais e da procura da minha mãe pela anulação do casamento na cúria da igreja, que ela consiga ter essa visão de que não é culpa dela que o casamento não tenha resultado. Da sua convicção de que sempre esteve disposta a resolver os problemas do casamento, mas que esse cobrar da igreja exclusivamente sobre a mulher da

responsabilidade e dever de reatar com o marido e de permanecer num casamento infeliz, onde muitas vezes sofre de violência doméstica, é um fardo extremamente pesado para todas as mulheres. Como se coubesse a elas o dever de serem sempre passivas e amorosas e aceitarem tudo, tolerarem falhas e violências domésticas e dizerem amém ao marido em todas as discussões conjugais.

De igual modo, ela também tem a consciência de que quando a Igreja orienta as mulheres no sentido de continuarem casadas quando os seus maridos não as respeitam está sendo cúmplice da violência que tem lugar nos relacionamentos. E, igualmente, colocam sobre a mulher o fardo de serem elas a ter que mudar os comportamentos dos seus maridos. Assim, na eventualidade de eles não mudarem os seus comportamentos violentos, a culpa pelo fracasso do relacionamento recai injustamente sobre as mulheres.

3.6. A temática religiosa e sexual em Márcia X.

Na minha produção artística a referência à temática religiosa é muito presente e tenho isso em comum com outras artistas como, por exemplo, Márcia X. (Brasil, 1959-2005), em particular no que respeita aos seus trabalhos *Fabrica Fallus* (1992- 2004) e *Desenhando com Terços* (2000-2003, Fig. 22). Segundo Oliveira, no percurso de Marcia X. «(...) a temática religiosa é trabalhada recorrentemente, compondo diversas instalações, objetos e performances. Com isso, evidenciamos que nela reside uma proposta alternativa de sacralização de elementos religiosos, dentre eles o terço católico (Oliveira, p. 8)».



Fig. 27 – Marcia X., *Desenhando com terços*, 2000-2003, Brasil. Performance e instalação. Coleção da autora.

Nos seus trabalhos, tanto os objectos de fé são trazidos para as performances quanto são construídos objetos que se assemelham aos objectos de fé, e que se referem a estes. Na performance *Desenhando com terços*, a artista apropria-se do terço para criar de maneira repetitiva os seus desenhos de pénis no chão. O seu trabalho também vai de encontro ao que Oliveira refere:

No catolicismo, assim como em outras religiões, a esfera erótica é carregada não somente de princípios éticos, como também de códigos morais que prescrevem comportamentos sexuais e corporais autorizados e proibidos, na lógica do conhecimento e controle, como propõe Michel Foucault (1988), (2009, p. 26).

A artista recorre frequentemente a objectos religiosos e transforma-os em formas fálicas subvertendo o seu sentido, ou combina-os com objectos de *sex shop*. Esta junção do foro religioso com o sexual e erótico pretende provocar no público reflexões

sobre os limites impostos pela sociedade entre os comportamentos sexuais permitidos e as condutas sexuais proibidas, e desafiar os códigos morais e religiosos vigentes.

Recorro a uma estratégia artística semelhante a esta artista quando nos trabalhos *Matricis*, *D.I.U's Sanctus*, *Génesis* e *Oração*, já analisados anteriormente, crio estandartes religiosos e inscrevo nestes a figura de um útero. Tal como Márcia X, procuro levar o público a uma reflexão crítica sobre o modo como a religião impõe normas que têm um impacto profundo sobre as vidas das mulheres, nomeadamente, sobre os seus corpos, comportamentos sexuais, e reprodutibilidade.

Capítulo IV – Relicário, Azulejos clitorianos e Caracóis oralizados

4.1. O prazer como pecado

O prazer foi por muito tempo tido como um pecado pela Igreja Católica, tal como a luxúria, a gula e a vaidade. A moral imposta sobre os corpos ordenava «Não pecar contra a castidade». A imposição que se tomava, sobre os pecados da carne e sobre a vida íntima do fiel, era ditada pela igreja, e os detalhes da vida conjugal eram esmiuçados sobre o pretexto de mantê-los longe do pecado.

De acordo com Haliczer:

Há muito que a Igreja tem horror à nudez. No século XV, S. Bernardino de Siena aconselhou as esposas a morrerem em vez de permitirem que os maridos as vissem nuas, e nos séculos posteriores, os pregadores investiram contra a nudez e as modas indecentes (1998, p. 195).

Esse exagero sobre a nudez, e a postura de «cobrir as vergonhas» certamente teve impactos seculares. De facto, ainda hoje não foram vencidas e ultrapassadas estas censuras e proibições, em muitos países do mundo. É disso exemplo, a censura do coreógrafo e performer Wagner Schwartz (Brasil, 1972), no âmbito da exposição *La Bête*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em Outubro de 2017, este se apresentou nu ao público, convidando-o a interagir com o seu corpo (Ribeiro, s. num.). Esta peça de performance inspirava-se na obra *Bichos* (1960) da artista brasileira Lygia Clark (Brasil, 1920-1988). No decorrer da performance, uma criança tocou na perna do artista, o que gerou no dia seguinte uma gigantesca onda conservadora de discussões e reclamações sobre pedofilia, nudez, perversão e sobre a organização dos museus.

Desta censura à obra de Schwartz, pode concluir-se, que a nudez ainda não é aceite em todos os lugares do mundo, sendo um tópico problemático e gerador de normas e proibições, devido à sua íntima relação com a sexualidade. No respeitante à educação sexual das raparigas Haliczer comenta que:

(...) durante a Contra-Reforma também assinalada por um grau extremo de repressões sexuais. (...) Este recato exagerado levou as congregações docentes a impor uma rigorosa moralidade às suas alunas, proibindo-as de frequentar bailes, cantar cantigas, usar vestuário provocante ou dar-se com homens novos (1998, p. 187)

É importante notar que esta forma moralizante de reprimir a vida social das mulheres e as repressões da sua sexualidade, continuam a existir e a serem praticadas vivamente na actualidade. E quem se atreve a fazer o contrário do que é recomendado pela sociedade fica à sua própria sorte, à margem, exposta aos riscos.

Nos nossos dias, as mulheres ainda são julgadas pelas suas roupas e comportamentos, pelas suas companhias, e ainda possuem um conjunto de regras às quais devem obedecer. Sair do padrão da sociedade é algo que pode ter consequências extremamente dolorosas.

Os nossos corpos de mulheres ainda estão domesticados de acordo com uma postura puritana, sacralizada, que deve pedir perdão por todo o acto mundano que transgridas as normas impostas e a todo o momento por todo o pensamento impuro. No ato de miséria de pedir perdão por existir. Quanto ainda nos cabe da culpa da Eva pecadora? São muitas as dificuldades que temos que ultrapassar para estabelecermos um sentido verdadeiro de intimidade com os nossos próprios corpos, onde possamos entender os nossos prazeres genuínos sem a interferência moralizante da sociedade ou da religião. Para encontrarmos um prazer que não esteja imbuído da culpa católica. Essa culpa também foi embutida em mim, mas, tento me libertar dela.

O meu corpo físico é a prova material de que existo, sustenta a minha psique, alimenta o meu ser, é a minha forma de sentir o mundo e de agir no mundo. Todo o meu corpo é matéria, é energia, todo o meu corpo é sensível, e todo ele é prazer. Sensibilidade e intimidade são para o indivíduo dois valores importantes para quem quer se autoconhecer.

Dar liberdade a si mesmo, sem se julgar, e buscar aquilo que mais lhe é sensível ao prazer ao toque, ao gesto, ao calor.

4.2. Relicário

Assim que vim morar para Évora, no âmbito dos meus estudos de mestrado, a casa para onde fui viver despertou em mim um forte sentimento de familiaridade. Interessaram-me os puxadores das gavetas cujo formato evocava a aparência de mamilos (2019, Fig. 28), e as torneiras do lavatório cujas configurações lembravam imagens de úteros abertos. Esse encantamento pelos detalhes da casa antropomórficos, que a tornavam mais humana e acolhedora, desencadeou o meu processo criativo.



Fig. 28 – Claudine Bartmeyer, puxador da gaveta da cozinha, 2,3 cm de diâmetro. Coleção da autora.

A minha peça *Relicário* (2019, Figs. 29-30) trata dessa intimidade e da imposição de valores e normas religiosas sobre os corpos femininos e na procura de afirmação e autonomia através da construção de um relicário para si mesmas.



Fig. 29 – Claudine Bartmeyer, *Relicário*, 2019, Portugal. Peça composta por caixa em estanho, peça cunhada em estanho, espuma, vinil vermelho autocolante, dimensão total da peça: 2,5 x 7,5 x 5 cm. Coleção da autora.



Fig. 30 – Claudine Bartmeyer, *Relicário*, 2019, Portugal. Peça composta por caixa em estanho, peça cunhada em estanho, espuma, vinil vermelho autocolante, 2,5 x 7,5 x 5 cm. Colecção da autora.

Gregory Schopen *apud* Oliveira, no seu verbete «reliquia» produzido para um compêndio de terminologias críticas para estudos religiosos (1998), aponta para a origem etimológica da palavra inglesa «relic»:

(...) [relic] é derivada do latim *relinquere*, ‘deixar para trás’(...) A relíquia, portanto, é algo deixado para trás” (p. 256). Sem a intenção de resumir os seus sentidos, Schopen apresenta um ponto de partida: a relíquia é alguma coisa “deixada para trás” pelos santos. Segundo Patrick Geary, na sua discussão sobre a circulação de relíquias medievais (1986), estas tanto podem ser fios de cabelos, cinzas, ampolas contendo óleos extraídos das tumbas dos santos quanto pedacinhos de pano das suas roupas. O mais importante é o reconhecimento de que quaisquer desses itens pertenceram ou tenham entrado em contacto com a santidade. Geary destaca que o culto aos santos no cristianismo começou no séc. XX a partir do culto aos corpos dos mártires perseguidos constituindo-se na altura verdadeiros santuários nos seus sepulcros (*idem*). Com o passar do tempo, tal culto estendeu-se aos homens e mulheres honrados considerados santos, garantindo que os pedidos de proteção e milagres fossem atendidos tanto durante a sua vida quanto após a sua morte (Oliveira, 2009, p. 75).

A caixinha é um objeto que guarda algo, e é elíptica e gravada com traços de feminilidade e arranjos de flores e laços em baixo relevo. A caixa é espessa e toda em estanho, o que a torna rígida sendo uma protecção de um feminino forte fundido no

calor. Dentro da caixa a peça central foi cunhada em estanho a partir do molde do meu mamilo, sendo assim, a caixa e a peça interior são feitas da mesma matéria, constituindo a proteção a matéria do corpo. É o meu corpo, é o meu toque, é a minha textura, transformada pelo calor da chama, pelo contacto da superfície, é o meu corpo íntimo que se mostra como delicada preciosidade.

Aquilo que se tem por prazer carnal, ou prazeres terrenos, estão suportados com a delicadeza quente de um veludo vermelho que é sangue e que é carne. O metal aquece, se liquefaz, escorre e toma a forma da própria carne humana. Da relíquia também emana uma energia do ícone sagrado de um feminino forte, forjado como o metal.

Essa obra fez-me pensar quanto tempo eu passei sem permitir a mim mesma qualquer toque, sem me permitir ser sensível ao prazer, ao toque, ao gesto, ao calor. Quanto tempo a negligenciar-me de mim mesma, do meu corpo, porque «as meninas não fazem isso, as meninas não fazem aquilo», e só depois de muito tempo e de muitas mágoas e traumas com o meu corpo consegui ultrapassar estes ditames e imposições.

4.3. Azulejos clitorianos e Flores invulgares

A casa onde habitei em Évora, cujos objectos reproduzi no decorrer da minha prática artística, por meio de uma antropomorfização e humanização dos seus elementos, como sucede na peça *Relicário*, referida anteriormente, estava decorada com azulejos cujo padrão em azul e amarelo, me inspiraram na criação de painéis de azulejos. No âmbito do projecto *Azulejos clitorianos*, recorri à serigrafia sobre papel (2019, Figs. 31-32-33), tendo como tema principal o clitóris. Este órgão feminino é representado através de um desenho simplificado em forma de arabesco, que surge espelhado e multiplicado, a partir do centro de cada um dos azulejos. Na serigrafia foram utilizados três combinações de cores, a saber: azul claro e amarelo; azul mais forte e amarelo queimado, e; azul mais forte e amarelo mais claro.

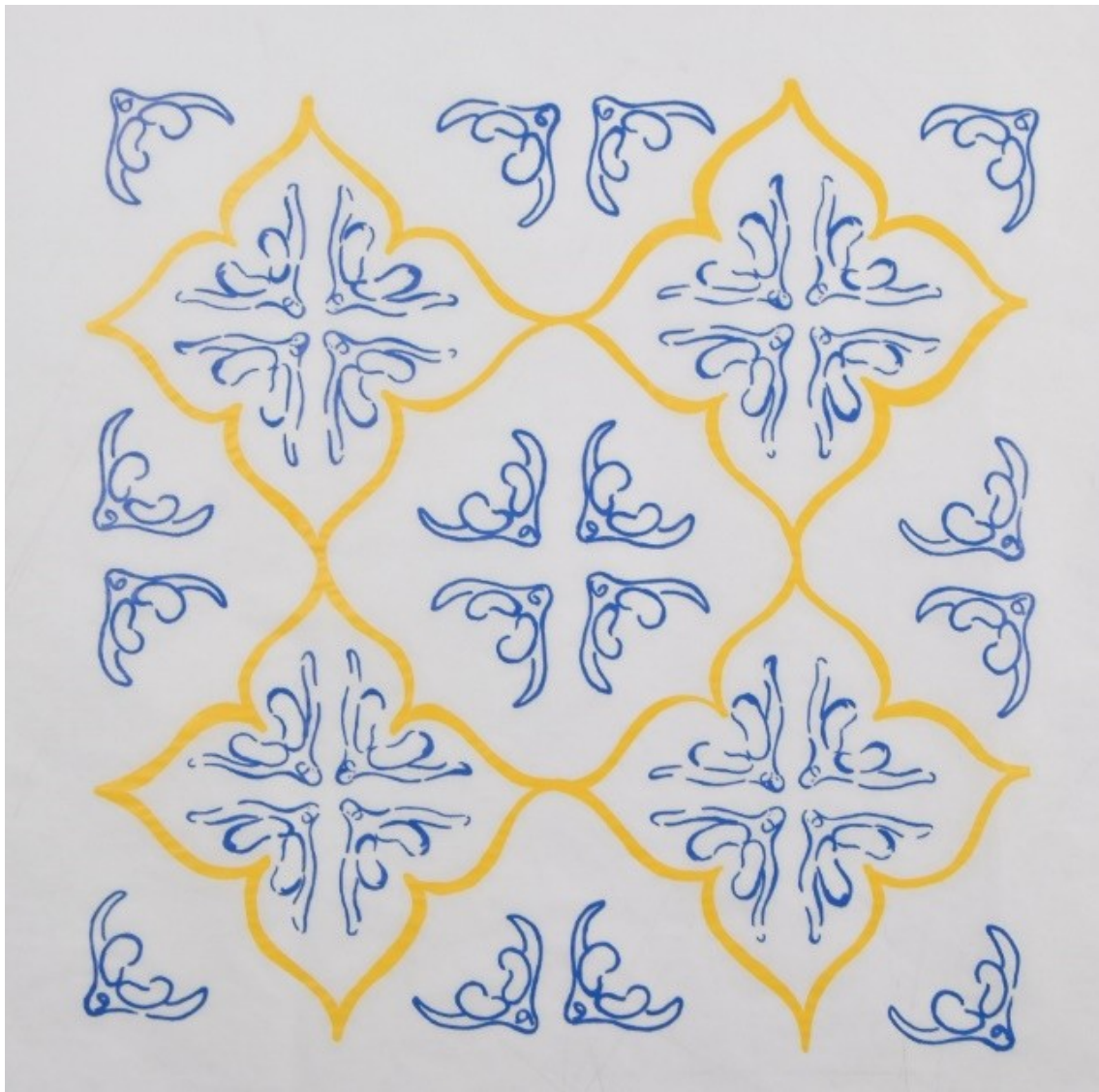


Fig. 31 – Pormenor do painel *Azulejos Clitorianos*, 2019, Portugal. Serigrafia sobre papel vegetal. 45 x 45 cm. Coleção da autora.

Inscriver o corpo feminino sobre a arquitectura é, para mim, uma forma de afirmação do corpo da mulher, da sua existência, da sua busca pela liberdade e pela individualidade. Esta inscrição do corpo feminino resulta da consciência de que não temos as mesmas liberdades e direitos que os homens. É saber que por sermos mulheres há muita violência contra nós. É saber que os nossos direitos não estão assegurados.

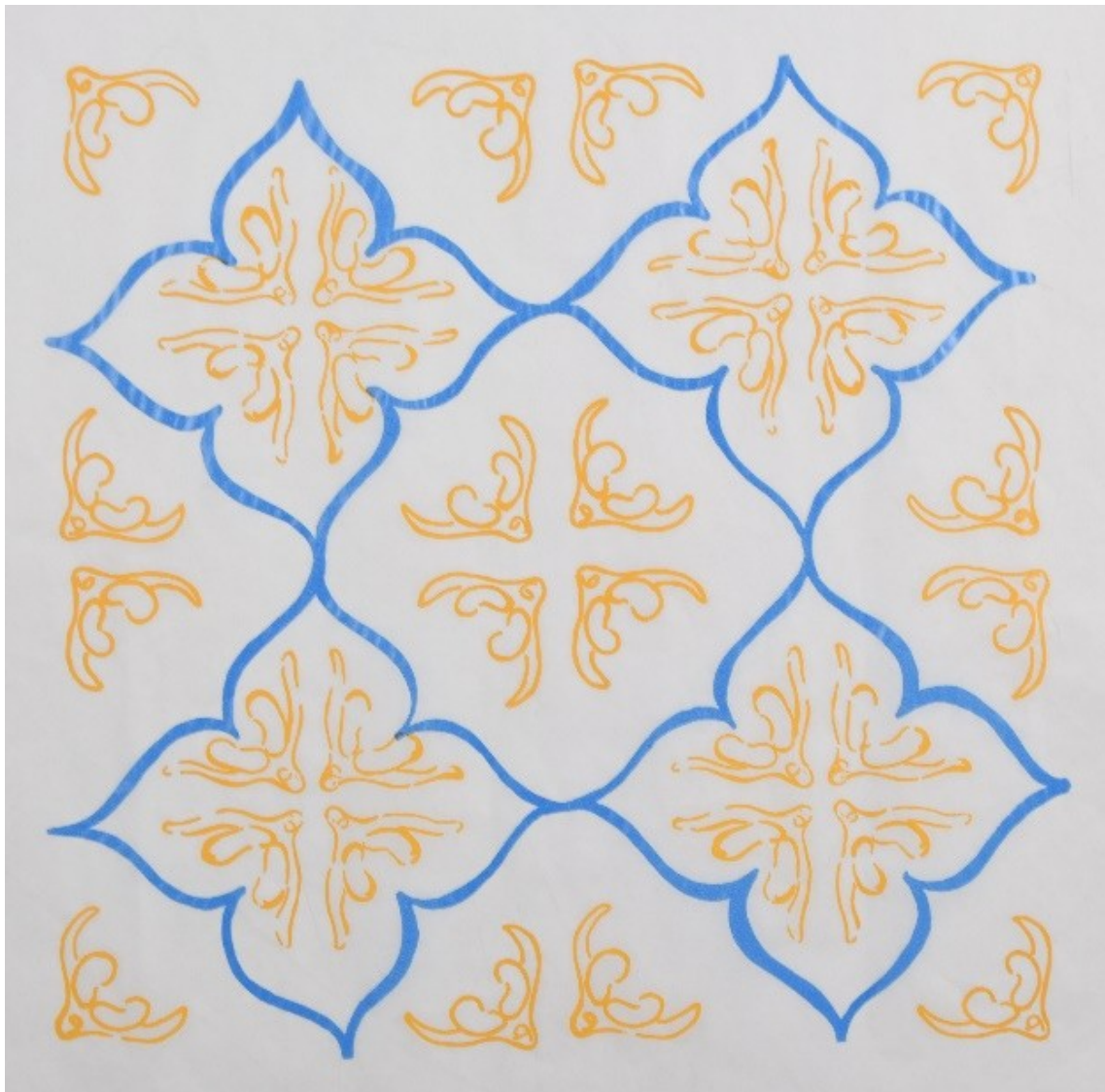


Fig. 32 – Pormenor do painel *Azulejos Clitorianos*, 2019, Portugal. Serigrafia sobre papel vegetal. 45 x 45 cm. Coleção da autora.

Acresce ainda que, inscrever uma parte do nosso corpo, como o clitóris, é mostrar que nós mulheres somos sensíveis ao nosso próprio corpo, que existe um mundo de prazer sensorial da mulher, e que o nosso prazer é algo a ser exaltado. Além disso, é mostrar que uma parte do corpo humano que nos foi ensinada a não ser dita, nem tocada, pode ser representada com naturalidade, inscrita na arquitectura do espaço que habitamos, através de um órgão feminino que foi reprimido durante muitas gerações e que, lamentavelmente, ainda continua a sê-lo em muitos locais do mundo.



Fig. 33 – Claudine Bartmeyer, *Azulejos clitorianos*, 2019, Portugal. Serigrafia com cores sobre papel vegetal, 126 x 800 cm. Coleção da autora.

Tal como as mulheres, as flores também possuem órgãos femininos de reprodução designados de pistilos, e partes denominadas de ovário e óvulos.

Posteriormente, tendo as flores e o corpo feminino como inspiração, criei um painel de azulejos, constituídos por desenhos de vulvas intitulado de *Flores invulgares* (2019, Figs. 34-35). A figura da vulva desdobra-se e espelha-se, a partir do centro do azulejo, criando uma figura circular que evoca uma estrutura floral com pétalas. Os cantos dos azulejos são decorados com ramos de flores simplificados, e quando as peças se unem formam um novo desenho. Os azulejos têm como cores dominantes dois tons de cor-de-rosa: o fundo rosa claro e os contornos em bordô, recordam-me os azulejos rosados da casa onde morava e provocam-me uma sensação de intimidade e aconchego que sentia na casa da minha avó.

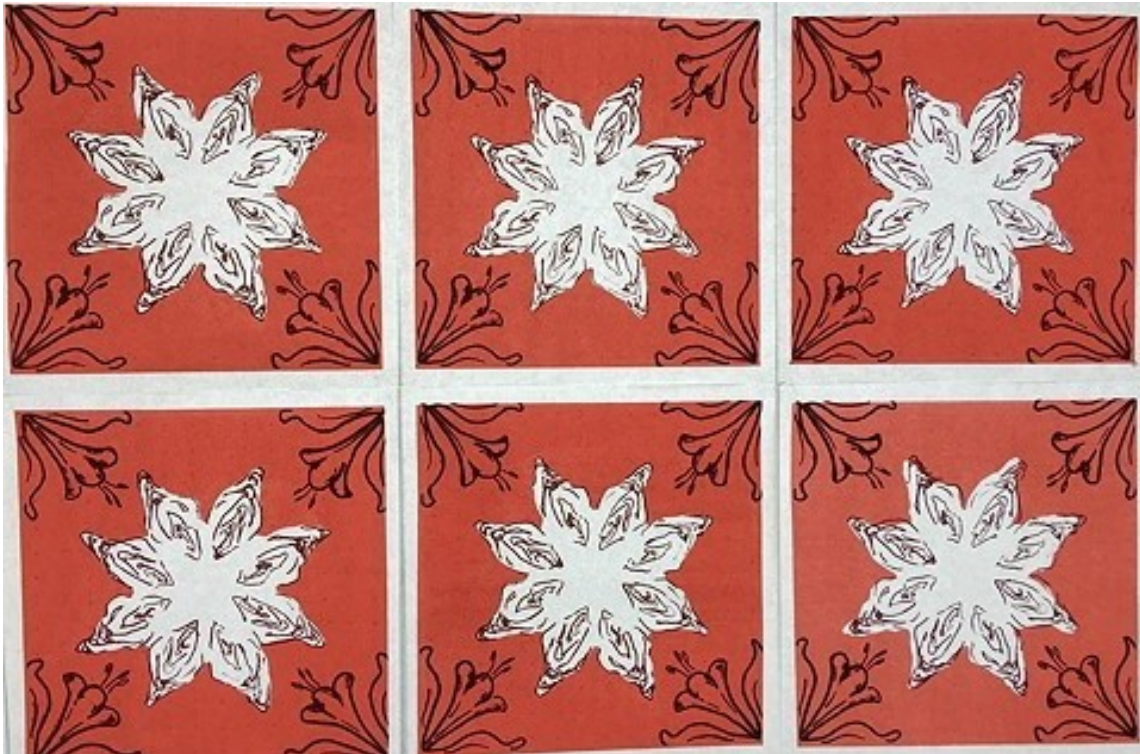


Fig. 34 – Detalhe do painel *Flores invulgares*, 2019, Portugal. Serigrafia a cores sobre papel vegetal, 20 x 20 cm. Colecção da autora.



Fig. 35 – Claudine Bartmeyer, *Flores Invulgares*, 2019, Portugal. Serigrafia a cores sobre papel vegetal, 100 x 240 cm. Colecção da autora.

4.4. A representação da vulva por mulheres artistas

As formas da anatomia feminina como úteros, trompas, ovários, vulvas, vaginas, seios, mamilos, menstruação, assim como absorventes íntimos e outros produtos afins, representam frequentemente imagens do empoderamento feminino para grupos feministas. Muitas vezes, estes são acompanhados de imagens populares sobre os mitos e as crenças limitantes que envolvem as mulheres de forma a desconstruí-los e criticá-los. De acordo com Julia de Cunto, no livro *Explosão Feminista*, a autora refere:

O corpo nu em geral é um tabu, é um elemento que vem sendo usado muito pela arte contemporânea a fim de deserotizar o corpo ou tratar do erotismo com outras nuances. Uma mulher nua é um corpo que, quando observado, evoca uma série de imaginários que o cercam e o condenam, principalmente quando foge de um padrão tido como «desejável». Logo, a sua presença nos palcos nos confronta com esses conceitos preestabelecidos [Tainá Medina, atriz de Pineal — Ritual cênico] (Cunto, 2018, p. 72).

O engajamento das mulheres em ocupar diferentes espaços físicos em diversos campos socioculturais e políticos como, por exemplo, os palcos, para demarcarem territórios, revela uma busca pelo lugar de fala. O espaço onde se manifesta o corpo das mulheres, apresentando-se vestido, travestido, desvestido, tem como objectivo principal falar da sua intimidade e de como o “ser feminino” ainda é hoje susceptível a tantas violências pelo simples facto de ser feminino. A fragilidade do corpo feminino é apenas uma desculpa para a violência que lhe é infligida, pois de facto somos comercializadas, prostituídas e exploradas, além dos salários inferiores e das actividades não remuneradas como, por exemplo, as domésticas e de cuidados dos familiares. No respeitante à questão de corpo feminino, Bila Sorj e Carla Gomes referem:

O corpo tem um importante e duplo papel na marcha: é objeto de reivindicação (autonomia das mulheres sobre seus corpos) e é também o principal instrumento de protesto, suporte de comunicação. É um corpo-bandeira. (...) Palavras de ordem são escritas em seus corpos, como “meu corpo, minhas regras”, “meu corpo não é um convite”, “puta livre”, “útero laico”, “sem padrão”. Pelo artifício da provocação, o corpo é usado para questionar as normas de gênero, em especial as regras de apresentação do corpo feminino no espaço público. Ao mesmo tempo, o corpo é um artefato no qual cada participante procura expressar alguma mensagem que o particulariza (2018, p. 17).

O corpo é suporte, o corpo é cartaz, o corpo quer a sua autonomia, quer ser livre. Ao corpo de mulher está associada essa reivindicação. O corpo não é uma prisão, não é destino nem é sina, o corpo para estas activistas é uma forma de protesto, sendo utilizado para exigir a sua própria liberdade de ser e ocupar todos os foros sociais a que tem direito. As normatividades sobre o corpo são questionadas, os padrões são combatidos com ironia, sarcasmo e palavras de ordem. De uma forma provocadora o espaço público é utilizado como ambiente para essas performances que demonstram as lutas das mulheres para o empoderamento feminino. Essa busca por desenvolver um trabalho que fale sobre o corpo e que dê liberdade ao corpo é uma das questões centrais na minha produção artística.

Entre outras artistas que abordaram nas suas obras a vulva, destaca-se Judy Chicago (EUA, 1939). Uma das suas obras mais famosas, *Dinner Party*, (EUA, 1979, Fig. 36), encontra-se hoje no Brooklyn Museum, nos EUA.



Fig. 36 – Judy Chicago, *The Dinner Party*, Brooklyn Museum, 1974-1979, EUA. Cerâmica, porcelana, têxtil, 1463 × 1463 cm. Fotografia de Donald Woodman.

Esta obra consiste numa instalação em homenagem a trinta e nove mulheres que se destacaram ao longo da história. De forma a realizar um tributo a essas mulheres, a artista colocou sobre uma mesa triangular de grandes dimensões, onde pudesse ter lugar uma santa ceia, cálices e pratos de cerâmica esculpturais com representações de vulvas, numa grande variedade de estilos e de técnicas, como símbolos das realizações destas grandes mulheres. A vulva representava para a artista um símbolo da energia feminina e fonte da criação (Brooklyn Museum, 2020).

Outra das artistas que trabalhou as questões do corpo feminino e da sexualidade foi Hannah Wilke (EUA, 1940-1993). A série de fotografias *S.O.S. – Starification Object Series* (1974-82), resultou de uma performance da artista em que ao público era oferecido pastilha elástica colorida, e solicitado a sua mastigação e devolução à artista. Wilke, seguidamente, em topless, estendia e dobrava as pastilhas maleáveis em pequenas esculturas em forma de vulva e colocava-as na sua própria pele. Estas formas de vulvas evocavam também cicatrizes como símbolos do estigma imposto às mulheres (MoMA, 2020).



Fig. 37 – Hannah Wilke, *S.O.S. - Starification Object Series*, 1974-82, EUA. Impressões em gelatina de prata com esculturas de chiclete, 101,6 × 148,6 × 5,7 cm. Colecção da autora.

Esta relação entre a matéria, a boca e a vulva foi o fio condutor da pesquisa que realizei na minha obra *Caracóis oralizados* (2019) (ver por favor capítulo 4.6.).

De igual forma, destaco a obra *Mirar* (Suíça, 2018, Fig. 38) de Miriam Cahn (1949, Suíça), que evoca a pintura *A origem do mundo* (1866), de Gustave Courbet (França, 1819-1877). Esta obra representa uma visão da vagina heteropatriarcal, como um objeto imóvel, passivo, sem identidade, um objecto pornográfico em que é retirado à mulher o estatuto de pessoa.



Fig. 38 – Miriam Cahn, *Mirar*, 2018, Suíça. Pintura. Coleção da autora.

Na pintura de Cahn, podemos observar um tronco, dorso, cabeça, mamas, braço, e um rosto que embora não seja percebido na sua totalidade pois encontra-se velado, possui um olhar profundo e penetrante que transforma a mulher representada numa pessoa, numa mulher de desafios, potente, e não numa figura de submissão e de passividade. Igualmente, o seu clitóris é destacado e sua vulva é exuberante (Riaño, 2019).

Talvez possamos considerar como a mais irreverente de todas as autoras, a artista Fabiana Faleiros (Brasil, 1980). Na obra *Mastur Bar* (Brasil, 2015-2018), Faleiros cria um ambiente de bar onde através de performances e uso de imagens faz uma genealogia do verbo «desmunhecar» e a desconstrução da ideia de capitalismo *touch screen*. Desmunhecar significa deixar o punho cair, mas tem conotação de liberdade sexual e o capitalismo *touch screen* refere-se ao sistema neo-liberal que permite a uma classe burguesa usufruir de uma tecnologia dos *media* que facilita e traz conforto ao seu modo de vida. Nesse sentido, a artista repete no decorrer da sua performance o gesto de masturbação evocando o manuseamento dos aparelhos informáticos nos ambientes virtuais (Faleiros, 2020)



Fig. 39 – Fabiana Faleiros, *Mastur Bar*, 2015-18, Brasil. Performance. Coleção da autora.

4.5. Os azulejos de Adriana Varejão

Na minha pesquisa, uma das grandes contribuições foi a arte azulejar de Adriana Varejão. Esta artista buscou provocar o público com os seus azulejos de carne, sendo uma artista engajada que aborda temáticas como o colonialismo e a diferença de classes.

Na obra de Varejão, surgem muitas vezes alusões críticas à azulejaria portuguesa do barroco, que representa uma versão da história e da memória dos portugueses, dos que dão vida a essas representações, como também constitui um símbolo da sua identidade nacional. Segundo Daniele Diana o Barroco, caracterizou-se por ter sido um estilo que predominou nas artes da Europa do século XVII. Este estilo, surgiu no final do Renascimento entre as classes privilegiadas como resultado do ganho de riquezas no período da colonização, manifestando ostentação e extravagância (Diana, 2019).

A colonização do Brasil inicia-se com a exploração de produtos naturais por meio de escambo com os indígenas em que os portugueses exploravam o pau-brasil. Seguidamente, em busca de mão-de-obra iniciaram a escravização desses nativos. Embora o conhecimento do indígena sobre o território dificultasse a manutenção da escravidão, o trabalho forçado e as epidemias adquiridas com o contacto com os homens brancos provocaram a morte de muitos deles (Sousa, 2020).

A colonização do Brasil por Portugal assentou na exploração de recursos naturais que beneficiou o comércio europeu. Soma-se a essa colonização a mão de obra escrava do tráfico negreiro que Portugal já praticava. Dessa forma, assiste-se nessa época, no Brasil, na altura colónia de Portugal, à predominância de uma produção que tem em vista o mercado exportador (Ribeiro, 2020).

A colonização do território brasileiro caracterizou-se pela utilização de violência para dissolver os movimentos sociais, pela apropriação das terras dos nativos, como também pelo uso brutal da força para a escravidão de negros e indígenas (Ramos, 2019). Foi no contexto dessa realidade histórica e social da colonização, que a arte barroca foi introduzida no Brasil, e é para essa realidade temporal que Adriana Varejão nos remete

através de trabalhos em que transforma pictoricamente azulejaria barroca em carne viva.

Na arte conceptual contemporânea, com preocupações sociais e políticas, a interpretação de ideias, conceitos, críticas ou denúncias é muito frequente, tendo como principal objectivo que o observador reflecta sobre o ambiente, assim como sobre a violência, o consumismo e a sociedade. Como referem Aida Rechená e Teresa Veiga Furtado:

A arte como produto social tem acompanhado as diferentes abordagens ao género e reflete as noções de género, de masculinidade e feminilidade que existem em cada sociedade em determinado tempo. Sendo o género um elemento constitutivo das relações sociais de poder, como afirma Joan Scott (“Gender: a useful category of historical analysis”, 1986), foi atribuído às mulheres um papel na arte equiparado ao papel social: dominadas, submetidas, reservadas. Ou, em sentido contrário, uma demonização da mulher surgindo como a representação de todo o mal e presas no binómio mulher santa versus mulher pecadora. De igual modo, o seu papel tinha sido o de modelo passivo e não o de criador ativo, o de musa e não o de mestre. A partir dos anos 1960, as lutas dos movimentos feministas, de gays, de lésbicas, bem como as reivindicações de outras minorias discriminadas, trouxeram a possibilidade a numerosos/as artistas de darem visibilidade às suas experiências de vida em sociedades em que a norma vigente é o relacionamento heterossexual e a chamada família nuclear, rompendo e questionando os discursos sociais onde se constrói a diferença, a hierarquia e a dominação entre as pessoas (2018, p. 28).

A preocupação com as questões históricas e sociais da colonização é uma das temáticas centrais da obra de Adriana Varejão, que explora elementos formais da arte da azulejaria, através da carga dramática do estilo barroco. Na sua obra *Chambre d'échos/Câmara de ecos* (1998, Fig. 31), a artista recorre à estética de um corpo visceral que rompe os próprios azulejos, à semelhança de uma memória escondida que irrompe inesperadamente do passado.

Os dois discursos estéticos antagónicos, um proveniente da assepsia do azulejo e o outro da repugnância provocada pela carne, potencializam a carga dramática da obra. Este exagero de formas e matérias criam um aparato barroco que subverte a narrativa histórica nacionalista e colonialista. Nesta obra, inspirou-me sobretudo a relação entre o azulejo e o corpo.



Fig. 40 – Adriana Varejão, *Chambre d'échos/Câmara de ecos (Língua com padrão sinuoso)*, 1998. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 200 x 170 x 57 cm. Coleção da autora.

4.6. Caracóis oralizados e a ideia de abjecto

Historicamente, a abjecção aparece como um ritual da imundície (*souillure*) e da contaminação (*pollution*) no paganismo que acompanha as sociedades em que predomina ou sobrevive o (poder) matrilinear. Associa-se à exclusão de uma substância (nutritiva ou ligada à sexualidade), cuja operação coincide com o sagrado uma vez que o instaure (Kristeva, 2020, p.15).

Portanto, não é tanto a ausência de limpeza ou de saúde que torna um corpo abjecto, mas sim aquilo que ele pode perturbar em uma identidade, em um sistema ou uma determinada ordem. O abjecto não respeita limites nem regras (Kristeva, 1982, *apud* Porto 2016). Para Kristeva, é justamente esta normatização criadora das leis, propiciadora de relações inclusivas e excludentes, que estabelecerá estruturas de sentido, que governará e condicionará o sujeito de tal forma que ele poderá ser afectado por algo que ele não reconhece ainda como uma coisa. Este governo, este ponto de vista, esta voz, este gesto, que fazem a lei para seu corpo aterrorizado, constituem e provocam um sentimento de repulsa e não um sentido (Kristeva, 1982, *apud* Porto, 2016).

A propósito da categoria de abjecto, Teresa Veiga Furtado refere que:

Kristeva, no seu livro *Powers of Horror* (1980), inspira-se na análise de Mary Douglas, nomeadamente, na obra *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (1966), e descreve o abjecto como o que perturba a ordem, o sistema e a identidade, provocando ambiguidade e incerteza. A subjectividade do indivíduo e a sua identidade corporal organizam-se a partir da consciência do corpo como um todo unificado, com forma e limites definidos. O abjecto é o espaço entre o sujeito e o objecto, entre o interior e o exterior do corpo, em cujas fronteiras habitam o desejo e o perigo. O indivíduo experiencia o abjecto, assim que reconhece a impossibilidade de uma identidade estável, fixa e permanente. A subjectividade individual e a identidade colectiva constroem-se a partir da expulsão do que é considerado impuro e sujo e da rejeição de muitas das funções fisiológicas do corpo saudável, definidas como indignas e anti-sociais. O abjecto corporal é constituído pelos elementos que atravessam o limiar do interior e do exterior do corpo: lágrimas, urina, fezes, etc. Todavia, este processo de limpeza nunca se completa totalmente, perturbando sempre a fronteira da subjectividade, ameaçando dissolver as suas unidades, físicas e psíquicas, e tornando a identidade num estado em construção permanente. Tanto a categoria do sublime

kantiano como a do objecto kristeviano geram sentimentos de atracção e repulsa no sujeito. Para Kristeva, o objecto e o sublime opõem-se à ordem do simbólico patriarcal, dominada por regras, e o poder transgressor encontra-se na margem das categorias socialmente construídas, onde o significado pode ser questionado. Kristeva entende que as fronteiras do corpo não são, tal como é defendido por Douglas, símbolos das normas sociais, constituindo antes locais potenciais onde o sujeito pode lutar pela sua identidade, e, conseqüentemente, onde as mulheres podem realizar críticas às representações patriarcais do corpo (2014, p. 68).

No âmbito da minha prática artística sobre a sexualidade feminina, ao recorrer ao azulejo para representar a vulva fiquei com a sensação de que este era um material demasiado limpo e frio, que não podia representar totalmente a complexidade deste órgão feminino, nomeadamente, do seu calor, humidade e textura. O azulejo é, na minha opinião, demasiado asséptico. Nesse sentido, após a realização dos painéis de azulejos, já referidos no capítulo anterior, decidi recorrer à figura do caracol para evocar a vulva. O caracol, como símbolo da vulva, é para mim mais agradável e inspirador, permitindo-me abordar de um modo mais sensorial o corpo feminino ao mesmo tempo que reflecto sobre as ideias do nojo e da abjeção da mulher (Kristeva, 1982). O nojo que temos das coisas com aspecto húmido e viscoso, como vem da sua aparência com as secreções humanas.

A caracoleta, iguaria muito apreciada no Alentejo, é um alimento que depois de preparado pode ser espetado num palito e sugado, sendo apreciado por uns pelos seus temperos e suculência, e execrado por outros, pela sua textura, viscosidade, e sensação de sujidade associada ao caracol.

Na minha opinião, a caracoleta, mesmo preparada, não perde os valores de abjecção associados à sua imagem, pela sua vascularidade, textura rugosa e densidade mole da sua lubrificação e fluido que permite a sua locomoção. A construção social da vulva como corpo objecto e nojento, assenta nos seus pêlos, humidade, textura mole, e odor. No entanto, é de destacar, que todas estas características podem ser aplicadas igualmente ao pénis. Nesse sentido, podemos afirmar que a designação da vulva como nojenta resulta de uma sociedade patriarcal que desvaloriza profundamente tudo o que se relaciona com o feminino. Nesse sentido, coloco a questão, do que já não foi chamada

a vulva? “tá cheirando a azeda”, “cheira a chaleira velha”, “boceta suja”, “cheiro de bacalhau”.

Para solucionar este falso problema que foi criado em torno do corpo da mulher pela sociedade patriarcal, há um vasto mercado de produtos de limpeza específicos para a vulva como, por exemplo, sabonetes, toalhetes e *sprays* odorizantes para as partes íntimas. Esta indústria, explora um mercado composto por consumidoras dispostas a gastar as suas economias com produtos vendidos como sendo de ‘higiene’. De facto, a sociedade neo-liberal vale-se da estrutura opressora das mulheres em que assenta o patriarcado, impondo padrões de higiene, beleza e estética, que são vendidos como produtos necessários, essenciais e imprescindíveis, para o cuidado íntimo de qualquer mulher que queira ser desejável.

A propósito da menstruação Beauvoir refere «(...) toda a vez que a moça sente o mesmo nojo ante o odor insosso e fétido que sobe de si própria – cheiro de pântano, de violetas murchas (p. 60, 1949)». Igualmente, a autora refere a dificuldade de uma mulher sentir-se limpa, quando a menstruação, o sangue que mês após mês vem manchar as suas roupas íntimas e lençóis, lhe traz um cheiro intenso de si mesma. No entanto, penso que o cheiro de pântano e de violetas murchas que Beauvoir descreve não é perceptível aos outros, mas apenas à mulher menstruada. O sentimento de nojo de si mesma causado por esse odor, que lhe faz crer que todos à sua volta estão sentindo o mesmo cheiro é, no entanto, o resultado de estigmas e preconceitos sociais profundos em relação aos corpos das mulheres. O sentir nojo de si mesma, do seu odor, do seu sangue, que muitas vezes é tido pelas pessoas como sinónimo de sujidade, é consequência de comportamentos desvalorizadores das mulheres. Lamentavelmente, em alguns países do mundo, estas atitudes perante a menstruação levam à exclusão e isolamento social das mulheres menstruadas, por serem consideradas impuras, provocando por vezes a sua morte.

A noção de sujidade associada ao sangue menstrual deve-se não ao sangue em si mesmo, mas ao local de onde este sai, ou seja, à vulva da mulher que é considerada

suja. Nesse sentido, existe um ditado popular que refere que o sangue já está estragado quando sai da mulher, e que representa o aborto de uma criança que não nasceu.

A relação de nojo das mulheres com o seu próprio corpo conduz, muitas vezes, nas mulheres, ao desenvolvimento de problemas no respeitante à sua sexualidade e relacionamentos afectivos. A respeito da aversão sexual desenvolvida pelas mulheres sobre as suas vulvas e sobre o contacto sexual, Mendes *apud* Pablo e Soares, da American Psychiatric Association, refere que:

A principal característica desta disfunção consiste na presença persistente ou recorrente de uma aversão ao contacto sexual genital e ao seu evitamento. A aversão pode ser específica (e.g. secreções genitais, penetração vaginal) ou generalizada a todos os estímulos sexuais como o beijar e o tocar. Têm sido descritos estados emocionais de ansiedade, medo ou nojo perante a situação de interacção sexual. O confronto com o estímulo pode desencadear reacções ligeiras a severas, proporcional a um comportamento fóbico, acompanhado de manifestações fisiológicas como suores, náuseas, vómitos, diarreia e palpitações (p. 359, 2004).

Estes diferentes aspectos da aversão sexual como, por exemplo, a aversão das secreções genitais despertaram o meu interesse no sentido de desenvolver uma peça vídeo intitulada *Caracóis oralizados* (2019, Figs. 32-33).



Fig. 41 – Claudine Bartmeyer, *Caracóis oralizados*, 2019, Portugal. Vídeo (fotograma), 6'26'', cor, som. Colecção da autora.



Fig. 42 – Claudine Bartmeyer, *Caracóis oralizados*, 2019, Portugal. Vídeo (fotograma), 6'26", cor, som. Coleção da autora.

No âmbito desse vídeo, correlaciono as secreções genitais das mulheres com as que são expelidas pelo caracol e que se assemelham a uma gosma viscosa. De igual modo, pretendi evocar os estímulos sexuais de beijar e tocar que são actividades que muitas vezes causam nojo e aversão pelo toque, textura e humidade viscosa. Interessou-me explorar essa relação de nojo com as secreções da vulva, assim como a cultura castradora, que sugere que a vulva é algo sujo que não deve ser tocado. De igual modo, recorri à categoria de objecto (Kristeva, 1980) como estratégia de resistência feminista.

No meu vídeo, juntei às imagens dos caracóis deslizando lentamente sobre uma superfície de vidro, uma banda sonora do meu próprio corpo, procurando estabelecer uma relação sensorial com o prazer através do som de uma vulva humedecida. O som baseia-se em três tipos de captação áudio, a saber; simulação de sons pela boca; sons captados pela manipulação da vulva, e; sons obtidos pela prática de sexo oral. De igual modo, pretendi criar uma relação entre estes sons do meu corpo com os sons que

imaginamos que se faz quando se come caracóis. O vídeo é composto por pequenas cenas onde os caracóis saem da sua concha e deslizam pela superfície de um vidro. Destaca-se o aspecto do movimento lento dos caracóis que lembram a demora da curva de ascensão do prazer feminino. Neste vídeo, estabeleço um paralelo entre o rasto deixado pelas caracoletas por onde passam, o muco que expelem e que lhes confere viscosidade para poderem deslizar sem terem constrangimentos ou atritos, e a lubrificação da vagina que facilita a penetração. Igualmente, relaciono a vulva com a caracoleta na medida em que ambas são corpos moles, vascularizados, e, por último, comparo-as por ambas serem consideradas culturalmente, em muitas ocasiões, como nojentas e abjectas. Este trabalho foi apresentado publicamente nas muralhas de Évora no Jardim Público e na Arena de Évora, a 20 e 21 de Setembro de 2019, no âmbito do «Festival Évora Urban Village», organizado pela Câmara Municipal de Évora (2019, Fig. 34).

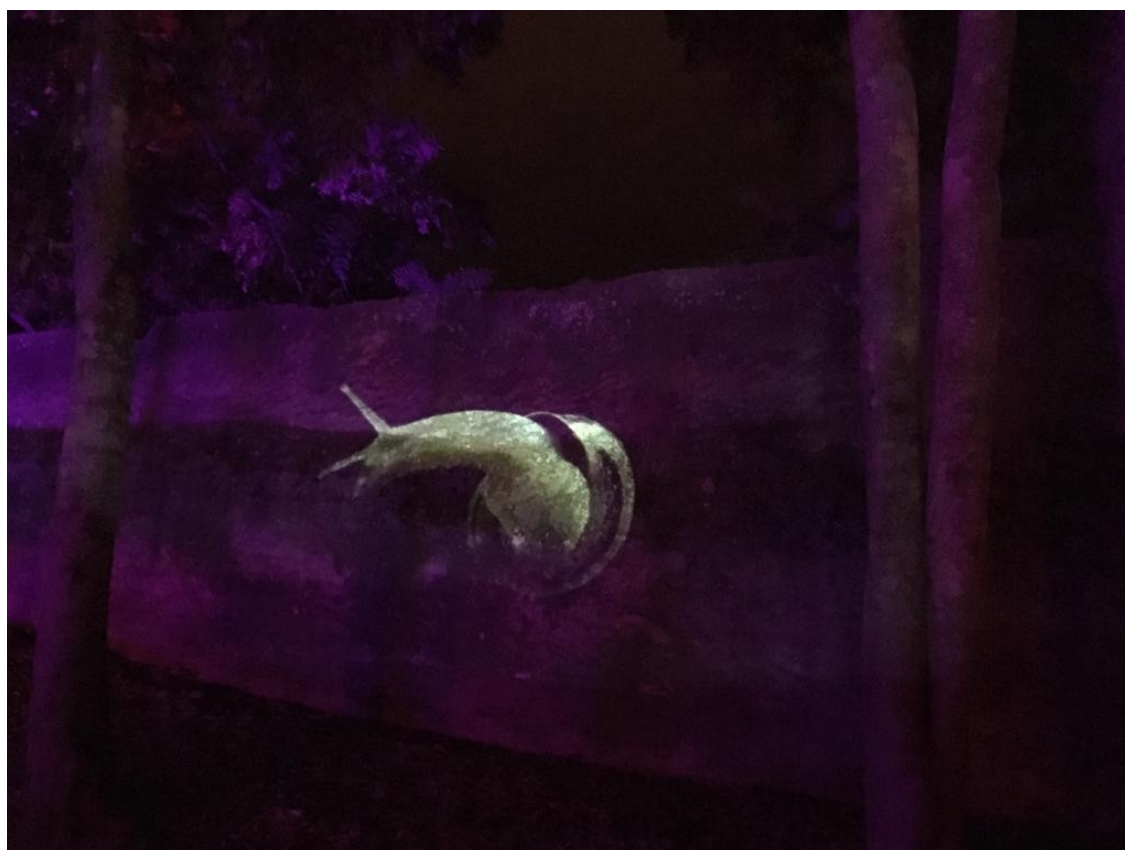


Fig. 43 – Claudine Bartmeyer, *Caracóis oralizados*, 2019, Portugal. Vídeo (fotograma), 6'26'', cor, som. Coleção da autora.

Nesse sentido, a minha pesquisa sobre a sexualidade feminina que começou por ter um aspecto mais frio e prático nas serigrafias de azulejos, no vídeo *Caracóis oralizados*, tornou-se viva e promissória de outros caminhos.

A projeção do vídeo na parede da muralha deu uma nova dimensão à obra, que foi de igual modo destacada pela amplitude do ambiente natural circundante, e o conforto visual da projeção no escuro da noite onde o recorte das imagens se tornou mais interessante.

Conclusões

Eu que nunca quis falar do feminino agora escrevo uma dissertação sobre o meu corpo de mulher. A fuga das piores lembranças é uma forma ilusória de apagar o trauma, e uma forma de apagar a realidade de si mesma.

Iniciei esta pesquisa evocando no primeiro Capítulo as minhas memórias e o meu próprio corpo, entre o interno abstracto e o material físico, carnal. Quando falo do meu corpo, falo da dor que existe memorizada nas minhas células. Dores que não se esquecem de irrigar o meu peito com o sangue que jorra. Lembrança dolorida em estado de carne viva que pulsa as dores dos traumas que o corpo suporta.

O meu lamento é o lamento de muitas outras. Segundo o Senado Federal, no Painel de Violência contra a Mulher no Brasil, 4.635 mulheres morreram em decorrência de actos de violência em 2016. Entre atos de violência, homicídios e estupros, onde a maioria das vítimas são mulheres/adolescentes e negras. Sendo o crime praticado preferencialmente por pessoas conhecidas.

Sim, as mulheres ainda são o Outro de Simone Beauvoir (1949). Temos direito a voto e a pleito, mas quase não são eleitas mulheres, temos direito a trabalho, mas ganhamos menos do que um homem em nossa função. Além das claras utilizações de violência contra as mulheres para conseguir poder: físicas, sexuais, patrimoniais, morais, psicológicas.

Quando o outro que detém o poder é sinónimo de violência, a criação de uma protecção é fundamental. Pensei na representação de protecção, não como protecção no âmbito de uma fuga, mas como algo que se utiliza para continuar lutando. Nesse sentido, construí uma armadura. A criação de armaduras em formato de seios pareceu-me a metáfora perfeita para representar a protecção dessa minoria.

No decorrer do segundo Capítulo, trabalho as questões das pessoas a que Rancière (2011) refere como «a parte dos que não fazem parte», dando voz aos que não

têm voz. E, tal como Bourdieu advoga, não devo negar a minha própria realidade social, isto é, que sou uma mulher branca, latino-americana e imigrante, em Portugal. Igualmente, sou uma voz a não ser ouvida, uma artista a não ser nomeada.

O corpo, desde sempre, é controlado por leis, normas e regras. Os valores religiosos são vigentes e normalizados em leis que regulam o corpo de todas as mulheres indiferentemente dos seus credos. E espelham a realidade das mulheres não terem autonomia sobre seus corpos. Um dos exemplos é o direito ao aborto retratado pela obra de Mujeres Publicas, *Oración por el derecho al aborto*, (2004) analisada neste capítulo.

Inspirada na imposição religiosa que vigora sobre os corpos das mulheres, e que limita a nossa liberdade sexual, crio as obras *Matricis* (2019), *DIU's Sanctus* (2019), *Géneses* e *Sofrimento* (2018). A obra *Matricis* dialoga sobre a pressão religiosa à nossa volta, sobre a imposição de um útero laico. A peça *DIU's Sanctus* consiste numa relação crítica entre o Dispositivo intrauterino (DIU) e uma suposta santidade protectora de gravidezes indesejadas. O trabalho *Géneses* inscreve o corpo da mulher de um modo afirmativo e questionador sobre o livro do Géneses. A obra *Sofrimento* (2018) vem questionar especificamente a culpabilização e a maldição que recai sobre a figura da mulher em nome de um Deus e de um homem.

No decorrer do terceiro capítulo trabalho o tema da oração em diferentes formas. As orações das Mujeres Creando e a sua *Virgem Barbie* (2010) desconstroem os valores de uma estética eurocêntrica e buscam aproximar-se da realidade do povo nativo. Na minha peça *Orações* (2019) crio um terço de orações sobre as mulheres da minha família e as violências que elas sofreram como uma forma de denúncia. Igualmente, apresento a lei sobre a violência contra as mulheres, no Brasil, para explicar os tipos de violências e como estas são classificadas. Falo da minha própria memória familiar, no respeitante à violência, e de como esta impactou nas relações familiares que tenho hoje. Descrevo também a fé de minha mãe, pois esta teve um impacto directo na minha relação com a fé e com o relacionamento com o meu pai. E termino o capítulo com outra artista brasileira, Márcia X., que também utilizou os terços para construir

instalações e performances, desenhando a figura de um pénis com terços e estabelecendo uma relação crítica entre a religião e a sexualidade.

No quarto capítulo trabalhei questões que envolvem o prazer feminino, nomeadamente, o prazer como pecado, na medida em que o prazer sexual foi por muito tempo entendido como luxúria, como «um pecado contra a castidade». A construção da minha obra *Relicário* (2019), uma peça conformada a um molde tirado do meu próprio corpo, é para mim uma preciosidade delicada que pertence apenas a mim mesma, evocando a textura fina e leve da minha pele sensível. Quando crio os *Azulejos clitorianos* (2019) pretendo que o seu padrão, ao multiplicar-se, ganhe uma liberdade lúdica e que explore diferente direcções e rotações. Assim, também, os desenhos de azulejos *Flores Invulgares*, em forma de vulva, giram em torno de um eixo, criando uma flor forte e sensual. A minha intenção ao criar esta peça é a de contribuir para o empoderamento das mulheres através da valorização do seu próprio corpo. A construção de uma auto-imagem que reflecta a sua sexualidade e que estimule o seu amor-próprio. É analisada uma obra em azulejo de Adriana Varejão na medida em que as suas obras inspiraram o meu percurso artístico, levando-me a querer trabalhar também com a temática do azulejo. Acresce ainda que estar a estudar em Portugal, terra de grande tradição na azulejaria, influenciou também a minha escolha deste *media*.

Seguidamente, na peça vídeo *Caracóis oralizados* (2019) a construção de sons e imagens teve como inspiração: o conceito de abjeção de Kristeva, a relação entre a humidade, toque, textura, som e cheiro da vulva e o corpo do caracol, e a ideia de nojo associada ao corpo das mulheres.

Por último, destaco que a ideia de protecção se repete amiúde nos meus trabalhos, seja na forma de uma armadura, na figura protetora de um DIU, na estrutura metálica de um relicário, ou na imagem do caracol em sua casa. Talvez as pessoas marcadas pelo sofrimento sempre busquem uma protecção.

Referências bibliográficas

- ARAUJO, G. C. (2016). *Artes Mágicas na Bahia quinhentista: o caso de Maria Gonçalves Cajada*. Dissertação de mestrado em História, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Brasil. Acedido a 08/11/2019 em https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5655/1/GILMARA_CRUZ_ARAUJO.pdf
- Radical Women: Latin American Art, 1960-1985. Arquivo digital. Los Angeles: Hammer Museum, 2019. Acedido a 28/10/20 em <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art>
- BARTMEYER, C. M. (2019, out.). *Entrevista e questionário*. Destinatário: Claudilene Aparecida Pandorf [S. l.]. Mensagem de correio electrónico (coleção da autora).
- BEAUVOIR, S. (2019 [1949]). *Vol.1: O segundo Sexo: Fatos e mitos* (5º ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BEAUVOIR, S. (2019 [1949]). *Vol.2: A experiência vivida* (5º ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bíblia Sagrada. Edição catequética popular (2008). São Paulo: Editora Ave-Maria, Embu.
- BOGADO, M. (2018). Rua com Maria Bogado. In H. B. de Hollanda, *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (pp. 13-14). São Paulo: Companhia das Letras.
- BORGES, A., & CALDEIRA, I. (2011). *E Deus criou a mulher: mulheres e teologia*. Funchal: Ed. Nova Delphi.
- Conselho Nacional de Justiça- *Formas de violência contra a mulher*. Acedido a 22/01/20 em cnj.jus.br/programas-e-acoas/violencia-contra-a-mulher/formas-de-violencia-contra-a-mulher
- CUNTO, J. (2018). No teatro – com Julia de Cunto. In H. B. HOLLANDA, *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (p. 14). São Paulo: Companhia das Letras.

- CYFER, I. (2015). Afinal, o que é uma mulher? Simone de Beauvoir e "a questão do sujeito" na teoria crítica feminista. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, (94), 41-77. Acedido a 08/10/2019 em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452015000100003
- DIANA, D (s.d.). *Barroco*. Acedido a 13/11/2019 em <https://www.todamateria.com.br/barroco/>
- FALEIROS. F. (2020). *Masturbar*. Acedido a 12/03/20 em <http://virandooazeite.blogspot.com/p/mastur-bar.html>
- CERQUEIRA, D, COELHO, D., & FERREIRA, H. (2017, Fev/Mar). Estupro no Brasil: vítimas, autores, fatores situacionais e evolução das notificações no sistema de saúde entre 2011 e 2014. *Revista Brasileira de Segurança Pública*, 11(1), 24-48. Acedido a 07/10/2019 em https://www.researchgate.net/publication/314478819_Estupro_no_Brasil_vitimas_autores_fatores_situacionais_e_evolucao_das_notificacoes_no_sistema_de_saude_entre_2011_e_2014
- FRASER, A., & JOHNSTON, A. (s.d.). *Monica Sjöö*. Acedido a 13/03/20 em <http://www.monicasjoo.net/bio/biography.htm>
- FURTADO, T. V. (2014). *Videoarte de Mulheres: Nossos Corpos, Nós Mesmas. Corpo, Identidade e Autodeterminação nas Obras de Videoartistas Influenciadas pelos Feminismos*. Tese de Doutoramento em Sociologia, NOVA FCSH. Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/14507>.
- GUEDES, G. (s.d.). *Significado dos símbolos*. Acedido a 03/12/2019 em <http://www.significadodossimbolos.com.br/busca.do?simbolo=Armadura>
- HALICZER, S. (1998). *Sexualidade no confessionário: Um sacramento profanado*. Sintra: Gráfica Europam, Lda.
- HENRIQUES, F. (2011). Teologia e feminismo. In A. BORGES & I. CALDEIRA (Coord.), *Deus criou a mulher: mulheres e teologia* (pp. 13-33). Funchal: Nova Delphi.
- HOLLANDA, H. B. de. (2019) *Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e*

Universidade. 2ª edição. Companhia das Letras.

- HRYNIEWICZ, L. G. C., & VIANA, M. A. (2018, jul./set.). Mulheres em posição de liderança: obstáculos e expectativas de gênero em cargos gerenciais. *Cad. EBAPE.BR*, 16(3), 331-344. Acedido a 08/10/2019 em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-39512018000300331&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt
- MIKLOS, A. (2014, Juin). O interdito, a transgressão religiosa e a desobediência do corpo feminino na arte contemporânea e latino-americana. *Actualisation du Numéro 5, Artelogie*, 6, 1-22. Acedido a 09.09.19 em <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article324>
- MoMA – Mary Beth Edelson (s.d.). Acedido a 13/03/20 <https://www.moma.org/collection/works/117141>
- MYSCOFSKI, C. A. (2013). *Amazons, Wives, Nuns, and Witches; Women and the Catholic Church in Colonial Brazil, 1500–1822*. USA: Ed. Austin University of Texas Press.
- OLIVEIRA P. L. (2009). *Desenhando com terços no espaço público: sacralizações na religião e na arte a partir de uma controvérsia*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Acedido a 17/11/2019 em <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp093412.pdf>.
- Oração penitencial (2019) Acedido a 19/12/2019 em <http://www.paroquiacrstorei.org/oracao/oracoes-catolicas-1>
- PABLO, C., & C. SOARES (2004). *As disfunções sexuais femininas*. *Rev Port Clin Geral*, 2004; 20: 357-70. Acedido a 20/02/20 em <http://rpmgf.pt/ojs/index.php/rpmgf/article/view/10044>
- PINTO, C. R. J. (2010) Dossiê Feminismo, História e Poder. *Revista de Sociologia e Política* V. 18, Nº 36: 15-23 JUN. 2010. Acedido a 01/10/2020 em <https://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>

- PORTO, T. S. (2016). A incômoda performatividade dos corpos abjetos. *Ide*, 39(62), 157-166. Acedido a 06/09/2019 em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062016000200012&lng=pt&nrm=iso;
- RANCIÈRE, J. M. (2011) - O que significa estética. Tradução: Cabral R. P. Projeto Ymago. Acedido a 13/03/20 em <https://proymago.pt/ranciere-txt-2>.
- RECHENA, A., & FURTADO, T. V. (2018). Género na Arte. Corpo, sexualidade, identidade, resistência / Gender in Art. Body, sexuality, identity, resistance. In A. Rechená e T. V. Furtado (Eds.), *Género na Arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência* (pp. 27-46). Lisboa: MNAC – Museu do Chiado.
- RIAÑO, P.H. (2019, julho 10). La diferencia de una vagina vista por el heteropatriarcado o por el feminismo. *Él País-Icon Designe*. Acedido a 13/03/20 em https://elpais.com/elpais/2019/06/14/icon_design/1560524240_264017.html
- SAFFIOTI, H. I. B. (2004). *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu de Abramo.
- SANTOS, J. (2013). *Regina Galindo*. Acedido a 13/03/20 em <https://calliegarp.wordpress.com/2013/05/22/regindajosegalindo>
- SENADO FEDERAL (2019). *Painel de Violência contra a Mulher*. Acedido a 07/10/2019 em: <http://www9.senado.gov.br/QvAJAXZfc/opendoc.htm?document=senado%2FPainel%20OMV%20%20Viol%C3%Aancia%20contra%20Mulheres.qv&host=QVS%40www9&anonymous=true> >
- SOLNIT, R. (2017). *Os homens explicam tudo pra mim*. São Paulo: Ed. Cultrix Ltda.
- SOUZA, M. C. (2017). *Gênero e sexualidade na produção de artistas visuais latinoamericanxs contemporânx*s. Tese de doutoramento em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil.
- STERNBACH, N. S. Et all. (1994) *Feministas na América Latina: de Bogotá a San Bernardo*. Revista Novos Estudos – CEBRAP. Estudos Feministas ano 2, 2º semestre.

TATE – Ana Mendieta (s.d.). *Untitled (Rape Scene)*, 1973. Acedido a 13/03/20 em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>

TIBURI, M. (2018). *Feminismo em comum para todas, todes e todos*. (4° ed). Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos tempos.

WAISELFISZ, J. J. (s.d.) - *Mapa da Violência 2015. Homicídio de mulheres no Brasil*.

FLACSO1ª Edição Brasília – DF – 2015. Acedido a 08/10/2019 em https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf

Figuras

Fig. 12 – *Mujeres Publicas, Oración por el derecho al aborto*, 2004, Argentina. Estampa, objeto múltiplo. Coleção das autoras. Acedido a 28/02/2020 em <http://www.mujerespublicas.com.ar/assets/estampita2.pdf>

Fig. 13 – Monica Sjöo, *God Giving Birth*, 1968. Pintura a óleo. Coleção Anna Nordlander Women's Art Museum, Skelleftea, Suécia. Acedido a 13/03/20 em <http://www.monicasjoo.net/bio/biography.htm>

Fig. 14 – Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists*, 1972, EUA. Impressões em prata gelatinizada recortada e colada com giz de cera e tipo de transferência em papel impresso com datilografia em papel recortado e gravado, 28,8 x 109,2 cm. Coleção MoMA. Acedido a 28/02/2020 em <https://www.moma.org/collection/works/117141>

Fig. 15 – *Estandarte do Divino Espírito Santo*, s. data, autoria desconhecida. Acedido a 08/10/2019 em <http://www.adiaspora.com>

Fig. 21 – Maria Galindo, *Mujeres Creando, Ave Maria, Ilena eres de Rebeldia*, 2010, Bolívia. Imagem online do Museu Reina Sofia. Acedido a 28/02/2020 em <https://static5.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/2012057-img-004-Galindo.jpg>

Fig. 24 – Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973, EUA. Fotografia a cores, 25,4 x 20,3 cm. Coleção Tate, Reino Unido. Acedido a 13/03/2020 em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>

Fig. 25 – Sue Williams, *Exit*, 1996, Zurique, Suíça. Acrílico sobre tecido, emoldurado, 39,5 x 42 cm. Fotografia de Stefan Altenburger. Coleção da autora. Acedido a 13/03/20 em <https://www.mutualart.com/Article/Trauma-Turned-Abstract-The-Painterly-Ev/AE4120A456B5A8E8>

Fig. 26 – Regina José Galindo. *Mientras, Ellos Siguen Libres*, 2007, Guatemala. Performance. Coleção da autora. Acedido a 13/11/2019 em

<https://calliegarp.wordpress.com/2013/05/22/regindajosegalindo/>

Fig. 27 – Marcia X., *Desenhando com terços*, 2000-2003, Brasil. Performance e instalação. Coleção da autora. Acedido a 13/11/2019 em <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=13>

Fig. 36 – Judy Chicago, *The Dinner Party*, Brooklyn Museum, 1974-1979, EUA. Cerâmica, porcelana, têxtil, 1463 × 1463 cm. Fotografia de Donald Woodman. Acedido a 13/03/20 em https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

Fig. 37 – Hannah Wilke, *S.O.S - Starification Object Series*, 1974-82, EUA. Impressões em gelatina de prata com esculturas de chiclete, 101,6 × 148,6 × 5,7 cm. Coleção da autora. Acedido a 24/01/2020 em <https://www.moma.org/collection/works/102432>

Fig. 38 – Miriam Cahn, *Mirar*, 2018, Suíça. Pintura. Coleção da autora. Acedido a 24/01/2020 em https://elpais.com/elpais/2019/06/14/icon_design/1560524240_264017.html

Fig. 39 – Fabiana Faleiros, *Mastur Bar*, 2015-18, Brasil. Performance. Coleção da autora. Acedido a 24/01/2020 em Acedido a 12/03/20 em <http://virandooazeite.blogspot.com/p/mastur-bar.html>

Fig. 40 – Adriana Varejão, *Chambre d'échos/Câmara de ecos* (Língua com padrão sinuoso), 1998. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 200 x 170 x 57 cm. Coleção da autora. Acedido a 24/01/2020 em <http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

Anexo

Tipos de violência contra as mulheres observadas no Código Penal Brasileiro.

No Brasil a Lei nº 11.340/2006, Lei Maria da Penha, trata da violência familiar ou doméstica. O artigo 7º, exemplifica as formas de violência doméstica ou familiar contra a mulher, entre outras. Violência de gênero – violência sofrida pelo fato de se ser mulher, sem distinção de raça, classe social, religião, idade ou qualquer outra condição, produto de um sistema social que subordina o sexo feminino e promove a lgbtfobia.

Violência doméstica – quando ocorre em casa, no ambiente doméstico, ou em uma relação de familiaridade, afetividade ou coabitação.

Violência familiar – violência que acontece dentro da família, ou seja, nas relações entre os membros da comunidade familiar, formada por vínculos de parentesco natural (pai, mãe, filha etc.) ou civil (marido, sogra, padrasto ou outros), por afinidade (por exemplo, o primo ou tio do marido) ou afetividade (amigo ou amiga que more na mesmacasa).

Violência física – ação ou omissão que coloque em risco ou cause dano à integridade física de uma pessoa.

Violência institucional – tipo de violência motivada por desigualdades (de gênero, étnico-raciais, econômicas etc.) predominantes em diferentes sociedades. Essas desigualdades se formalizam e institucionalizam nas diferentes organizações privadas e aparelhos estatais, como também nos diferentes grupos que constituem essas sociedades.

Violência intrafamiliar/violência doméstica – acontece dentro de casa ou unidade doméstica e geralmente é praticada por um membro da família que viva com a pessoa em situação de violência. As agressões domésticas incluem: abuso físico, sexual e psicológico, a negligência e o abandono.

Violência moral – ação destinada a caluniar, difamar ou injuriar.

Violência patrimonial – ato de violência que implique dano, perda, subtração, destruição ou retenção de objetos, documentos pessoais, bens e valores ou que prejudique a autonomia financeira da mulher.

Violência psicológica – ação ou omissão destinada a degradar ou controlar as ações, comportamentos, crenças e decisões de outra pessoa por meio de intimidação, manipulação, ameaça direta ou indireta, humilhação, isolamento ou qualquer outra conduta que implique prejuízo à saúde psicológica, à autodeterminação ou ao desenvolvimento pessoal.

Violência sexual – ação que obriga uma pessoa a manter contato sexual, físico ou verbal,

ou a participar de outras relações sexuais com uso da força, intimidação, coerção, chantagem, suborno, manipulação, ameaça ou qualquer outro mecanismo que anule ou limite a vontade pessoal. Considera-se como violência sexual também o fato de o agressor obrigar a vítima a realizar alguns desses atos com terceiros. Direitos sexuais da mulher.

Praticar contra alguém e sem a sua anuência ato libidinoso com o objetivo de satisfazer a própria lascívia ou a de terceiro.

Consta ainda do Código Penal Brasileiro: a violência sexual pode ser caracterizada de forma física, psicológica ou com ameaça, compreendendo o estupro, a tentativa de estupro, o atentado violento ao pudor e o ato obsceno (Conselho Nacional de Justiça, s. num, 2006).