



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES CÊNICAS

# A MULHER NO ESPELHO.

um estudo do feminino  
enquanto signo no  
imaginário da cultura



**Denise Madalena Firmo Marinho**

Salvador, Bahia, 2019



Curtir

Comentar



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**DENISE FIRMO RODRIGUES MARINHO**

**A MULHER NO ESPELHO:  
UM ESTUDO DO FEMININO ENQUANTO SIGNO NO IMAGINÁRIO DA  
CULTURA**

Salvador  
2019

**DENISE FIRMO RODRIGUES MARINHO**

**A MULHER NO ESPELHO:  
UM ESTUDO DO FEMININO ENQUANTO SIGNO NO IMAGINÁRIO DA  
CULTURA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Orientador (a): Profa. Dra. Ivani Lúcia de Oliveira Santana

Salvador

2019

Escola de Teatro - UFBA

Marinho, Denise Firmo Rodrigues  
A mulher no espelho: um estudo do feminino enquanto signo no imaginário da cultura \ Denise Firmo Rodrigues Marinho. – 2019.  
112 f.

Orientadora: Profa. Dra. Ivani Lúcia Oliveira de Santana.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.

1. Feminino. 2. Imagem. 3. Imaginário. 4. Simbólico. 5. Espaço e tempo. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO


**Denise Firmo Rodrigues Marinho**

A MULHER NO ESPELHO: UM ESTUDO DO FEMININO ENQUANTO SIGNO  
NO IMAGINÁRIO DA CULTURA.

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes  
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 21 de maio de 2019.

**Banca Examinadora**

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Ivani Lúcia Oliveira de Santana (Orientadora)

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Lia da Rocha Lordelo (UFRB)

  
Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano (PPGAC/UFBA)

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Ana Valécia Araújo Ribeiro Brissot (UFRB)

Ao que flui.

## **AGRADECIMENTOS**

A Vera Lúcia de Jesus Firmo, minha mãe, por ter me trazido à vida e ter me mantido de pé desde quando eu nem sabia dos significados de ambos.

A Débora Firmo Rodrigues Marinho, minha irmã, pelo acalanto de receber e perceber a caçula em estado de amor.

A Maria Sophia, minha sobrinha, por me revelar o maior dos encantos: o brilho de um coração puro.

A Deleuze Rodrigues Marinho Filho, meu pai, por me ensinar a não temer o excesso de lucidez diante do cosmo e da imaginação.

A todos das Famílias Firmo e Rodrigues Marinho que tantos risos e aventuras me proporcionam.

Agradeço a todos aqueles que se deixam tocar pelo sentimento a que denominamos de amizade e que nessa árdua caminhada pela busca do conhecimento abriram a janela de suas almas e me deixaram mergulhar. Em especial: Sávio Farias, Inajara Diz, Daniel Santana, Leandro Stofels, Açucena de Lírio, Deco Simões, Alana Correia e Diega Pereira.

A Professora Doutora Ivani Lúcia de Oliveira Santana, por me ensinar um traçado límpido, firme, doce e leve, lapidando a pedra bruta e acreditando em sua transformação.

A todos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pelo acolhimento integral nas horas todas, assim como os Professores de outros programas que aceitaram fazer parte da caminhada.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), agência que proporcionou o financiamento da bolsa de pesquisa sem a qual seria improvável o desenvolvimento da mesma.

Por fim, a todas as mulheres, para quem está dedicado cada palavra\pedaço desta pesquisa. Para que vivamos! Para que algum dia sejamos autoras de nossas histórias, do nascer ao morrer.

Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e à própria vida. Assim como é a vida na realidade ausente de sentido.

Hilda Hilst



MARINHO, Denise Firmo Rodrigues. A mulher no espelho: um estudo do feminino enquanto signo do imaginário da Cultura. 112 f. il. 2019. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal a investigação de processos artísticos que dialogam sobre a imagem do feminino enquanto signo inserido na cultura, contrapondo a ideia hegemônica da representação das mulheres nos planos sóciohistórico e cultural. Entendemos que ao longo da construção da narrativa histórica da humanidade, os sujeitos do gênero masculino, os homens, dominadores dessa configuração, forjaram para os sujeitos do gênero feminino, as mulheres, uma identidade voltada para o serviço da existência masculina. Desta forma, delimitaram os locais de existência nos planos sóciohistórico e cultural para os indivíduos que compartilham do ambiente cultural de acordo com as identidades de gênero operadas segundo a narrativa dos corpos e conseqüentemente da representação dos mesmos. Porém, em contraponto a essa representação, mulheres artistas, produtoras de imaginários, também disputaram o significado da existência sóciohistórica e cultural do feminino, a partir de criações para a impressão da imagem do feminino enquanto signo da cultura. Desse modo, discorreremos em cinco capítulos, através de conceitos teóricos, relatos históricos e exposições de obras artísticas, sobre a representação do feminino pela cultura patriarcal e sobre as contra representações forjadas por artistas produtoras de significado. Para isso, nos embasamos em conceitos como Intermedialidade e Intersemiótica, para dar conta das quebras de fronteiras dos discursos e das traduções de mapas sóciohistóricos. Assim, são utilizadas obras teóricas e artísticas que tratam sobre a história das mulheres e da Semiótica, ciência que estuda todas as linguagens possíveis, como aparato fundamental de sustentação da defesa de nosso ponto de vista para o objeto pesquisado: a imagem do feminino enquanto signo inserido no imaginário da cultura.

**Palavras-Chave:** Feminino. Imagem. Imaginário. Simbólico. Espaço e tempo.

MARINHO, Denise Firmo Rodrigues. The woman in the mirror: a study of the feminine as a sign of the imaginary of culture. p.112 il. 2019. Master Dissertation – Post Graduate Program in Performing Arts, Federal University of Bahia, Salvador, 2019.

## **ABSTRACT**

This work has as main objective the investigation of artistic processes that dialogue about the image of the feminine as a sign inserted in the culture, censuring the hegemonic idea of the representation of the women in the sociohistorical and cultural background. We understand that throughout the construction of the historical narrative of mankind, male subjects, men, dominators of this configuration, forged for the subjects of the feminine gender, women, an identity focused on the service of masculine existence. In this way, they delimited the places of existence in the sociohistorical and cultural planes for the individuals who share the cultural environment according to the gender identities operated according to the narrative of the bodies and consequently of the representation of the same. However, in counterpoint to this representation, women artists, producers of imaginaries, also disputed the meaning of the sociohistorical and cultural existence of the feminine, from creations to the impression of the image of the feminine as a sign of culture. Thus, we discuss in five chapters, through theoretical concepts, historical accounts and exhibitions of artistic works, about the representation of the feminine by the patriarchal culture and about an erasure of representations forged by artists that produce meanings. In this way, we based the article on concepts such as Intermediality and Intersemiotic, to account for the border breaks of speeches and the translation of sign maps. For this, we use theoretical and artistic works that deal with the history of women and semiotics, a science that studies all possible languages, as a fundamental support apparatus for the defense of our point of view for the object researched: the image of the feminine as a sign inserted in the imaginary of culture.

**Keywords:** Female; Image; Imaginary; Symbolic; Space and time.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 01:</b> Foto Performance de Paula Carneiro Dias, 2017 -----	p.22
<b>Figura 02:</b> Isaura Tupiniquim para <i>Striptempo</i> , 2018 -----	p.23
<b>Figura 03:</b> Ivana Chastinet para <i>A cabocla</i> , 2016 -----	p.24
<b>Figura 04:</b> Ann Hirsch para <i>THE SCANDALISHIOUS PROJECT</i> (“O Projeto Escandaloso”) 2008 -----	p.26
<b>Figura 05:</b> Amalia Ulmann para <i>Excellences &amp; Perfections</i> (“Excelências e Perfeições”), 2014- p.27	
<b>Figura 06:</b> Print da página virtual <i>Corpo político, corpo sensível</i> -----	p.29
<b>Figura 07:</b> Print da página virtual <i>Corpo político, corpo sensível</i> -----	p.29
<b>Figura 08:</b> <i>A violação</i> , 1948 -----	p.40
<b>Figura 09:</b> Cartaz do <i>Guia de la Buena esposa</i> (Guia da boa esposa) 1953 -----	p.41
<b>Figura 10:</b> Ilustração de matéria sobre as relações de gênero e contemporaneidade -----	p.43
<b>Figura 11:</b> <i>Chair</i> (“Cadeira”), 1969 -----	p.44
<b>Figura 12:</b> Ilustração de matéria do Jornal <i>Extra Online</i> , 2018 -----	p.45
<b>Figura 13:</b> <i>Unos cuantos piquetitos</i> (“Umas facadinhas de nada”) 1935 -----	p.53
<b>Figura 14:</b> <i>Meat Joy</i> (“Prazer da Carne”) 1964-----	p.55
<b>Figura 15:</b> <i>Les résultats du féminisme</i> (“Os resultados do feminismo”)1906 -----	p.58
<b>Figura 16:</b> <i>Untitled Film Still #6</i> (“Filme sem título #6”) 1977-----	p.62
<b>Figura 17:</b> <i>Cut pieces</i> (“Corte os pedaços”)1965 -----	p.64
<b>Figura 18:</b> <i>Musas</i> , 1997 -----	p.66
<b>Figura 19:</b> <i>A experiência Madá</i> , 2013 -----	p.69
<b>Figura 20:</b> <i>A experiência Madá</i> , 2013 -----	p.70
<b>Figura 21:</b> <i>A experiência Madá</i> , 2013 -----	p.71
<b>Figura 22:</b> <i>A experiência Madá</i> , 2013 -----	p.72
<b>Figura 23:</b> <i>A experiência Madá</i> , 2013 -----	p.73

## **Sumário**

<b>Introdução</b> .....	<b>13</b>
<b>Capítulo 1 O corpo intermediado</b> .....	<b>19</b>
1.1 De onde partimos .....	19
<b>Capítulo 2 O corpo tempo</b> .....	<b>32</b>
2.1 Um pouco da narrativa histórica do patriarcado sobre o feminino .....	32
2.2 Essa narrativa no imaginário .....	39
<b>Capítulo 3 O corpo grafia</b> .....	<b>47</b>
3.1 Desenhos para outros imaginários .....	47
3.1.1 Frida Kahlo - Pintura .....	53
3.1.2 Carolee Schneemann – Pintura .....	55
3.1.3 Alice Guy Blaché - Cinema .....	58
3.1.4 Cindy Sherman- Fotografia .....	62
3.1.5 Yoko Ono – Performance .....	64
3.1.6 Adriana Varejão (1964-) – Pintura .....	66
3.1.7 Denise Madalena (1989-) - Fotoperformance virtual .....	69
<b>Capítulo 4 O corpo imaginado</b> .....	<b>77</b>
4.1 Mapa teórico: o imaginário como caminho para refletir sobre a assimilação do feminino enquanto signo da cultura .....	77
<b>Capítulo 5 O corpo Madá</b> .....	<b>89</b>
5.1 Por que escrever para Madá ? .....	100
<b>Conclusão</b> .....	<b>103</b>
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	<b>107</b>
<b>Apêndice</b> .....	<b>119</b>

## Introdução

Esta dissertação tem como objetivo principal investigar imaginários sobre o feminino a partir de escritas sígnicas de mulheres artistas que contam sobre as experiências de um feminino pautado em sua existência em contraposição ao feminino hegemônico escrito pela cultura do patriarcado. Entendendo que, ao longo da História, a produção de imaginários para o feminino ocorreu, na maior parte das vezes, de acordo com a perspectiva de um olhar masculino forjado sob a égide das sociedades patriarcais, relegando à mulher o significado da objetificação, entre outros, e dessa forma construindo sua imagem enquanto signo da cultura e assim constituindo seus locais de existência nos planos sóciohistórico e cultural. No entanto, existe uma vasta obra imagética produzida em linguagens como a Pintura, a Escultura, a Performance e outras artes que, em suas expressões de imaginários, configuram outros lugares sígnicos para o existir feminino. Eis o objetivo central deste estudo, apresentar algumas dessas obras para demonstrar que concomitantemente à imagem hegemônica de um feminino representado pelo e para o olhar histórico do masculino, artistas da imagem produziram outros discursos imagéticos para a existência feminina e conseqüentemente para as suas representações nos planos sóciohistórico e cultural.

Para o alcance do objetivo, iremos percorrer uma exposição e contextualização de obras, aqui denominada de Corpografias, que se referem à temática do objeto, demonstrando a hipótese levantada, de que, ao longo da História, mulheres artistas produziram discursos para a imagem e a existência feminina questionando a significação do feminino produzida e reproduzida nas relações sociais da cultura hegemônica patriarcal. A análise será fundamentada a partir do conceito de Intermidialidade, presente no artigo *Intermedialidade* (2007), de Claus Cluver, e no livro *Intermedialidade e Interartes: Desafios da Arte Contemporânea* (2012), coletânea de artigos que reúnem escritos de pensadores do campo. Assim como também pelo conceito de Intersemiótica, defendido pela obra *Tradução Intersemiótica* (2003), do pensador Julio Plaza, presentes no **Capítulo I**. As obras contemplam esta pesquisa no que tange ao seu caminhar por discursos artísticos versados em mais de uma mídia ou linguagem artística, ou seja, sistemas sígnicos

tradutores de outras formas de construções sógnicas. Portanto, as obras visuais aqui expostas, ou as *Corpografias*, compõem um conjunto de imaginários que perpassa o Cinema, a Fotografia, Pintura, entre outros. São elas: *Unos cuantos piquetitos* (“Umas facadinhas de nada”), 1935, da pintora Frida Khalo, *Meat joy* (“Prazer da carne”), 1964, da pintora Carolee Schneemann, *Les Résultats du féminisme* (“Os resultados do feminino”), 1906, da cineasta Alice Guy-Blaché, *Untitled film still#6* (“Filme sem título #6”), 1977, da fotógrafa Cindy Sherman, *Cut Pieces* (“Corte os pedaços”), 1965, da artista plástica Yoko Ono, *Musas*, 1997, da artista plástica Adriana Varejão e *A experiência Madá – a exposição de um corpo feminino em rede social*, 2013, trabalho da mestranda. As corpografias buscam compreender semioticamente (Santaella 1983, 2000, 2005) de que maneiras a existência feminina é representada e como esses universos simbólicos conseguem articular outros imaginários para a experiência e concepção do feminino.

O objetivo do recorte é trazer para o cerne da pesquisa, através de retratos de imaginários sobre o feminino e sua existência, reflexões sobre as experiências em que os mesmos estiveram expostos historicamente e as discussões que suscitam para pensar a existência cultural do feminino. As análises das obras têm como delimitação principal o fato de serem composições imagéticas de mulheres e contarem sobre a existência e a experiência do feminino em formato sógnico, de signo a partir das regras culturais que definem as significações para as relações entre os indivíduos. Interessa-nos as sinalizações que essas grafias fazem sobre os discursos hegemônicos que demarcam a mulher sob a ótica do outro ou do objeto, de acordo com o olhar masculino, mas, principalmente, as aberturas que as mesmas engendram para pensarmos esse signo. Para essa construção de discursos do feminino sobre a experiência feminina adotamos aqui o termo *Corpografias*, inspirado pela obra *Elogio aos Errantes* (2012), de autoria de Paola Berenstein (1968-), arquiteta e urbanista. Aqui foi agregado com a função de abarcar as significações desenhadas para a condição de existência da mulher, segundo os discursos sógnicos de mulheres produtoras de artes.

Para análise da base imagética selecionada, auxiliam na investigação as proposições visuais a respeito da existência sóciohistórica e cultural do feminino produzida por mulheres artistas sobre o imaginário social e os

discursos reflexivos que as mesmas fomentam para a temática. Assim delimitamos o horizonte para a análise dos imaginários propostos e levantamos a seguinte questão: as versões imagéticas para o signo feminino apontadas nas produções visuais delineiam outras significações ou subjetividades para a existência sógnica do feminino e sua existência? Considerando a afirmação de tal pressuposto, iremos averiguar quais as reflexões e caminhos que essas obras apontam para pensarmos a realidade e a condição histórica que perpassam a imagem do feminino enquanto signo da cultura e conseqüentemente a vida das mulheres.

Pressupondo a pós-modernidade como um modo de vida perpassado pela imagem, ou pela mistura entre o real e o imaginário, proporcionada pelo ambiente da virtualidade, ou da vida na tela, como defendido por alguns autores tais como Donna Haraway e Manuel Castells (BELL, 2006), acreditamos que tais reflexões contribuam para as questões a respeito da força que a imagem exerce nas relações de um ambiente social forjado por tais condições, no qual os sujeitos o vivencia através de seus corpos. Esses [os corpos], cada vez mais inseridos enquanto imagem sob a ampla estrutura de signos e imagens que têm norteado as relações cotidianas e as representações do mundo, o que inclui os sujeitos e seus papéis sociais, delimitados para a construção da História oficial do humano.

As obras artísticas que aqui são estudadas nos trazem outras subjetividades para a experiência desse corpo e conseqüentemente para a existência do feminino, tanto sobre a experiência inserida na lógica do modo de vida ocidental, determinante de certa disposição para os corpos no ambiente social, como também para a criação de outras subjetividades acerca do mesmo tema. Essas construções subjetivas que diferem das versões hegemonicamente estabelecidas possibilitam a abertura de perspectivas para refletir sobre as experiências com representações sógnicas do feminino. Por serem imaginários criados por artistas que vivenciam a experiência em seus próprios corpos, fator de delimitação desta pesquisa, percebemos que suas óticas criativas visam contribuir com proposições de outros lugares sociais para os corpos femininos. Assim como também para o questionamento e denúncia da lógica dos locais de mundo para os mesmos corpos imposta pela vivência cultural hegemônica sob o pressuposto do patriarcado.

Para o embasamento teórico do estudo, temos como princípio norteador o universo de escritos sobre a imagem enquanto signo, sob a perspectiva da Semiótica, também conhecida como Teoria Geral da Representação ou Ciência dos Signos, aqui fundamentada na perspectiva da semioticista Lucia Santaella, a qual tem sua obra alicerçada nos escritos do filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914). Lúcia Santaella é uma das principais referências da obra de Peirce no Brasil e aqui será utilizada como autora principal para a nossa base conceitual, uma vez que seus escritos estão articulados com a contemporaneidade e versam sobre a relação entre o indivíduo e os poderes instituídos pela estrutura sígnica do coletivo, o que abarca a imagem, o imaginário, a representação e a força que os mesmos exercem sobre a formação da concepção do mundo por parte dos indivíduos. O livro *O que é Semiótica?* (SANTAELLA, 1983) e *A Teoria Geral dos Signos* (SANTAELLA, 2000) são as obras da autora que servem de base inicial para entendermos o pensamento de Peirce. Nele, nos é apresentado o complexo caminho da Semiótica, proposto pelo filósofo, para explicar a assimilação dos signos de uma cultura por parte dos sujeitos que a compartilham e que, dessa maneira, definem os caminhos estruturais e orientadores da sua existência histórica, seus aspectos simbólicos, representativos e perceptivos, todos participantes da construção da realidade que define a vivência histórica dos mesmos sujeitos.

Além das obras já mencionadas, também serviram de base teórica para esta pesquisa os estudos sobre a relação entre o imaginário e a construção de percepção contidos em escritos sobre o imaginário, na perspectiva do filósofo Gilbert Durand (1921-2012), presente no livro *O imaginário* (1998), e ainda por fim, mas com a mesma relevância, *As Tecnologias do imaginário* (2003), de autoria de Juremir Machado (1962). A pesquisa também pretende refletir sobre as origens que determinaram a existência feminina como vivenciada pela ótica patriarcal, para tanto, utilizaremos de pressupostos teóricos e imagéticos que narram as bases sóciohistórica e cultural para que a assimilação e reprodução da experiência feminina enquanto imagem se desse como observamos na construção da cultura hegemônica patriarcal. Será uma forma de demonstrar alguns lastros dessa narrativa cultural que constituiu a objetificação do sujeito mulher na assimilação da estrutura sígnica que delimita as formas do mundo. As bases teóricas para essa parte reflexiva, hospedada no **Capítulo II**, serão



as obras: *O segundo sexo* (1949), vol. 1 e 2, da filósofa Simone de Beauvoir (1908 - 1986), *História das Mulheres no Brasil* (1997), livro de autoria da Historiadora Mary Del Priore, *A dominação masculina* (1998), do sociólogo Pierre Bourdieu e *A terceira mulher* (2000), do filósofo Gilles Lipovetsky.

Para a discussão sobre a base da existência coletiva e social, que possibilitou a construção da significação do feminino a partir da lógica hegemônica patriarcal, iremos utilizar do arcabouço teórico proposto acima. O mesmo discorre sobre a história das mulheres e os fatores históricos que definiram a existência feminina sob o domínio da masculina. Os fatos apresentados demonstram como podemos perceber as evidências que ao longo da História construíram o corpo\existência feminino nas experiências de sociedades patriarcais. No livro *História das Mulheres no Brasil* (DEL PRIORE, 1997) é possível percorrer uma grande parte da História que compõe a construção dos locais de mundo relegados às mulheres, seus respectivos contextos e motivações. *O segundo sexo* (BEAUVOIR, 1949) se configura como um importante guia teórico para pensar a existência feminina à sombra da existência masculina e as possíveis origens e conseqüências históricas desse fato. Será um capítulo dedicado aos contextos e papéis da representação social, visando possibilitar uma maior compreensão sobre as influências desses modelos na construção da estrutura cultural pautada para o corpo e existência da imagem do feminino enquanto signo.

A base reflexiva proposta acima será importante para a defesa da proposta de que o universo simbólico formado pelas imagens analisadas demonstra outras visualizações para a experiência do signo feminino e conseqüentemente para a existência feminina. Será como afirmar que a partir de dado momento da História a existência simbólica do feminino foi construída segundo as bases lógicas da Cultura patriarcal, mas, em paralelo, mulheres artistas estiveram em constante disputa por um lugar de mundo diferente do apontado pela hegemonia cultural para o feminino, conforme será apresentado no **Capítulo III**. Ou seja, as artistas que trazemos para a pesquisa, construíram, assim como reconstruíram e desconstruíram o feminino pautando-se nas experiências e vivências que transpassaram seus corpos enquanto mulheres, transcendendo os locais de existência a que o patriarcado demarcou para os seus corpos. Demonstraremos como as mulheres ao longo da História

utilizaram das linguagens artísticas, formas de se construir o simbólico e disputar a máquina simbólica do mundo, para deslegitimar a ordem instaurada pela dominação masculina. No **Capítulo IV**, defendemos a ocorrência da apreensão da máquina social simbólica por parte dos indivíduos que compartilham um ambiente coletivo, tomando a Semiótica e teorias sobre o imaginário como sedimentação do caminho para compreender as apreensões de subjetividade em um ambiente cultural.

O **Capítulo V** hospeda a exposição da carta *Para Madá*, um remetimento intermidial e intersemiótico, que agrega a linguagem da rede social *Facebook* mais um relato teórico e filosófico da mestranda para o personagem *Madá*. O relato conta para *Madá*, personagem das postagens na rede social, sobre os juízos e valores sociais impregnados na imagem de um corpo feminino e como ela pode compreender a sua experiência midiática a partir de pontos de vistas como o simbólico, o histórico e o social, possibilitado por esta pesquisa de Mestrado. Na conclusão abordamos sobre as possibilidades de construção de outros significados para o signo feminino no imaginário coletivo a partir da criação ou produção de estruturas de imaginários que engendram a desconstrução ou reconstrução do mesmo.

## Capítulo 1 - O corpo intermediado

### 1.1 De onde partimos

Essa pesquisa investiga composições de mulheres a contarem sobre a existência e a experiência do feminino em configurações sógnicas implicadas com as regras culturais que definem tais significações para as relações entre os indivíduos. Tendo como fundamentos teóricos de base os conceitos de Intermidialidade e Intersemiótica, de acordo com as perspectivas dos estudos que os investigam, como o artigo *Intermedialidade* (2007), de Claus Cluver, o livro *Intermedialidade e Interartes: Desafios da Arte Contemporânea* (2012), coletânea de artigos que reúne escritos de pensadores do campo, e a obra teórica *Tradução Intersemiótica* (2003), do pensador Julio Plaza. De acordo com as obras relatadas acima, o conceito de Intermidialidade se refere às relações entre mídias, ao uso de mais de uma mídia na produção de um signo ou mensagem de um emissor para um receptor, à concepção de uma peça midiática que quebra as fronteiras entre mídias fazendo uso de variados suportes para a sua construção. Já o conceito de Intersemiótica refere-se à tradução por interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais ou de um sistema de signo para outro, por exemplo, da poesia para a música, a dança, o cinema ou a pintura, e vice-versa. Logo, toda Intermidialidade pressupõe uma Intersemiiose<sup>1</sup>, como também ao contrário.

É sob esse contexto de assimilação comunicacional e artística que está embasado este estudo do universo simbólico feminino, pensando-o principalmente em relação a sua representação social e identidades forjadas a partir da sexualidade e de como as mesmas são operadas enquanto signo inserido na cultura. Tendo como fundamento metodológico o uso expositivo e analítico de obras artísticas caracterizadas pelo caráter intermedial e intersemiótico, pelo uso de linguagens variadas em suportes midiáticos distintos. Apesar de apresentarmos obras artísticas que diferem quanto ao uso das plataformas de mediação, não nos interessa tratar sobre as linguagens, escolas, estilos e outros referenciais. Mas sim tratar das construções sógnicas que essas obras compõem para contar sobre o feminino e sua história, dentro

---

<sup>1</sup>A tradução intersemiótica é a transformação de um sistema de signos para outro. Ex: um espetáculo de dança transformado em uma videoperformance.

de uma configuração que se enquadra nos conceitos aqui utilizados. Ou seja, a partir da produção de signos oriundos de suportes midiáticos como a pintura, o cinema, a performance e a internet, entendendo as artes como mídia, intermedialmente, desejamos compreender como composições de mulheres artistas narram sobre a experiência do feminino em imagem, enquanto signo inserido nas regras culturais das relações entre os indivíduos, evocando o conceito de corpografias para dar conta desse conjunto de composições.

Pressupondo que tais construções sígnicas apontam outros significados para o signo feminino contra o hegemonicamente estabelecido pela cultura do patriarcado, é que foi aqui evocado o conceito de *corpografias*. O termo já existe e é possível de ser visualizado em outros suportes teóricos (Berenstein, 2008.), nesta pesquisa abarca e refere-se ao conjunto de obras presente no terceiro capítulo e que reúnem o *corpus* representacional deste estudo, demarcando o caráter Intermedial como fator central da pesquisa. Pensemos o termo como um universo intermediático de mapa de signos que juntos formatam uma única proposição: conjunto de discursos pautado na existência de personalidades femininas do campo artístico que contam sobre o atravessamento do feminino em suas existências através da História, da Cultura e de suas representações sociais. O corpo grafia como a capacidade do corpo de inserir narrativas no ambiente cultural.

Conforme citado e referenciado acima, o conceito de Intermedialidade se refere às construções midiáticas com o uso de mais de uma mídia, inter-relacionando o uso de diferentes suportes midiáticos na criação de proposições sígnicas, implicando todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias. Importante definir o que seja mídia para que assim compreendamos melhor o processo de Intermedialidade. Para alguns autores do campo da comunicação, o termo se refere à mídia como mídia de comunicação (aquilo que transmite um signo ou uma combinação de signos para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais ou espaciais. (BOHN, MÜLLER, RUPPER, 1988, p.10.)<sup>2</sup> Logo, podemos concluir que mídia é tudo aquilo capaz de criar significado ou codificação e transmiti-lo, em forma de mensagem, de combinação de signos.

---

<sup>2</sup> Tradução nossa assim como todas as outras encontradas ao longo do texto.

No artigo *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade*, de Irina O. Rajewsky, pesquisadora do campo, presente no livro *Intermedialidade e Interartes: Desafios da Arte Contemporânea* (2012), Rajewsky oferece três possibilidades para pensar Intermedialidade. De acordo com a pesquisadora, a Intermedialidade se divide em três categorias a seguir:

1. *Intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática, denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações fílmicas de textos literários, novelizações e assim por diante.*

2. *Intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias, que inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou sound art, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídias, de mescla de mídia e intermidiáticas.*

3. *Intermedialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas, a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras (RAJEWSKY, 2012, pág. 58).*

Abaixo alguns trabalhos artísticos exemplificam e ajudam na compreensão dos conceitos que abordaremos. Essas obras têm em suas composições a aplicação da Intermedialidade em combinação de mídias e da Intersemiótica, utilizando mais de um suporte midiático para a criação de um conteúdo artístico e também comunicacional. A contextualização permitida por essas obras nos prepara para o entendimento da verificação de novas semioses<sup>3</sup> para a existência de um feminino artístico, intermedial e intersemiótico, em uma sequência de imagens que apresentam proposições temáticas acerca das condições sóciohistórica e culturais vivenciada pelo feminino. As criadoras podem ser compreendidas como artistas do corpo (dança, teatro e performance) e nas figuras aqui expostas apresentam uma combinação de seus trabalhos com outras linguagens artísticas, fotografia, vídeo etc., e expostos em plataformas midiáticas como a rede social *Facebook*<sup>4</sup>.

Organizamos essa contextualização em duas partes. A primeira parte se unifica na relação do uso do corpo feminino, como também reflexões sobre a

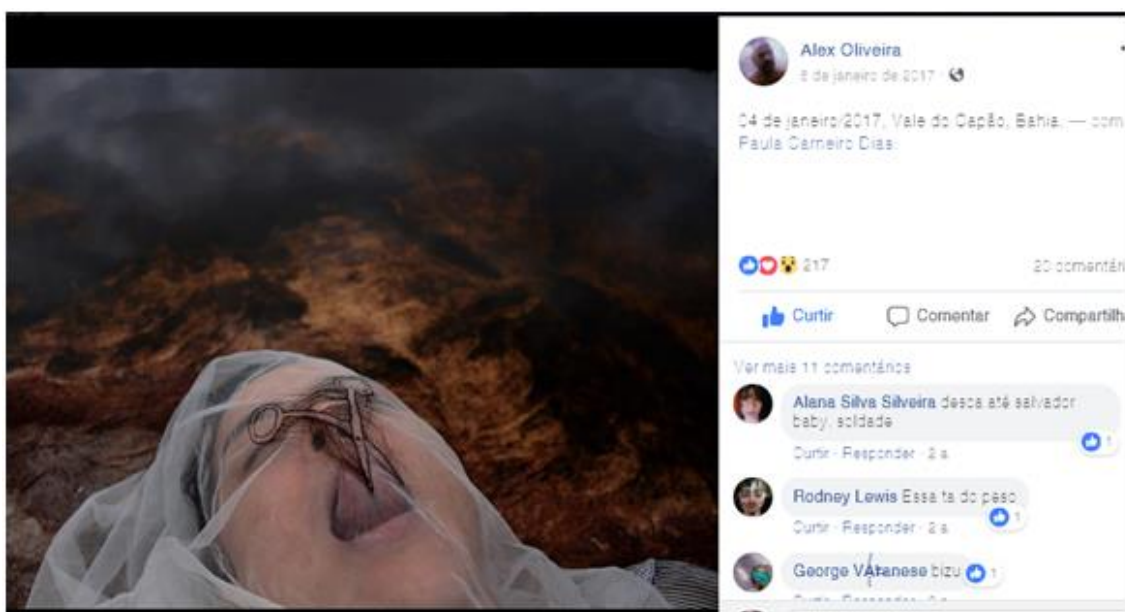
---

<sup>3</sup> Processo por meio do qual o signo adquire significado.

<sup>4</sup> É uma mídia social e rede social virtual lançada em 4 de fevereiro de 2004, operado e de propriedade privada da Facebook Inc..

existência do mesmo junto a dispositivos de tecnologias de imagem, como a câmera fotográfica e a câmera do computador mais o uso da rede social *Facebook* como plataforma de exibição. A segunda parte reúne duas plataformas digitais de cunho mais teórico e proporciona reflexões sobre a existência do feminino a partir de sua historiografia e de intervenções e ocupações do espaço público, físico e digital com a pauta da feminilidade. Todos os exemplos parte dos conceitos e de suas devidas aplicações, como também introduzem a orientação principal desta pesquisa.

Figura 01: Fotoperformance da artista do corpo Paula Carneiro Dias, 2017.



Fotografia: Alex Oliveira \ Imagem: print de post da página virtual da artista<sup>5</sup>.

A imagem acima (Figura 01) traz uma composição foto performática fruto da combinação da arte do corpo de Paula Carneiro Dias, artista do corpo, em uma performance para as lentes do fotógrafo Alex Oliveira. Após a composição, intermedial em combinação de mídias, como se pode verificar, a imagem é exposta via rede social. Analisando a obra, notamos que a imagem é uma construção sígnica que se refere à condição do silenciamento do feminino. Na imagem podemos observar um rosto feminino coberto, tendo o desenho de uma tesoura a cortar a sua língua. Os signos que constroem a imagem nos levam a pensar sobre o silenciamento histórico que marca a existência das mulheres, assim como também a produção artística de mulheres, formatando

<sup>5</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1452588654754159&set=t.100000747088060&type=3&theater>. Acesso em 04.04.2019.

uma narrativa discursiva que objetiva denunciar, questionar e desconstruir essa condição de existência feminina em relação ao poder do discurso ou lugar e espaços para a construção do discurso histórico e existencial. Inter-semioticamente falando, a obra nos propõe um resumo “silenciado” do contexto histórico do poder de voz das mulheres em sociedades demarcadamente operadas pela construção narrativa patriarcal. A obra se utiliza das linguagens performativa e fotográfica, como também da internet como meio de transmissão da mensagem, traduzindo-se assim para afetar o discurso histórico hegemônico.

Figura 02: Isaura Tupiniquim para o espetáculo *Striptempo*, 2018.



Fotografia: Pati Almeida \ Imagem: print de post da página virtual da artista.<sup>6</sup>

Na Figura 02, temos a artista da Dança Isaura Tupiniquim em uma fotografia do espetáculo *Strip tempo* (2018), em que atua. Na composição é possível visualizarmos um corpo feminino a partir de uma construção semiótica sinalizadora da força presente no sexo feminino. Na imagem, a artista, nua, apresenta uma construção sónica e corporal de onde faz “brotar luzes” da localidade do seu corpo que abriga o órgão sexual, pressupondo a quem assiste um sentido representacional para a potência resguardada em um corpo feminino, como a capacidade de “dar a luz”, por exemplo. Não querendo, é claro, reduzir essa construção sónica e artística ao comum social destinado à

<sup>6</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10210406227111705&set=a.1273884306915&type=3&theater>. Acesso em: 05.04.2019.

mulher, a relação de “dar a luz” com assumir o papel social materno, mas, sim, na força necessária a um indivíduo para vivenciar experiência de tamanha complexidade. Força essa muitas vezes esquecida ou relativizada pelo ordenamento existencial, quase que como uma obrigação para aquele corpo, um espécie de sacerdócio natural ou vocação divina. Acredito que a obra de Isaura nos acende ou nos dar várias luzes quanto à força ou potência que é existir mulher.

A imagem se configura como uma proposta de intermedialidade em combinação de mídias na junção de elementos da dança e performance, artes do corpo, com tecnologias da fotografia, da iluminação cênica e de dispositivos computacionais, como a mídia social *Facebook*. A obra da qual se originou a imagem é de um espetáculo de dança que convida artistas da dança contemporânea para desnudar-se em conjunto. Como já é próprio da artista, a imagem do espetáculo foi postada em rede, em sua página no *Facebook*, compondo mais um retrato intersemiótico do feminino entre os tantos que é possível acessar através dos posts de Tupiniquim. Entre Carneiro e Tupiniquim podemos acentuar o uso de um corpo performativo moldado pela linguagem da dança, em ponte intermedial com o cenográfico e o fotográfico e em ponte intersemiótica no uso de sistemas não verbais, imagéticos, para a construção de sistemas verbais, os discursos que as mesmas intencionalmente fomentam para a subjetividade da apreensão da imagem do feminino enquanto signo da cultura.

Figura 03: Ivana Chastinet para a Performance *A cabocla*, 2016.





Fotografia: autor não identificado\ Imagem: print de post da página virtual da artista.<sup>7</sup>

Na Figura 03 temos a imagem da performance *A cabocla* (2016) de Ivana Chastinet (1963-2017). Na imagem temos a configuração de um corpo feminino que parece propor a desconstrução da subjetividade do gênero enquanto signo ou impressão cultural, ou seja, enquanto construção imagética fundada historicamente para o mesmo. Isso por conta da proposição de um corpo que parece não se enquadrar em nenhum dos dois gêneros, digamos, oficiais, o feminino e o masculino, mas sim remeter um corpo propositivo da desconstrução dos gêneros. Podemos dizer que a performance apesar de ser encenada por uma mulher, não demonstra um corpo configurado nos moldes do hegemonicamente pautado para uma mulher ou para a representação física do feminino, apontando seu caráter teatral e performativo. A atriz traz à cena elementos sógnicos que rompem com o arquétipo feminino e sinaliza o apelo à desconstrução do modelo sógnico para o gênero. Como, por exemplo, a exposição de sua mastectomia<sup>8</sup> e a construção de um corpo cênico que remete a um modelo da androginia<sup>9</sup>.

A Figura 04 se refere à artista americana Ann Hirsch, um vídeo que explora formas populares emergentes de auto-expressão sexual de mulheres, parte do *The Scandalishious project* (“O projeto escandaloso”), 2008, no qual

<sup>7</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1050988638321476&set=t.718587659&type=3&theater>. Acesso em 05.04.19

<sup>8</sup> Excisão ou remoção total da mama.

<sup>9</sup> Combinação de características masculinas e femininas numa forma ambígua.

Hirsch explora a temática através de criações artísticas e suas exposições online. O segundo trabalho, Figura 05, é de Amalia Ullman, artista argentina, e faz parte do projeto *Excellences & Perfections* (“Excelências e Perfeições”), de 2014, uma performance de quatro meses em sua conta no *Instagram*<sup>10</sup>, com postagens que fabricaram uma personagem fictícia cuja a história se desenrolou em três diferentes episódios.

Figura 04: Ann Hirsch para *THE SCANDALISHIOUS PROJECT* (“O Projeto Escandaloso”), YouTube<sup>11</sup> Performance, 2008.



CAROLINE+HEART

118.568

👍 84

💬 37

➦ COMPARTILHAR

🔖 SALVAR

...

Cópia da tela com vídeo disponível no *Youtube*.

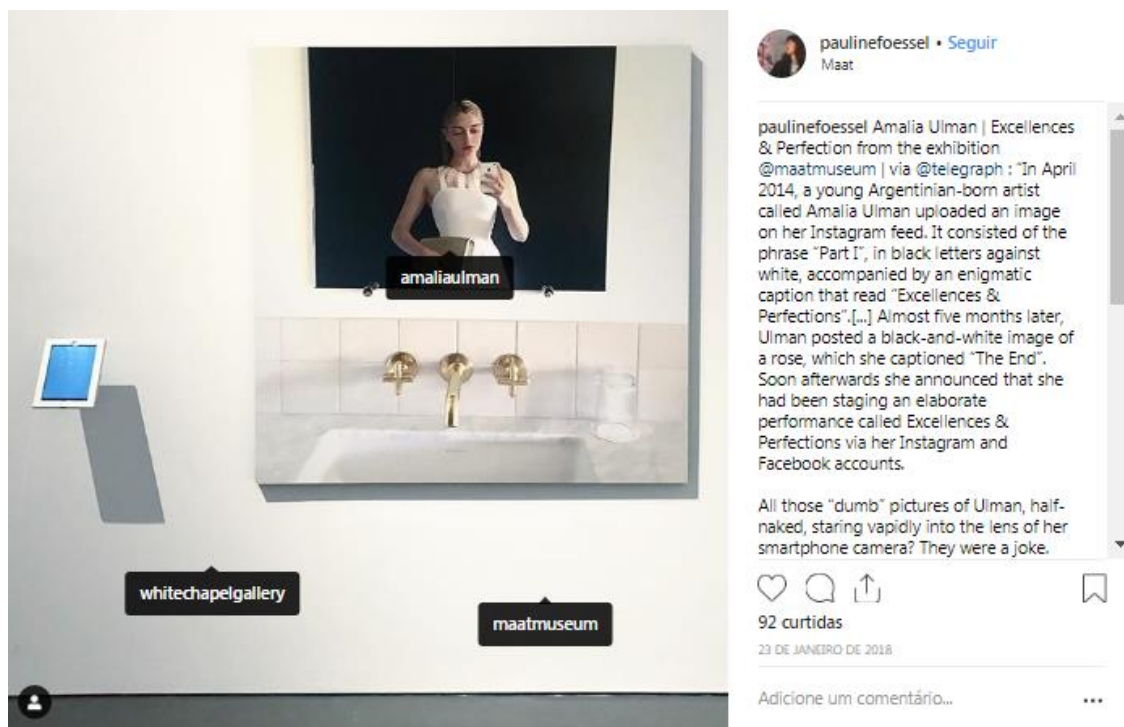
A Figura 04 é o *print* de um *frame* de um dos vídeos postados no canal do YouTube mantido pela artista Ann Hirsch, "O divertido canal de Caroline", da série *Scandalishious* (2008), projeto no qual a artista filmou a si mesma através da câmera de seu computador, por dezoito meses, se apresentando como Caroline Benton, uma caloura da State University of New York. Nos vídeos, podemos assistir Caroline dançando, lendo poesia ou contando aos

<sup>10</sup>Rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários, que permite aplicar filtros digitais e compartilhá-los em uma variedade de serviços de redes sociais, como Facebook, Twitter, Tumblr e Flickr.

<sup>11</sup> Plataforma de compartilhamento de vídeos com sede em San Bruno (Califórnia).

espectadores sua vida pessoal. A obra de Hirsch proporciona reflexões acerca de temas como a feminilidade, a publicidade em torno do feminino, assim como o assédio e os juízos a que um corpo feminino está exposto devido aos aspectos sóciohistóricos e culturais que também perpassam a vida do ciberespaço e de seus navegantes.

Figura 05: Amalia Ulman para *Excellences & Perfections* (“Excelências e Perfeições”), 2014.



Cópia da tela da página de Ullman no *instagram*<sup>12</sup>.

*Excellences & Perfections* (Fig.5) abriga uma série de postagens na página de Ulman no *Instagram*. Trata-se de uma criação artística que deriva da reflexão em torno da representação do feminino através de uma personagem digital. Apresentando-se como três personagens diferentes, Ulman trouxe ao mundo da web diversos arquétipos a que o feminino segue aprisionado, demonstrando em imagens como os mesmos operam e são experienciados no cotidiano de uma garota. A obra de Ulman também discute o caráter fictício que possui as redes sociais e os conteúdos que por elas circulam, tomadas como plataformas de exposições autênticas e pela crença de que aquelas exposições são reais, *Excellences & Perfections* sinaliza que nem tudo ali pode ter a preocupação com o real.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BeyNlwljK3F/>

Dentro da divisão de categorias de Intermidialidade, mencionada acima, em seus respectivos itens: “1. Intermidialidade no sentido estrito de transposição midiática; 2. Intermidialidade no sentido estrito de combinação de mídias; 3. Intermidialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas;” (RAJEWSKY, 2012) notamos que as cinco imagens apresentadas se inserem na segunda possibilidade, a de Intermidialidade no sentido estrito de combinação de mídias, que inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados\iluminuras, instalações computadorizadas ou arte sonora, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídias, de mescla de mídia e intermidiáticas. As obras que introduzem a discussão desta pesquisa, apresentam-se como combinações da performance, teatro, dança e arte plástica, para produzir significados em junção à mídia Internet através da rede social *Facebook*.

Outro fator observado e que também unifica as imagens expostas é o uso, de fato, assim como também o uso não afirmado, da performance como caminho lingüístico e artístico. Não afirmado no caso das obras de Hirsch e Ulman, mas que podem ser inseridas como suporte principal para o diálogo do corpo com as redes sociais. Para Roselee Goldberg, autora do livro *A arte da Performance: do futurismo ao presente* (2006), a Performance<sup>13</sup> é uma linguagem artística nascida no início do século XX, dentro do movimento futurista. De acordo com a autora, a Performance serve para comunicar diretamente com um grande público, bem como para impressionar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos e a sua relação com a cultura.

*Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca o personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais.(GOLDBERG, 2006, pág.09).*

A citação acima reafirma o caráter performativo usado pelas artistas nas exposições de seus corpos. Notamos que em algumas das propostas de corpos construídas pelas artistas não se intenciona a criação de uma persona ou a representação de uma personagem, mas sim a exposição do corpo da artista como porta-voz da elaboração de um discurso. Em outras já se tem a intenção de construir um “eu cênico”, um eu que é artístico, ou se configura em

seus moldes, porém narrativamente se constrói como ficcional, novamente como os casos de Hirsch e de Ulman.

A seguir temos a segunda parte dos exemplos que juntos introduzem o caminho científico desta pesquisa. A Figura 06 é a cópia da tela da página do <https://www.facebook.com/asminasnahistoria/>, e expande o conhecimento acerca de mulheres que contribuíram com a história da humanidade, mas não obtiveram o reconhecimento devido diante de uma sociedade centrada na promoção das realizações masculinas. A Figura 07 é a cópia da tela de uma fotografia hospedada na página <https://facebook.com\corpopoliticocorposensivel>, projeto que, de acordo com suas organizadoras, visa difundir a produção de artistas mulheres e de seus deslocamentos no espaço urbano, partindo da experiência do *Projeto Corpo Político, Corpo Sensível* (2016) que investiga a dimensão do corpo feminino no espaço público e o direito à cidade.

Figura 06: print da postagem que narra sobre a poetisa Gilka Machado.



Imagem: print da página @corpopolíticocorposensível na rede social facebook<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> <https://www.facebook.com/corpopoliticocorposensivel/> Acesso em 05.04.2019.

Figura 07: *Espectacular clínica da monga para Corpo político, corpo sensível - A intervenção*, 2017.



Imagem: print da página @corpopolitico corposensível na rede social facebook.<sup>15</sup>

As páginas (Fig.06 e Fig.07) são, respectivamente, de autoria de Bia Varanis, estudante de História da América Latina na UNILA - Universidade Federal da Integração Latino-Americana e fundadora do Projeto *As mina na História*; Gabriela Leiras, Mestre em Artes Visuais pela ECA-USP, especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela EMBAP-PR e graduada em Geografia pela FFLCH-USP. Os dois projetos se enquadram no item 3 da Intermedialidade, no sentido estrito de referências intermidiáticas, a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras. Notamos que os trabalhos se pautam em outras referências midiáticas e documentações, tais como literatura, dança, performance. As páginas também se enquadram no caráter de obra intersemiótica, traduzindo sistemas de signos a partir de outros sistemas de tradução sígnica, da documentação histórica para a rede social, da performance para a fotografia, entre outros, e desses suportes para a internet, como arquivo, documento de um determinado período do tempo. Ou seja, a página se vale da internet como meio para comunicar narrativas históricas de mulheres que na História oficial não obtiveram o reconhecimento devido.

Podemos afirmar então que na produção de discursos sobre o feminino originado nos usos de linguagens artísticas em diálogo com ou como

<sup>15</sup> <https://www.facebook.com/corpopolitico corposensível/> Acesso em 05.04.2019.

plataformas de midiatização, delineados acima, está um dos eixos centrais desta pesquisa. As imagens acima introduzem a discussão sobre um feminino originada na produção de significados de mulheres produtoras de signos que partem de suas experiências existenciais para empreender novas subjetividades ou semioses para o mesmo. Essas imagens são capazes de externar outros imaginários para a operação do signo mulher, são capazes de criar outros documentos ou arquivos para a concepção e assimilação sóciohistórica e cultural do feminino. Para isso delimitamos com esta seção o ponto de onde partimos, enquanto objeto principal, a ser aprofundado mais tarde no Capítulo 3. Escolhemos o termo\conceito *Corpografias* para unificar esse *corpus* e assim expandir os nossos eixos centrais e as questões que deles germinam, refletidas ao longo da pesquisa, mirando as direções que as mesmas apontam para um feminino produtor de significados e a potência de transformação histórica e existencial que reverbera desse encontro.

Como podemos observar nas imagens acima e em consonância com a temática proposta por esta pesquisa, averiguar novas propostas de significação para o feminino enquanto signo cultural foi contextualizado nesta seção modos de abordar o feminino a partir de processos artísticos, base desta pesquisa. Tendo esse horizonte apresentado como perspectiva, defendemos aqui a compreensão do feminino enquanto uma existência súnica, enquanto uma determinada construção operada pelo masculino a partir da narrativa histórica para que a condição da mulher na sociedade fosse assimilada sob determinados moldes.

Para entendermos como essa construção é operada, escolhemos o caminho oferecido pela Semiótica, ciência que defende o signo como uma representação do objeto ou coisa, como substituto desse objeto ou coisa na mente de um intérprete, daquele que está no lugar do objeto ou coisa, daquele que denota o sentido da coisa ou do objeto. Sendo assim, o que queremos dizer é que para o feminino, historicamente, conforme aprofundaremos nos próximos capítulos está impresso o signo da objetificação, no sentido daquilo que existe para, como os objetos, e não o signo de um sujeito existencial, como, historicamente, está impresso para o masculino. Nesse sentido, a Semiótica também se fundamenta como base para a compreensão dos conceitos de Intermidialidade e da Intersemiótica, apontados acima, visto que

os dois conceitos trabalham com a representação s gnica, seja para a intermediação de representações através do uso de suportes midiáticos distintos, seja para a intersemiose, na transcrição de um determinado sistema s gnico para outro sistema de signos. Nas duas vertentes a Semiótica auxilia na compreensão do que seja o signo, de como se opera a construção s gnica, assim como as representações que os mesmos engendram.



## Capítulo 2 - O corpo tempo

### 2.1 Um pouco da narrativa histórica do patriarcado para o feminino

Esta seção do capítulo tem como premissa primeira averiguar o processo histórico e relacional da convivência entre os gêneros, masculino e feminino, segundo o molde da cultura patriarcal, de dominância do masculino. Baseado em escritos que refletem sobre a temática, as obras *História das Mulheres no Brasil* (DEL PRIORE, 1997), *O segundo sexo, vol 1, fatos e mitos* (BEAUVOIR, 1949), *O segundo sexo, vol 2, a experiência vivida* (BEAUVOIR, 1980) e *A dominação masculina* (BOURDIEU, 1998), pretendemos compreender as raízes que alicerçam a cultura do patriarcado. Entendendo por cultura do patriarcado o cultivo do poder simbólico e social, lugar de fala, tomada de decisões, entre outras formas de poder, centrado na figura masculina. Em contrapartida das obras expostas acima, utilizaremos o livro *A terceira mulher* (2000), do filósofo e professor Gilles Lipovetsky. A obra nos oferece uma perspectiva para tratar da relação do feminino e do masculino em um processo histórico mais recente, com a acentuação das mudanças ocorridas a partir do feminismo e as transformações que o paradigma patriarcal vem sofrendo concernente ao seu domínio no Ocidente na passagem do século XIX para o XX.

Em *História das Mulheres no Brasil* (1997), livro de autoria da Historiadora Mary Del Priore, temos um detalhado relato histórico dos locais sociais ocupados pelas mulheres, desde a idade média até a formação das sociedades industriais, ou seja, mais ou menos entre os séculos XIII e XVI até o século XVIII. A obra reflete sobre os conceitos forjados pelos homens para definir e explicar a existência feminina, desde a explicação da gênese bíblica até outros conceitos que surgiram junto à Igreja e outras Instituições sociais nascidas sob o olhar do masculino. Inicialmente, um dos pontos mais tratados na obra é a tentativa dos homens, médicos, padres e outras autoridades da sociedade, em elucidar a significação de um corpo diferente do seu, logo, deu-se vazão à criação de diversos mitos e imaginários para interpretar o que seria o corpo feminino ou a existência da mulher, conforme explicitado abaixo:

*Num cenário em que doença e culpa se misturavam, o corpo feminino era visto, tanto por pregadores da Igreja católica quanto por médicos, como um palco nebuloso e obscuro no qual Deus e o Diabo se digladiavam. (...) Esse imaginário, que tornava o corpo um extrato do céu ou do inferno, constituía um saber que orientava a medicina e supria provisoriamente as lacunas de seus conhecimentos. (...) No entender de muitos médicos da época (SÉC XVI - 1595), a mulher não passava de um mecanismo criado por Deus exclusivamente para servir à reprodução. Assim como a pluma do poeta ou a espada do guerreiro, ela era só um instrumento passivo do qual seu dono se servia.(DEL PRIORE, 1997, ps. 66 - 69).*

No trecho citado acima, percebemos como o corpo feminino e sua existência social estavam permeados por pseudoconhecimentos que demonstravam a falta de um real conhecimento ou até mesmo um desconhecimento proposital que cercava a vida das mulheres. Visto que afirmações como as citadas acima, serviam de sustentação para os locais sócio-histórico e cultural da existência feminina. Por isso, afirmamos o desconhecimento acerca da existência feminina como proposital, assim como pseudoconhecimentos, já que o mesmo servia para a manutenção da vida das mulheres de acordo com o desejo dos homens. Ou seja, uma vida calcada na objetificação e no serviço, o que demonstra que as pseudas afirmações propagadas para a existência feminina era uma forma com que os homens, criadores dos argumentos para a formação e manutenção da sociedade, fundamentassem a vida das mulheres como um objeto ao dispor da existência masculina. Abaixo, mais um trecho da obra reforça como se efetivou ao longo da História a construção dos locais de mundo reservado para as mulheres de acordo com a vontade dos homens.

*A todo-poderosa Igreja exercia forte pressão sobre o adestramento da sexualidade feminina. O fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher era simples: o homem era superior, e portanto cabia a ele exercer a autoridade. São Paulo, na Epístola aos Efésios, 1 não deixa dúvidas quanto a isso: “As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja... Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos seus maridos”. De modo que o macho (marido, pai, irmão etc.) representava Cristo no lar. A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca. Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada. (DEL PRIORE, 1997, p, 36).*

Ainda de acordo com a obra *História das Mulheres no Brasil* (1997), com o nascimento das sociedades burguesas, a mulher passa a compor um papel, digamos, socialmente mais aberto, passando a exercer uma existência mais próxima de um sujeito social do que de um objeto, mas ainda mantida para o serviço de uma estrutura masculina. Segundo Del Priore, uma nova mulher nasce nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. O lar ganha o contorno de uma instituição de tesouro social imprescindível e a mulher ganha o papel de “guardiã” desse tesouro, processo que faz parte da passagem da vida rural para a vida urbana. Sobre esse processo de transformação do papel da mulher, a autora discorre:

*(...) a ideia de intimidade se ampliava e a família, em especial a mulher, submetia-se à avaliação e opinião dos “outros”. A mulher de elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre - “a convivência social dá maior liberalidade às emoções”, não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade (...). (DEL PRIORE, 1997, p. 191).*

Notamos que agora a mulher passa a exercer um papel de agente social ou representante do seu lar perante o mundo, ganhando uma existência com um aparente tom de liberdade, já que ela começa a circular pelos ambientes sociais e não tem mais uma existência relegada apenas ao interior do lar, em consonância com os utensílios domésticos. No entanto, essa vida em sociedade que agora as mulheres dispõem, mulheres da elite, as pertencentes a outras classes sociais ainda não gozavam dessa liberdade, estava sob a constante vigilância por parte dos homens, pais, maridos, irmãos, entre outros. O que demonstra a manutenção da forte presença do domínio do masculino sobre a existência do feminino. Fator que só irá ganhar outros contornos e possibilidades a partir da inserção das mulheres na vida pública, ou a partir do momento que elas começam a dominar as técnicas de construção da vida social, como as letras, por exemplo, de acordo com Del Priore. O trecho abaixo, ainda da obra, elucida acerca da vida das mulheres antes delas se inserirem na vida social a partir do domínio de algumas técnicas, como a escrita, por exemplo.

*(...) Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. As representações literárias não são neutras, são encarnações "textuais" da cultura que as gera. (...) A conquista do território da escrita, da carreira de letras, foi longa e difícil para as mulheres no Brasil. Tanto que, ainda hoje, ouvimos Hilda Hilst, escritora brasileira contemporânea, afirmar que a atividade de escrever requer muito esforço; ou Rachel Jardim dizer, em *Cheiros e ruídos* (1976), que demorou anos para descobrir a sua forma de expressão e se aceitar como escritora, pois colocara sua necessidade de criar na casa e na combinação dos pratos que servia; ou ainda Zélia Gattai, em *Anarquistas graças a Deus* (1982), pensando no que diria sua mãe ao ler o livro: "Que menina atrevida! O que não vão dizer!" Essa conquista, essa luta, como se observa, tem mais de século e foi travada, desde Nísia Floresta, por algumas mulheres que não colocaram em primeiro lugar "o que os outros vão dizer" e que tentaram se livrar da tirania do alfabeto, tendo primeiro de aprendê-lo para depois deslindar os mecanismos de dominação nele contidos. (DEL PRIORE, 1997, págs. 341 - 342).*

No trecho relatado acima, temos uma noção ainda maior sobre a construção do existir da vida das mulheres sob a ótica da cultura patriarcal, uma vida relegada à obsolescência, ao serviço da família e do homem. É a partir da escrita e de outros domínios de linguagens e técnicas do fazer social que essa história começa a ganhar outros contornos, que as mulheres começam a ter consciência do significado de seu lugar no mundo e a construir novas formas de existência para a sua experiência enquanto feminino. Mesmo assim, observamos a luta que está colocada para que as mesmas possam acessar esses lugares e disputarem o mundo com os homens. Visto que são mulheres, têm todos os deveres que a sociedade lhes impõe e para alcançar outros lugares precisam ir além de todos os papéis sociais, mãe, esposa, filha, a que estão ligadas para que consigam produzir outras formas para o existir social feminino.

*O segundo sexo, vol 1*, (1949), da escritora Simone de Beauvoir, é a segunda obra aqui utilizada para a reflexão sobre a vida das mulheres sob o domínio do patriarcado. No livro, a autora faz um exímio relato sobre as possíveis causas e efeitos para o feminino sob essa dominação, o que ela, em certo momento, denomina como o drama da mulher para reivindicar a sua condição de sujeito de sua existência. Para a autora, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, a mulher descobre-se e encolhe-se em um mundo em que os homens lhe impõem a condição do outro, tornando-a objeto, voltando-a à imanência. De acordo com a obra, essa configuração do homem

como o essencial e a mulher como o inessencial, se apresenta a partir da passagem do homem nômade para o homem fixo em solo. O homem passa a não mais restringir-se e debater-se contra as forças da natureza, mas a se exprimir concretamente para o mundo, a pensar esse mundo e a se pensar nesse mundo, surgem então as Instituições e o Direito. A diferenciação sexual passa a refletir-se na estrutura da coletividade, o homem passa a ser o senhor, como é o senhor da terra fértil, à mulher destina-se a ser dominada, possuída, explorada, como o é também a natureza, da qual a mulher é a personificação. O prestígio da mulher fica estritamente ligado à sua capacidade de reprodução, de dar descendentes ao homem, descendentes que significa a perpetuação do território do qual ele (o homem), por ora, é o senhor.

No segundo volume da obra, *O segundo sexo, vol 2, a experiência vivida* (1980), Beauvoir abre a reflexão com uma definição bastante resumida de todas as condições sociais, históricas e culturais que permeiam a existência feminina, as quais temos discorrido nesta pesquisa, a autora diz: “NINGUÉM nasce mulher: torna-se mulher” (1980, pág.09). Para Beauvoir, nenhum destino biológico, psíquico, econômico, define a forma que a fêmea humana assume na sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, o feminino. Ou seja, na realidade não existe nada, humanamente ou naturalmente falando, que impeça às mulheres de se constituírem sujeitos de suas existências, a não ser o arsenal sóciohistórico e cultural elaborados pela sociedade patriarcal para colocá-las como sujeitos subservientes aos sujeitos absolutos, os homens.

*A dominação masculina* (1998), obra de autoria do sociólogo Pierre Bourdieu, explana o processo de operação do domínio do masculino no tecido social. O autor nos convida a pensar no fato de, por estarmos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos esforçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina. O que significa que pensamos ou fomos ensinados a pensar o mundo a modos de pensamento que são produtos da dominação, nos tornando reprodutores de uma estrutura forjada ao longo da história, porém tida como de caráter natural, para que se pretenda perpétua.

*A divisão entre os sexos parece estar na “ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ele está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas sexuadas), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de recepção, de pensamento e de ação. (...) A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça (...) (BOURDIEU, 1998, págs.17 - 18).*

Disso temos tratado com este estudo científico, da ordem social como uma máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina como natural, como afirma o autor no trecho acima. Neste capítulo, apresentamos escritos teóricos que explicam como essa ordem foi construída ao longo da história, desmistificando o seu caráter natural, demonstrando através de reflexões teóricas das mitologias históricas que aprisionam o existir feminino. Para Bourdieu, é o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a garantia aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob forma de fragmentações objetivas, e na subjetividade, sob forma de esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas.

Ao longo desta pesquisa temos visto o apontamento da hipótese principal desta dissertação, de que o existir feminino na sociedade é exercido como um signo, ou seja, como parte das estruturas de construções simbólicas que define os locais sociais para as experiências dos sexos. A obra *A dominação masculina* (1998), conforme o trecho exposto, nos fornece uma sólida explanação teórica de como essa simbologia, criada sob a estrutura de dominação do masculino, opera nas relações entre dominantes e dominados. Entendendo a mulher como a construção para o dominado e o homem para o dominante, de acordo com a lógica que opera as relações de gêneros na cultura hegemônica patriarcal. Como desconstruir essa lógica definidora da experiência do feminino? Como imaginários criados por mulheres, que diferem das versões hegemonicamente estabelecidas por serem imaginários criados por artistas que vivenciam a experiência em seus próprios corpos, podem

contribuir com proposições de outros lugares sociais para os corpos femininos? Para outras formas de se apreender a imagem e a existência feminina? Essas são algumas das questões suscitadas por este estudo, e que pretendem suas respostas ou especulações como fim conclusivo desta pesquisa.

No livro *A terceira mulher* (LIPOVETSKY, 2000), o autor nos oferece um panorama sobre o feminino, seus locais de mundo, suas lutas, suas conquistas e sua relação com as condições sóciohistóricas e culturais pautadas pela cultura androcêntrica. Para o autor, “O pessoal é político” (2000, p.54) é um dos credos mais importantes do feminismo da segunda metade do século XX, e válvula para a instalação de uma nova problemática que já não pensa a sexualidade como um domínio privado, mas como uma relação de poder entre os gêneros, como um dispositivo de essência política, constitutivo da ordem patriarcal. “As leis, as representações, a moral, a psicologia, os papéis relativos à sexualidade, tudo converge para assegurar a supremacia viril e a subordinação das mulheres (...)” (LIPOVETSKY, 2000, p.68).

A obra é uma importante referência para a reflexão sobre as bases em que as mulheres caminharam e caminham rumo ao questionamento e desconstrução das concepções forjadas pelo patriarcado para a sua vida em sociedade. Ao assumirem que o pessoal é político e de que nessa relação elas estão subordinadas ao poder do masculino, as mulheres não só descortinam os aprisionamentos que forjam a existência feminina nas sociedades burguesas, confinadas, na maior parte da História, à vida do lar, como também seguiram na mira do debate pela igualdade entre os gêneros.

Para compreendermos o que seria essa terceira mulher: “descortinadora dos aprisionamentos sociais que perpassam seu corpo e existência a partir da sexualidade” (2000, p.68), o autor nos apresenta a primeira e a segunda mulher. A primeira se refere à mulher originária, Eva, a segunda se refere ao chamado “Belo sexo”, a Vênus, a mulher divinizada pela sua beleza fascinadora, pela singularidade dos seus atributos físicos. “Os dois modelos estavam subordinadas ao homem”, defende Lipovetsky. De acordo com o livro, a terceira mulher é uma autocriação feminina, sujeita de si mesma, em processo de construção junto às transformações que se vêm operando na contemporaneidade. De maneira alguma isso significa dizer que o modelo da terceira mulher coincide com o desaparecimento das desigualdades entre os

gêneros, pelo contrário, o que tem mudado é a forma como as mulheres deste século experimentam as desigualdades que resistem às transformações.

*(...) tudo se passa como se a nova legitimidade do poder feminino só pudesse se afirmar socialmente moldando-se à imagem arquetípica do feminino. O mundo da racionalidade democrática não faz desaparecer os mitos de sexos, quando muito consegue reciclá-los em consonância com os novos ideais democráticos feministas. (...) Apenas os valores machistas, os sinais enfáticos da virilidade estão desvalorizados. A “crise da virilidade” é mais um imagem literária do que um fenômeno social de fundo: o homem é o futuro do homem e o poder masculino, no horizonte insistente dos tempos democráticos. (LIPOVETSKY, 2000, págs. 274-305).*

## **2.2 Como a construção patriarcal foi operada no imaginário coletivo?**

Nesta seção, através de imagens, iremos discorrer um pouco da narrativa histórica do patriarcado para o feminino, desde pinturas, cartazes publicitários, até o imagético midiático, demonstrando o retrato do feminino baseado na construção histórica da cultura do patriarcado. A Figura 08 trata-se de *A violação* (1948), de René Magritte (1898-1967), na imagem podemos observar um rosto feminino substituído pelo corpo, evocando, a meu ver, que a significação da mulher enquanto sujeito, visto que a face é a maior representação de um sujeito, está em seu corpo. Podemos perceber a imagem como uma denúncia a respeito da condição social que está colocada para o feminino na cultura patriarcal, a definição de um sujeito social enxergado apenas a partir de seu corpo. Ou, por se tratar de um objeto artístico criado pela ótica masculina, também pode ser assimilado como mais uma construção sócio-cultural de reprodução das estruturas de dominação do masculino. O que sugere que as criações sócio-culturais também estão permeadas por seus contextos de construções assim como pelos sujeitos que as compõem, e que esses fatos precisam ser levados em considerações nas análises de cunho semiótico.



Figura 08: *A violação*, 1948, René Magritte



Fonte: Site Portaldarte.com.br<sup>16</sup>

Na imagem abaixo (Fig.09) temos o cartaz da promoção do *Guia de la buena esposa*, publicado em 1953, que oferece dicas de como manter o marido feliz e ser a esposa que sempre sonhou. A obra tem como objetivo principal o fomento da mulher ideal segundo os parâmetros do patriarcado moderno, a mulher perfeita nos cuidados domésticos e nos cuidados de si, e isso parece claro. Visto que, apesar de, aparentemente, o ambiente sugerido pela imagem ser uma cozinha, a mulher está impecavelmente vestida, mas não bem vestida para tomar um vinho ou comer algo ou ler um livro, mas para o serviço do lar. Esse retrato condiz com o nascimento do ideal de nova mulher que surge junto à família burguesa, da qual fala Beauvoir, com a passagem da vida rural para a vida urbana. Conforme já dito, nessa família o feminino passa a dispor de mais liberdade, a circular nos ambientes sociais, a ser a representante do lar perante o mundo. Percebemos que é um momento de intensa transformação para a estrutura familiar, já que se trata de uma mudança de ambientes, do rural e

---

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.portaldarte.com.br/21-surrealismo/01-violacao.htm>. Acesso em 26.01.2019.

seus aspectos de existência para o urbano e os novos contornos que esse ambiente proporciona às relações sociais.

Figura 09: Cartaz do *Guía de la Buena esposa* ("Guia da boa esposa"), publicado em 1953.<sup>17</sup>



Fonte: QGFeminista – Revista digital

A imagem acima (Fig.09) é a ilustração de uma espécie de manual para as mulheres da época com regras de como fazer o marido feliz. O mesmo representa bem essa nova mulher burguesa, bem vestida, bem cuidada, o ideal de beleza fortemente centrado em sua representação, pois, já que agora ela é o espelho representativo do lar, portanto, precisa ser bela, impecável, precisa refletir a perfeição do lar burguês. Mas, também precisa continuar servindo à estrutura familiar, precisa saber como agradar ao seu marido, a ser a esposa ideal, aquela que devota sua existência para agradá-lo e fomentar a estrutura do lar, estrutura essa que a domina, que a oprime, que subjuga e condiciona sua existência à existência de outro ser. Notamos também que nas frases que também compõem a imagem, "11 reglas para manter a tu marido feliz" ("11 regras para manter seu marido feliz") e "Sé la esposa que él siempre soñó" ("Seja a esposa que ele sempre sonhou"), reafirma como a construção desse sujeito feminino é colocado sempre em razão e em favor do sujeito masculino. As frases evidenciam que a mulher se satisfaz como sujeito a partir do

<sup>17</sup> Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/era-de-cisperar-quando-feministas-obedecem-o-patriarcado-parte-1-2-256a8b19606d>. Acesso em 27.10.18.

suprimento das necessidades do marido e que as prioridades da mulher deveriam ser antes de qualquer coisa as prioridades do seu esposo.

Em *A dominação masculina* (1948), livro aqui utilizado como embasamento teórico, Bourdieu defende que quando os dominados aplicam àquilo que os dominam esquemas que são produtos da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são atos de reconhecimento, de submissão. Sendo assim, podemos entender que a dominação funciona como uma espécie de cegueira nos dominados. Já que a ordem social androcêntrica foi construída para ser vivenciada como natural, é como se não existisse pensamento, reflexão a respeito desse fato. Conforme já demonstrado em outros trechos literários, é como se a dominação masculina fosse uma vontade do divino e com o divino não se tem como questionar, é a vontade de Deus nos céus e proveitosa na terra, argumentaram os homens ao longo da história.

A terceira ilustração (Fig.10), abaixo, foi exposta como uma complementação da anterior e discorre sobre a construção do ideal de modernização da mulher ou do feminino. Notamos na imagem, de tom publicitário, uma das linguagens mais utilizadas no fomento de construções sócio-culturais para a sociedade moderna, uma repaginação da mulher subjugada pelo patriarcado. O feminino continua no mesmo lugar construído historicamente, conforme explicitado neste capítulo, só que agora esse lugar ganha o tom do belo, do imaginário, onde a realidade é forjada por contornos ilusionistas, onde a mulher passa a enxergar beleza e prazer em sua subjugação. Essas imagens também nos levam à compreensão de que nesse momento da história, o lugar da mulher ou do feminino na estrutura social ganha o contorno de “cargo”, lembrando que a família burguesa se comporta como uma instituição, da qual a mulher é representante e guardiã. A dominação do masculino segue intacta, visto que ele é quem dirige, toma as decisões, controla e abastece economicamente essa instituição, mas, para que o papel masculino funcione a contento, o feminino precisa estar amparando toda a estrutura doméstica, montando assim o quadro ideal da família burguesa. A construção semiótica do feminino é a mesma, conforme

apresentado, o outro em relação a um sujeito, aquele que está subordinado a outro alguém, um inessencial perante o essencial, um ser que só se reflete em reflexo do outro.

Figura 10: Ilustração para matéria sobre as relações de gênero e contemporaneidade.



Fonte: Fórum – Revista digital<sup>18</sup>

*Chair* (“Cadeira”), 1969, (Fig.11), abaixo, é um intenso retrato acerca da condição de objetificação imposta ao feminino historicamente. Na imagem é possível visualizar um corpo feminino reduzido a uma cadeira, trazendo à tona de forma crucial a significação do feminino na cultura do patriarcado. A imagem representa, digamos, de forma cruel, o resumo da experiência existencial do feminino, uma existência resumida ao servir, condição que apaga o feminino e as mulheres enquanto sujeitos históricos. A obra personifica ou trata veementemente em forma de linguagem artística, uma escultura, os escritos que temos expostos neste capítulo a respeito de como a estrutura social operada pelo domínio do masculino historicamente construiu a existência do feminino, como o outro, o inessencial, um objeto a serviço da estrutura masculina. Acredito que nenhum dos imaginários aqui demonstrados conseguem ser tão fiel ao resumo histórico da existência feminina do que o

<sup>18</sup>Imagem disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/tag/sociedade-patriarcal/>. Acesso em 26.01.2019.

proposto abaixo, uma contundente representação do feminino dominado, subjugado e oprimido.

Figura 11: *Chair* (“Cadeira”), 1969, Allen Jones.



Fonte: *Tate.org.uk* - Galeria online<sup>19</sup>

Trazendo para o contexto do Brasil, temos na figura 12 o retrato de duas atrizes que atuam em obras do veículo televisivo de maior audiência do país. Na circunstância em que a fotografia foi publicada, as atrizes estão a fazer promoção da trama “Deus Salve o Rei”<sup>20</sup> (2018), ambientada no século XII, de acordo com o site em que foi publicada. No entanto, podemos notar como a imagem tem sua construção imagética operada no sentido de promover os corpos das atrizes, através da sexualização e da redução, praticamente, ao volume das nádegas de cada corpo. Isso é feito a partir de roupas colantes e da posição dos corpos perante a câmera. Notamos que, em um primeiro olhar, a impressão causada no leitor da imagem é o foco nas nádegas das atrizes em primeiro plano, só depois é que você se dá conta de que se trata da promoção de uma obra dramaturgica de época, da qual as duas profissionais são

---

<sup>19</sup> Imagem disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-chair-t03244>. Acesso em 26.01.2019.

<sup>20</sup> É uma telenovela brasileira produzida pela Rede Globo, exibida de 9 de janeiro a 30 de julho de 2018, em 174 capítulos. A trama é conduzida pelo questionamento central acerca da inevitabilidade do destino e do poder do livre-arbítrio.

protagonistas. Sabemos que não é de hoje que os veículos da grande mídia exercem uma alta exploração imagética de corpos femininos, construídos sob perspectivas ópticas de homens, em sua maioria, e produzidos, principalmente, para o deleite de olhares masculinos. Além de fomentar representações para a construção do feminino exibido, visto que as profissionais exercem demasiada influências sobre as espectadoras que acompanham a trama da emissora.

Figura 12: Atrizes Bruna Marquezine e Marina Ruy Barbosa para o site de notícias *Extra online*



Fonte: Jornal *Extra Online*<sup>21</sup>

No que concerne à relação entre a imagem e a relação da mesma com o embasamento teórico proposto acima, sobre a construção patriarcal da representação do feminino, podemos perceber a reafirmação de um feminino construído para ser perpetuado para o usufruto do masculino. A narrativa para um feminino subjugado e exposto para a dominação masculina segue sendo reproduzida conforme as suas bases históricas. Na imagem, inserida em um contexto de modernidade, essa subjugação está exposta sobre os ares daquilo que é belo, que é bonito e, portanto, deve ser assimilado e até mesmo tido como uma exaltação ao feminino. No entanto, a um olhar atento e consciente da construção de narrativa sóciohistórica e cultural do patriarcado para o feminino, sabe-se que essa subjugação foi apenas repaginada a mais um de seus formatos ilusórios para perpetuar o lugar de existência do feminino em

---

<sup>21</sup> Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/novo-casal-brumar-marina-ruy-barbosa-chora-marquezine-elogia-uma-deusa-22199785.html>. Acesso em 27.10.18.

uma sociedade de molde androcêntrico (BOURDIEU, 2003), o mito do “Belo sexo”, definidor da segunda mulher, segunda a perspectiva de Lipovetsky (2000) discorrida em parágrafo acima.

As cinco reflexões imagéticas expostas servem para ilustrar ou exemplificar a construção teórica iniciada neste capítulo, a respeito da construção da mulher enquanto signo, no sentido de uma impressão que está posta sob objeto ou coisa. Neste capítulo, explicamos como durante a História, os homens, enquanto construtores dos discursos sociais, foram construindo para o feminino um lugar de experiência sóciohistórica e cultural baseado nos parâmetros do domínio do masculino sobre a construção da sociedade, da História e da cultura hegemônica, mais conhecida como a cultura do patriarcado. Nas obras literárias que discorrem sobre a temática, vimos como esse modo de operar a cultura foi determinante para a localização das mulheres no mundo e de como isso é operado através de uma máquina simbólica definidora dos papéis exercidos por homens e mulheres no tecido da vida social a partir da sexualidade.

Com as imagens ilustradas (*A violação*, 1948, René Magritte; *Cartaz do Guia de la Buena esposa* (Guia da boa esposa), publicado em 1953; Ilustração para matéria sobre as relações de gênero e contemporaneidade; *Chair* (“Cadeira”), 1969, Allen Jones; Atrizes Bruna Marquezine e Marina Ruy Barbosa para o site de notícias *Extra online*, exemplificamos um tanto da observação de como é estabelecida a construção do feminino de acordo com a máquina simbólica sob domínio do masculino, segundo a obra *A dominação masculina* (1948), de Pierre Bourdieu. Ou seja, vimos como essas imagens refletem um feminino que denota a construção da máquina simbólica masculina para o lugar de mundo do feminino, enquanto existência simbólica, o lugar do outro em relação a um essencial, conforme dito por Beauvoir (1949). As imagens (feitas por homens) reforçam a defesa aqui proposta de que ao longo da história o território de existência construído pelos homens para as mulheres foi o local pertencente e a serviço da existência masculina, sempre com representações que destacavam o feminino ligado ao cuidado do lar, ao marido, à beleza e ao corpo. Porém, como observado, a terceira mulher segue na contemporaneidade a disputa pela igualdade dos gêneros, assim como pelo seu local enquanto indivíduo de sua existência e da vida social.

## Capítulo 3 - O Corpografia

### 3.1 Desenhos para outros femininos

Este capítulo propõe verificar a significação sóciohistórica e cultural do feminino a partir da ótica de produtoras de significações ou mulheres artistas, nos questionando como as mesmas construíram outras aberturas para o signo feminino enquanto imagem inserido na cultura. Pressupondo que, ao longo da História, as mulheres disputaram no campo do simbólico outras significações para a experiência do feminino inserido na lógica hegemônica patriarcal. Nesse sentido é que adotamos aqui o conceito de *Corpografia*, já utilizado em outros estudos, e aqui forjado para dar conta de escritas que relacionam corpo, arte e história e assim escrevem sígnicamente sobre um feminino que constrói significação para a sua experiência existencial sóciohistórica e cultural. Para tanto, apresentaremos obras artísticas que discorrem sobre um feminino que conta sobre a sua história, ocorrências e vivências sociais a partir das sensações que atravessam os seus próprios corpos e trajetórias existenciais, visto que são mulheres e constroem sob e sobre esse local de mundo.

Os imaginários artísticos escolhidos para compor a exposição proposta acima, construções femininas acerca do feminino, foram escolhidos de acordo com a pertinência de seus discursos imagéticos para a temática aqui tratada. Nesse caso, selecionamos obras que em suas arquiteturas sígnicas propõem reflexões em torno do existir sóciohistórico e cultural do feminino. As obras em questão são *Unos cuantos piquetitos* (“Umas facadinhas de nada”), 1935, da pintora Frida Khalo, *Meat joy* (“Prazer da carne”), 1964, da pintora Carolee Schneemann, *Les Résultats du féminisme* (“Os resultados do feminismo”) 1906, da cineasta Alice Guy-Blaché, *Untitled film still #6* (“Filme sem título #6”), 1977, da fotógrafa Cindy Sherman, *Cut Pieces* (“Corte os pedaços”), 1965, da artista plástica Yoko Ono, *Musas* (da série *Acadêmicos*), 1997, da artista plástica Adriana Varejão e *A experiência Madá - exposição de um corpo feminino em rede social*, 2013, vivência performática da mestranda com a linguagem da fotoperformance e a rede social *Facebook*.

Como já dito anteriormente, trabalhamos aqui com as obras artísticas sob a ótica do conceito de Intermedialidade, presente no livro *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (DINIZ, VIEIRA, 2012),



que entende por mídia “aquilo que media, para os seres humanos e entre eles, um signo (ou uma combinação de signos) que signifique algo, com a ajuda de transmissores adequados, através de distâncias espaciais e/ou temporais”. Assim como a ótica da Intersemiótica, vista no livro *A tradução Intersemiótica* (Plaza, 2003) que se refere à tradução de sistemas sógnicos para outros sistemas sógnicos. Ou seja, o nosso objetivo central não está na busca do objeto de pesquisa em apenas uma linguagem, como o cinema ou a pintura ou a performance etc., mas sim na capacidade de mediação, tradução e comunicação do objeto pesquisado com a temática investigada. Portanto, o nosso foco não está nas linguagens artísticas que as produtoras das obras se utilizam para dar forma ao discurso, mas sim no que transmitem, nas combinações e traduções de signos, nas semioses que engendram para os discursos sobre o feminino e a sua condição sóciohistórica e cultural.

Antes de apresentarmos as *Corpografias*, é importante aprofundarmos alguns conceitos já enunciados no capítulo anterior, assim como lembrar a base central desta pesquisa, ou seja, as novas semioses para a existência feminina como contra-argumento à impressão hegemônica construída pela ótica do patriarcado. Às impressões ou significados que estão colocados para as coisas, ou objetos, ou sujeitos, denominamos signos, conforme já visto, de acordo com a ciência da representação, a Semiótica. Para Lúcia Santaella (1983), o indivíduo só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa, e só interpreta essa representação numa outra representação. Para conhecer e se conhecer o homem se faz signo (representação) e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos. Interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento, em um movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento. É dentro dessa lógica que a autora nos apresenta o signo, como representante de um objeto que está fora dele, e que se dirige para alguém em cuja mente se processará. Para Santaella, o signo é uma coisa que representa outra coisa, seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir outra coisa diferente dele. O signo não é o objeto, ele apenas está no lugar do objeto.

*(...) Ex: a palavra casa, a pintura de uma casa, a fotografia de uma casa, um filme sobre uma casa, uma planta de uma casa, uma maquete de uma casa ou mesmo um olhar sobre uma casa, são todos signos do objeto casa. (...) Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa determinante do signo, mesmo se o signo representa seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. (SANTAELLA, 1983, ps. 81 - 90).*

Tendo esse horizonte de expectativa é que defendemos aqui a compreensão do feminino enquanto uma existência sígnica, enquanto uma determinada construção operada pelo masculino a partir da narrativa histórica para que a condição da mulher na sociedade fosse assimilada sob determinados moldes. O termo mulher ou o que ele carrega de significação e sentido, conforme temos apreendido ao longo da História da civilização ocidental, não é se não uma construção social operada pelos parâmetros do discurso da dominação masculina. À luz da Semiótica, compreende-se o signo como uma representação do objeto ou coisa, daquele que substitui esse objeto ou coisa na mente de um intérprete, daquele que está no lugar do objeto ou coisa, daquele que denota o sentido da coisa ou do objeto.

Dentro dessa lógica de apreensão do mundo é que defendemos o processo sócio-histórico e cultural pelo qual perpassa o corpo feminino e conseqüentemente a sua existência. Defendemos com esta pesquisa que no feminino e sua imagem ou a representação patriarcal do feminino é um signo, signo no sentido de uma impressão que está posta sobre algo, um pensamento sobre determinado fenômeno que delimita a forma como o indivíduo enxerga o fenômeno. Portanto, enquanto existência social, o feminino está inserido dentro de uma lógica de significação construída sob a égide do pensamento patriarcal, que determinou a sua existência à sombra de outro, no caso, o sujeito, o homem. No imaginário da cultura patriarcal estão impressas, através da construção histórica, para o signo feminino, a imagem da objetificação ou da obsolescência ou do outro, da alteridade, em confluência com o sentido conotado para as coisas, os objetos, e não o signo de remetimento a um sujeito

agente de sua existência sóciohistórica e cultural, como conotado para o signo homem.

O processo de transformação do signo em outro signo ou o interpretante será chamado por Peirce, teórico da Semiótica, ciência que estuda todas as formas de linguagem ou de transmissão de informação, de Semiose. Aqui foi adotado como uma possibilidade de compreender como se dá, por parte dos sujeitos, a assimilação dos signos no ambiente coletivo, explanação hospedada no próximo Capítulo, o IV, importante para entender a impressão sóciohistórica e cultural para a imagem do feminino enquanto signo da cultura. Para este Capítulo oferecemos uma exposição sobre o processo da semiose e como ele se encaixa nesta pesquisa. Para tanto, nos referenciamos em um trecho do livro *Semiose Segundo C.S. Peirce* (QUEIROZ, 2004) que dispõe de princípios básicos para compreensão do processo.

*(...) (1) o signo, ou semiose, é uma relação; (2) É uma relação entre coisas que podem ser abstraídas na forma de correlatos (termos de relação); (3) três são os termos necessários e suficientes para descrever o signo como uma relação; (4) o signo é uma relação irreduzível de três termos; (5) signo, objeto e interpretante são os termos desta relação; (6) o signo é o primeiro termo, o segundo é o objeto, e o terceiro é o interpretante; (7) o interpretante é determinado pelo objeto como uma determinação do signo pelo objeto. (QUEIROZ, 2004, p.48).*

No trecho o autor utiliza o signo e a semiose como sinônimos, mas, é preciso deixar claro que o signo está ligado ao ideal de representação, à estrutura lógica, enquanto que a semiose corresponde ao processo ocorrido entre o signo, o objeto e o interpretante. Basicamente, a semiose é o conjunto, os três termos operando para o funcionamento do sistema, desse processo de relações. Em uma explicação mais geral e relacionando-os com a proposta desta pesquisa, a semiose é o processo pelo qual ocorre a transformação do signo em interpretante, a partir do momento que ele é apreendido pela mente de quem o interpreta. A imagem do feminino ou a mulher é apreendida e assimilada socialmente ou interpretada enquanto signo, de acordo com o papel social histórico delegado para a sua existência. Ao visualizarmos um signo que remete ao feminino, uma impressão sobre o feminino, a exemplo da palavra mulher, uma fotografia de uma mulher, uma pintura que retrata uma mulher, o próprio sujeito mulher, traduzimos essa impressão de acordo com a construção social a que a história ou o homem enquanto construtor da História delimitou

para o signo mulher. Quando nos apropriamos do que estamos enxergando, transformamos aquilo que estamos vendo o nosso olhar em representação, de acordo com o aparato sógnico de mundo que temos e então desembocamos esse olhar em uma interpretação e assim construímos discurso sobre o visualizado ou comunicamos a interpretação que fizemos sobre o signo ou objeto.

Essas representações estão baseadas no diálogo com nosso aparato de significados sobre o mundo constituído na nossa relação com a cultura, do nascimento até a morte, de crucial importância no moldar da nossa percepção para assimilar o mundo e seus fenômenos. Para finalizarmos essa parte do pensamento, citaremos mais um trecho presente no livro *Semiose segundo C. S. Peirce* (2004), que trata da relação representação versus ambiente.

*Supomos que, ao representarmos uma coisa (entidade ou processo), nós a substituímos por outra (entidade ou processo). Assim, hipoteticamente, um inseto que se desloca em seu vôo sem se perder está substituindo certos objetos do espaço por onde voa por representações, que ele possui desses objetos, em uma espécie de mapa desse espaço; sua interação bem-sucedida com um ambiente que se modifica imprevisivelmente depende dessas substituições. (...) Representação, para as ciências ocupadas com processos cognitivos de diversas naturezas, é uma noção subsidiária: um sistema cognitivo funciona através da manipulação de estruturas e/ou processos representacionais. (...) [a representação] consiste em definir os processos de ajustes mediados ao ambiente. (...) (QUEIROZ, 2004, ps.179 - 186).*

Para a formatação da exposição de construções sógnicas ou imaginários que apresentam para o feminino outros locais de significações contrários a ótica do patriarcado, mais adiante, e também como suporte teórico, utilizaremos do modelo de tratamento para imagens oferecido no livro *Imagem: Cognição, semiótica, mídia* (1998) dos autores Lúcia Santaella e Winfried Noth. O livro oferece pensarmos na separação da imagem em determinados períodos de sua evolução, *pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica* para então refletirmos sobre a imagem e seus correlatos, como meios de produção, meios de armazenamento, papel do agente, natureza da imagem, imagem e mundo, meios de transmissão e papel do receptor. Para essa proposta, nos interessa a proposição de imagem e mundo, que relaciona a imagem e a sua concepção no ambiente coletivo, ou no mundo. O trabalho propõe a existência de três paradigmas no processo evolutivo da imagem: o *pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico*. O primeiro nomeia todas as imagens produzidas

artesanalmente, imagens fundamentadas na habilidade manual de um indivíduo para plasmar o visível. O segundo se refere a todas as imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando a necessidade de objetos reais preexistentes. O terceiro diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação, transformação de uma matriz de números em pontos elementares (os pixels).

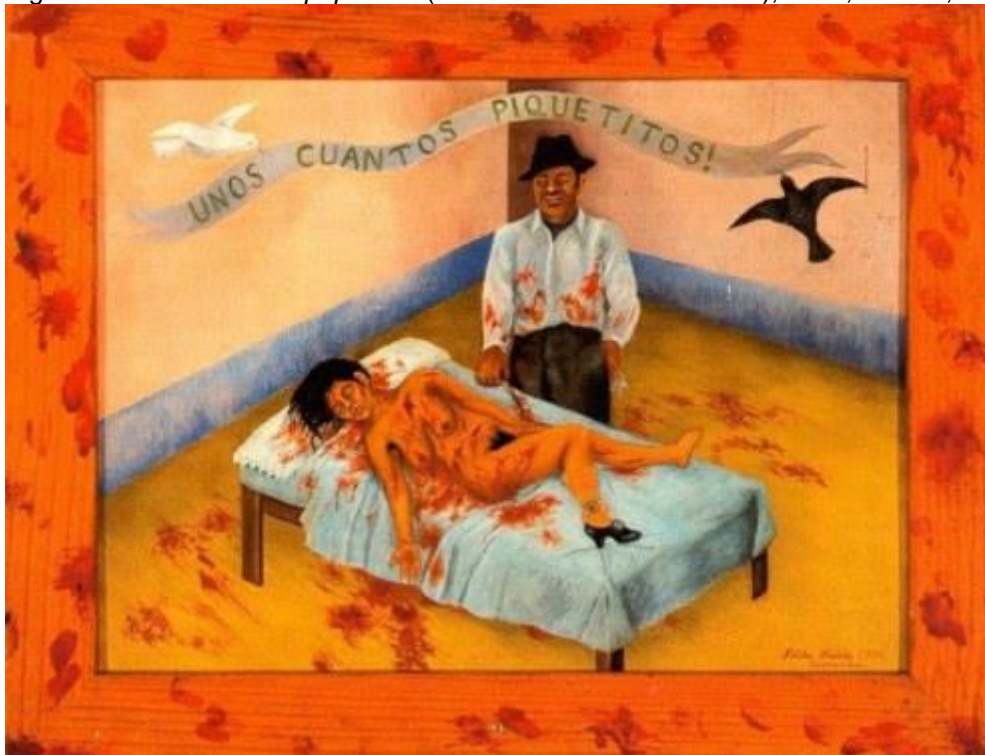
Os paradigmas auxiliam como aberturas de possibilidades para a análise dos imaginários aqui expostos e a relação que os mesmos conservam para com a temática da pesquisa. As imagens serão expostas de acordo com a proposição apresentada acima, então, temos a pintura *Unos cuantos piquetitos* (“Umás facadinhas de nada”), 1935, de Frida Kahlo e *Meat joy* (“Prazer da carne”), 1964, da pintora Carolee Schneemann, como representantes da era *pré-fotográfica*. O curta-metragem *Les résultats du féminisme* (“Os resultados do feminismo”), 1906, da cineasta Alice Guy-Blaché e a fotografia *Untitled film still #6* (“Filme sem título #6”), 1977, de Cindy Sherman, retratam o uso da imagem pelo paradigma do *fotográfico*. Para o paradigma *pós-fotográfico*, temos como representantes a performance *Cut Pieces* (“Corte os pedaços”), 1965, da artista plástica Yoko Ono, a pintura *Musas* (da série *Acadêmicos*), 1997, da artista plástica Adriana Varejão e *A Experiência Madá - exposição de um corpo feminino em rede social* (2013). Sendo assim, abrimos a reflexão para pensar essas imagens em relação com os pontos oferecidos pela tabela para cada era por qual o processo imagético tem passado e os pontos pertinentes que demarcam a relação da imagem com o mundo.

O termo *Corpografia* aqui utilizado como título deste capítulo junto ao subtítulo *Desenhos para outros femininos* evoca acerca do uso das imagens que serão utilizadas na análise e nos auxilia na assimilação das imagens expostas como uma escrita imagética única\conjunta que busca dialogar outros discursos sobre o feminino e a sua experiência sóciohistórica e cultural. As composições que aqui serão postas em exposição, nos contam versões de um feminino que discorre a partir de sua experiência enquanto corpo inserido na cultura do patriarcado. São versões de mulheres que apresentam ao mundo os seus discursos sobre o que é existir enquanto feminino. Versões que até os dias atuais sofrem com o silenciamento por parte de uma cultura que,

historicamente, primou o direcionamento do poder do discurso para os sujeitos do gênero masculino. *Corpografia* atende ao conjunto de escritas que versam sobre o corpo feminino e sua imagem originadas de uma experiência de corpo feminino, uma escritura que é e reflete o próprio corpo, inseridas nele a partir da experiência existencial. São relatos de femininos que contam como a vida e o mundo lhe atravessam o corpo, expressões que discorrem sobre as impressões que o mundo lhes causam e que os mesmos causam no mundo, em uma simbiose de corpo e escrita e de escrita e corpo. Escritos que constroem um imaginário que tem como função principal discorrer a realidade histórica desses corpos.

### 3.1.1 Frida Kahlo - Pintura

Figura 13: *Unos cuantos piquetitos* (“Umás facadinhas de nada”), 1935, Pintura, Frida Kahlo.



Fonte: *Wikipédia* – Enciclopédia digital<sup>22</sup>

De acordo com o site *Wikipédia*, a obra é originada de uma história lida por Frida em um jornal da época, que contava sobre um homem que assassinou sua mulher em um ataque de raiva, embriagado, esfaqueando-a diversas vezes após descobrir sua infidelidade. Perante o juiz, ele se justificou

---

<sup>22</sup>Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Unos\\_cuantos\\_piquetitos#/media/File:Unos\\_cuantos\\_piquetitos.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Unos_cuantos_piquetitos#/media/File:Unos_cuantos_piquetitos.jpg)  
Acesso em 06\03\2019.

dizendo: "Mas tudo o que eu fiz com ela foi dar umas facadinhas de nada!". Na obra a artista demonstra a mulher nua e sangrando, com os olhos semicerrados e um fio de sangue escorrendo da boca. Seu assassino está ao lado dela, com a faca ainda na mão. A parede rosa e o painel azul limpo contrastam com o resto do ambiente salpicado de sangue. Na parte superior da pintura, há uma faixa segurada por uma pomba branca e uma andorinha preta, uma possível alusão aos aspectos mais iluminados e mais obscuros do amor. A frase "Umhas facadinhas de nada" se tornou o título da obra.

Primeiramente, é importante dizer que apesar de na época da pintura já existir a fotografia, a obra se enquadra na era *pré-fotográfica* devido às características que possui como, por exemplo, ser produzida artesanalmente e fundamentada na habilidade manual de um indivíduo para plasmar o visível. No que tange a corpografia, escritas que contam sobre a experiência do feminino pela ótica feminina, a obra encerra uma contundente denúncia acerca da realidade a que o feminino estava<sup>23</sup> exposto na época em que a mesma foi confeccionada. Temos um imaginário que demonstra o grau de vulnerabilidade a que os corpos das mulheres estavam submetidos dentro de uma sociedade patriarcal, sendo assassinadas em meio a acessos de raiva ou de embriaguez de seus cônjuges. Então, temos um primeiro imaginário que denuncia a violência presente e iminente na relação da dominação masculina sobre o feminino.

No que tange aos quesitos propostos no livro a *Imagem: Cognição, semiótica, mídia* (SANTAELLA, NOTH, 1998), no que concerne a uma imagem *pré-fotográfica*, notamos na obra o quesito *aparência*, que compreende uma configuração exterior de alguém ou algo, aquilo que se mostra imediatamente. Observamos esse caráter na obra através de sua construção pictórica, que reforça a exposição com a exacerbação dos tons, cores e desenhos e reforça a violência sofrida por um corpo feminino, simbolizando uma existência marcada pelo domínio. Em relação à característica de *metáfora*, notamos a designação da obra na tentativa de transpor para a tela ou reduzir em tela toda a realidade

---

<sup>23</sup> Fato que continua sendo observado nas culturas latino-americanas. Segundo o jornal *El País* (2018), na América Latina, nove mulheres são assassinadas por dia, vítimas de violência de gênero. A região, segundo um relatório da ONU Mulheres, é o local mais perigoso do mundo para elas, fora de uma zona de guerra. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/24/actualidad/1543075049\\_751281.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/24/actualidad/1543075049_751281.html)

vivenciada pelo feminino, aproveitando de um acontecimento para eternizar em quadro essa realidade. Quanto ao *imaginário icônico*, no sentido do imaginário que se propõe a representar ou reproduzir com exatidão e fidelidade, também é fácil averiguar a sua presença, visto que a obra propõe uma intensa imersão por parte do espectador para que o mesmo se aproxime da condição existencial de um feminino violentado pela cultura patriarcal. Na busca por exprimir ou evocar a violência que perpassa a existência feminina, temos a inserção do caráter *evocativo* da imagem. Enquanto *símbolo*, no sentido daquilo que substitui ou sugere algo, também acreditamos ser uma característica bastante explícita na obra de Kahlo, visto que a artista consegue simbolizar ou compilar uma realidade através de uma única imagem.

### 3.1.2 Carolee Schneemann – Performance\Pintura\Fotografia

Figura 14: *Meat Joy* (“Prazer da Carne”)1964, Performance\Pintura\Fotografia, Carolee Schneemann.



Fonte: *Performatus* – Revista digital.<sup>24</sup>

A criação de Schneemann, exposta em pinturas “vivas”, em sua maioria, traz a artista em primeiro plano, borrando a idéia de criador e criação e

<sup>24</sup> Imagem disponível em: <https://performatus.net/traducoes/carolee-schneemann-pintura/>  
Acesso em 26.01.2019.



imbricando o corpo com a plataforma artística, em um claro exemplo de Intermedialidade e Intersemiose, da linguagem performativa para a pintura e da pintura para o cinema, respectivamente, através do uso da luz. A artista traz à cena um feminino que pensa, pinta, expõe e encena sobre si, pautado em suas angústias, dores, limites, revelando um intenso mergulho entre corpo, personalidade, existência e demais questões que assinam um extenso caminho para a composição de um imaginário feminino. Em *Meat Joy* (“Prazer da carne”), 1964, a artista encena\pinta um retrato que remete ao momento de um parto feminino. Em uma intensa composição de cores, a artista revela a força presente nos atos humanos fabricados a partir do corpo, assim como também evidencia as marcas e sensações que transcorrem no corpo feminino nesses momentos. Sobre a pintora, escreve a pesquisadora Maura Reilly, em artigo para a Revista *Performatus*:

*[...] são grandes construções pictóricas que exemplificam seu interesse na montagem e no distanciamento da tela plana. Em cada uma, a tinta se torna um dos muitos materiais da natureza que podem ser aplicados ou cortados em superfícies, junto com fotografias, madeira, tecido, fita cassete, vidro, celofane, roupas de baixo e assim por diante. Cada um demonstra o constante desejo da artista em fazer a pintura abrir caminho através da tela, para fora do quadro e para dentro do espaço do espectador, enquanto, ao mesmo tempo, estrutura o “real” com a composição visual do olho do pintor (PERFORMATUS, 2006, p.02).*

*Meat Joy* (“Prazer da carne”) é a outra pintura escolhida para compor a era da imagem *pré-fotográfica*, também enquadrada em um período histórico onde a fotografia já era usada como suporte, a obra foi formatada nos moldes de uma figura pictórica, uma pintura, mesmo agregando elementos também da fotografia, como a luz. O quesito *aparência*, assim como a obra anterior, está demonstrado através de sua construção pictórica, usada como a força motriz para o espelhamento da obra, com a exacerbação dos tons, cores e desenhos. Notamos a *metáfora* na dramatização retratada a partir de uma vivência performática que traz à cena um importante momento que atravessa o corpo feminino. Podemos notar a característica de *imaginário icônico* na representação de um momento que historicamente cercou as existências femininas, o parto, e que ao colocá-lo com tamanha evidência e perspectiva a artista nos leva ao caminho da reflexão sobre a representação desse momento para um corpo feminino. Isso nos leva a outra característica do paradigma *pré-*

*fotográfico*, o caráter *evocativo* da imagem, a obra de Schneemann nos convida evocativamente a olharmos para esse ato, a pensar sobre ele. Quanto ao caráter *símbolo*, acredito que a obra se impõe como um importante retrato simbólico para reflexões sobre o feminino, a sua existência, significação e representação.

Na obra *Greenwich Village 1963: Avant-garde, Performance e o Corpo efervescente* (1999), da historiadora Sally Banes, que conta sobre a efervescência artística da década de 60, apresenta Carolee Schneemann como uma das artistas que transgrediram flagrantemente os códigos sexuais da família burguesa, sugerindo um modo de abrir e estender a família “ - esta que é a mais privada de todas as esferas - além do modelo nuclear de família do casal com as crianças” (BANES,1999), tendo em *Meat Joy* (“Prazer da carne”) uma das referências principais para essa transgressão flagrante.

### 3.1.3 Alice Guy Blaché – Cinema

Figura 15: *Les résultats du féminisme*, 1906 (“Os resultados do feminismo”), Cinema, Alice Guy-Blaché



Fonte: Youtube – Plataforma digital de compartilhamento de vídeos <sup>25</sup>

A imagem (fig.15) é um frame do curta-metragem *Les résultats du féminisme*, 1906 (“Os resultados do feminismo”), da pioneira no cinema Francês, a cineasta Alice Guy–Blaché (1873 - 1968). Na película, é possível assistir a uma exposição visual sobre as relações entre os gêneros a partir da inserção das lutas feministas por direitos sociais equiparados aos dos homens. Em 1896, menos de um ano após o lançamento de “A Chegada do Trem na Estação”, 1885, dos irmãos Lumière, Alice já criava histórias ficcionais. No

<sup>25</sup> Vídeo e Imagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQ-oB6HHttU>. Acesso em 26.01.2019.

curta-metragem em questão, a artista se utiliza da sátira para refletir sobre as disposições dos corpos e das relações a partir da pauta feminista levantada no século anterior. Em relação à *corpografia*, a obra abre neste capítulo a possibilidade de se pensar a desconstrução do feminino, montando uma estrutura de imaginário que confere outra forma para a concepção da existência feminina.

A narrativa se passa em uma pequena comunidade e nas cenas é possível observar as mudanças dos papéis sociais tradicionais destinados aos corpos, segundo o gênero a que pertencem. Por exemplo, o homem cuidando de atividades domésticas, como passar roupa, olhar os bebês, e as mulheres proseando, fumando, bebendo no bar da cidade, humilhando seus maridos e assediando maridos alheios. O curta tenta elucidar como se tornaria a vida social a partir da troca de atuações dos papéis de gêneros, assim como as diferenças presentes nos modos de existir socialmente que configuram esses papéis. Também, avalia os significados das mudanças dos locais sociais, como a casa e o bar, para o exercício dos papéis dos gêneros, ou de homem e de mulher, precisamente. O *frame* do curta-metragem selecionado para representar a obra, explicita bem o discurso proposto pela cineasta no tratamento das relações de gêneros. Na imagem, podemos observar dois homens exercendo tarefas domésticas, como a costura e os cuidados com a criança, e a mulher em posição de delegação das atividades necessárias para o funcionamento da casa. Quanto à *corpografia*, em cenas que demonstram como seria a vida social caso os papéis de homem e mulher fossem trocados, o curta escreve outras formas para a concepção do feminino e do masculino no ambiente social, expande as grafias existenciais a que os gêneros estão submetidos e propõe novas semioses para a assimilação do signo feminino.

Para a pesquisadora portuguesa Ana Catarina Pereira, que traz algumas possibilidades de leitura das representações do filme em sua tese *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação* (2014), à primeira vista o filme parece ser uma crítica aos anseios dos movimentos feministas que ao buscarem igualdade de votos com os homens, trariam consigo o medo da “troca” de papéis de gênero e um conseqüente desequilíbrio social. Além disso, a pesquisadora também nos faz pensar sobre a presença da discussão da supremacia feminina e a castração masculina no curta, que, para ela, ao final,

desaparecem, deixando apenas a impressão efetiva que fica em torno da representação visual do comportamento masculino como tóxico, injusto, abusivo e autoritário. Já que ao final do filme, após intensos clamores para que as mulheres retornem aos lares, os homens se unem e, em forma de rebelião, reintroduz a “ordem”, ou seja, as mulheres voltam às atividades domésticas e eles ao bar da cidade. Abaixo, citações retiradas da tese de Ana Catarina, detalham concepções sobre o filme.

*Nos cerca de seis minutos de duração do curta-metragem, o homem costura, cuida dos filhos, usa vestidos e age com delicadeza, promulgando uma essência feminina ultra-romantizada. A mulher fuma, bebe e tem um comportamento sexualizado; é grande, brutal, controla o espaço em que se movimenta, toma iniciativas e provoca ações. Elementos de ambos os sexos desempenham os papéis opostos aos rigidamente atribuídos pela sociedade, o que pode ser interpretado de diferentes formas:*

- a) uma acusação aos movimentos feministas e à tentativa de superiorização das mulheres (o antônimo de machismo);*
- b) uma representação grotesca dos medos masculinos diante da possibilidade de instituição de uma estrutura matriarcal;*
- c) uma visão feminista que encara a própria diferenciação de gêneros como supérflua. (PEREIRA, 2014, p. 31).*

Concordamos com autora nas óticas analíticas oferecidas para pensarmos a exposição das relações de gêneros no curta. É possível perceber tanto a reprodução do machismo presente nas atitudes das mulheres ao assumir os papéis dos homens, assim como também o medo dos homens diante do fato de que aquele modelo social se institua como o hegemônico. Mas, como avaliar uma sugestão final acerca do filme, ele sugere a preservação dos lugares sociais? Ele demonstra que para que o equilíbrio social se mantenha é necessário manter a estrutura dominante? Acredito que, como é próprio das obras artísticas, a cineasta expõe os debates que nos inquieta, tornando mais nítidos os caminhos para as respostas que desejamos encontrar. Porém, se apresenta importante pontuar a relevância e protagonismo da obra em trazer o debate acerca da questão em um cenário em que obras do gênero cinematográfico discutindo as condições sociais dos gêneros eram inexistentes. Visto que Guy-Blaché é a primeira mulher a filmar no mundo e entre as suas primeiras obras está *Les résultats du féminisme* (“Os resultados do feminismo”), 1906, o que demonstra a atenção da autora quanto as urgências da época e também quanto a potência do uso da tecnologia do cinema para expor as realidades vivenciadas pelos indivíduos.

Em relação ao uso da imagem na obra de Blaché e sua correspondência com as características do paradigma da imagem *fotográfica*, observamos, em primeiro lugar, o caráter de *índice*. Entendendo o termo como a imagem que está ligada por semelhança ou proximidade no lugar de representá-la, fato constatado na obra em sua busca em aproximar-se à representação do feminino, porém, questionando, abrindo seus horizontes, não a mantendo estagnada enquanto ideal e representação social. Também podemos observar o caráter de *metonímia* usado para os retratos imagéticos dos signos mulher e homem, visto que os dois são colocados fora do seu contexto semântico habitual, pensando-os para além dos quadros sociais a que os mesmos estão fincados. Entende-se por metonímia o uso da palavra, nesse caso, o uso do signo imagem, fora do seu referente ocasionalmente pensado, ampliando o seu uso para além do pressuposto pela cultura que o significa. O caráter de *sombra* ou *sombreamento* da imagem também é observado na obra, visto que o curta está inserido na época de florescimento das tecnologias de imagem, onde ainda não se tinha descoberto o colorido para as imagens, e suas configurações apenas eram possíveis em preto e branco.

### 3.1.4 Cindy Sherman- Fotografia

Figura 16: *Untitled Film Still #6* (“Filme sem título #6”), 1977, Fotoperformance, Cindy Sherman.



Fonte: Moma – versão digital.<sup>26</sup>

Em 1970, a fotógrafa Cindy Sherman, trouxe ao público a série *Untitled film still* (“Filme ainda sem título”), onde, através de fotografias, se transforma em diversas mulheres\personagens, dialogando as construções históricas presentes na trajetória social do corpo feminino. Para compor o quadro analítico de imagens, inserimos a obra #6 da série, onde se pode observar uma exímia representação do corpo feminino em estado de objeto. No artigo *A imagem como experiência em Untitled Film Stills*, publicado pela Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Ceará, o pesquisador Marcelo Ribeiro discorre sobre esse momento da obra de Sherman:

---

<sup>26</sup> Imagem disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56535>. Acesso em 03.04.2019.

*Untitled Film Stills* é o título – que pode ser traduzido livremente como “Fotografias de cena sem título” – de uma série de 70 imagens, numeradas de 1 a 84 (em ordem não cronológica, de 1977 a 1980). É importante destacar que Cindy, além de fotografar e ser a modelo, faz toda a concepção de cenário, figurinos e montagem. Sua rotina de trabalho é bastante solitária e ela acredita na ideia de que suas fotografias não se tratam de autorretratos. Suas obras vão além disso: é como se ela fosse um quadro vazio e, através das maquiagens, roupas e poses, pudesse produzir uma infinita sucessão de papéis femininos. Como se ela fosse, de fato, todas as mulheres. (RIBEIRO, 2017, p.01).

Assim como as outras artistas da década, Sherman também busca o caminho da denúncia do aprisionamento do corpo feminino em representações de papéis sociais. A artista se utiliza de diversas facetas para demonstrar as diversas representações pelas quais o corpo e as existências femininas estiveram e têm estado aprisionados no decorrer da História. É importante frisar a unificação das obras propostas no quesito *denúncia* da objetificação do corpo feminino na vida social. Percebemos que as quatro artistas se encontram no incômodo causado pela objetificação da existência do corpo feminino na experiência social e transpõe o fato para as obras, como caminho para que se reflita sobre a questão a partir das propostas de imaginários.

Quanto à relação da obra de Sherman e as características que configuram uma obra do período *fotográfico*, observamos o quesito *índice* na apresentação da fotografia como uma denúncia de uma situação vivenciada pelo corpo feminino ao longo da história. A imagem faz uso da linguagem fotográfica para indicar a experiência de objetificação como fator que demarca a existência feminina. O caráter de *metonímia* pode ser observado no uso do corpo feminino para a representação de uma denúncia ou questionamento ou reflexão acerca da existência feminina, que está colocada dentro do padrão ideal hegemônico do feminino, mas em um contexto que nos leva a questionar ou refletir sobre essa significação. Quanto ao quesito de *sombra* ou *sombreamento* da imagem, temos a configuração da imagem em tons de preto e branco, evocando os personagens femininos presentes nas primeiras obras cinematográficas.



### 3.1.5 Yoko Ono (1933-) \ Performance

Figura 17: Imagens da Performance *Cut pieces* (“Corte os pedaços”), 1965, Performance, Yoko Ono.



Fonte: *Art Versed* – Revista Digital<sup>27</sup>

A artista plástica Yoko Ono ganha projeção internacional com a Performance *Cut Pieces* (“Corte os pedaços”), 1964, onde propõe o seu corpo, em estado performático, em uma galeria, para que os espectadores cortem os pedaços de suas vestes. Seria um convite a “profanar” um corpo ainda bastante costurado por tabus e outros limites sógnicos? À primeira vista, parece que a artista oferece aos espectadores uma espécie de teste provocativo, para que os mesmo descubram quais as sensações e ações que um corpo feminino “disponível” é capaz de suscitar em seus próprios corpos. NA plataforma online do MOMA<sup>28</sup> (Museum of Modern Art - Nova York) é possível acessar um relato sobre *Cut Pieces*, onde nos conta que a artista sentou-se sozinha em um palco, vestida com seu melhor terno, com uma tesoura na frente dela. O público tinha sido instruído que eles poderiam se revezar se aproximando dela

<sup>27</sup> Imagem disponível em: <http://www.artversed.com/>. Acesso em 26.01.2019.

<sup>28</sup> <https://www.moma.org/>

e usar a tesoura para cortar um pequeno pedaço de sua roupa, que era deles para manter. Algumas pessoas se aproximaram hesitantemente, cortando um pequeno quadrado de tecido de sua manga ou a bainha de sua saia. Outros vieram corajosamente, cortando a frente da blusa ou as alças do sutiã. Ono permaneceu imóvel e sem expressão durante todo o tempo, até que, a seu critério, a performance terminou. Refletindo sobre a experiência recente, a artista disse: “Quando eu faço a peça cortada, eu fico em transe, então não me sinto muito assustada...” Nós geralmente damos algo com um propósito... mas eu queria ver o que eles levariam... Houve um longo silêncio entre uma pessoa chegando e a próxima pessoa chegando. E eu disse que é uma música fantástica e linda, sabe? Ba-ba-ba-ba, corte! Ba-ba-ba-ba, corte! Bela poesia, na verdade.”

A descrição acima enfatiza a hipótese mencionada de que Ono desejava trabalhar com as percepções dos presentes, levando-os a tirar suas conclusões quanto à significação da cena exposta. Como já foi informado, esse é o caminho artístico escolhido pela linguagem performativa, oferecer apetrechos cênicos para que o público crie o enredo de acordo com o modo que cada um tem de perceber o mundo, os sujeitos etc., o que nos leva a encerrar a obra no paradigma do *Pós-fotográfico*, que tem como primeira característica o quesito *simulação*. Ao instalar a *Performance Cut Pieces* a artista simula uma cena em que entrega aos espectadores uma gama de possibilidades sobre o que fazer com os elementos cênicos presente e o uso dos mesmos sobre o seu corpo.

Percebemos então uma construção dramatúrgica que se apresenta como uma simulação da representatividade de um corpo feminino perante o cenário social, demonstrando a fragilidade e outras questões que estão presentes sobre a existência desse corpo. Outro quesito do paradigma proposto é a *metamorfose*, notado na obra em seu anseio de expor para transformar, expor para confrontar ou expor para gerar discursos reflexivos que operem mudanças na existência social do corpo feminino. O que nos leva a outro quesito operado pela obra, o *virtual*, como uma imagem que relata ou delata o real. Ou seja, a artista cria uma potência imagética que leva o espectador da obra a vivenciar uma experiência com o real, a exposição de um corpo feminino, inserido em uma lógica de virtualidade, de uma proposição performática que é real, não sendo, até onde se pode cortar os pedaços da

roupa da artista? Montando um jogo de êxtase e realidade? Trazendo a tona as sensações que a vulnerabilidade de um corpo feminino enseja sobre os indivíduos que compartilham das mesmas. Com relação ao quesito de *ideal de autonomia*, podemos dizer que o mesmo se encontra na singularidade presente no contexto performance *versus* corpo feminino. A obra se configura como um dos primeiros trabalhos artísticos a expor as condições de representação presentes na existência de um corpo feminino. O que reforça a penúltima característica que a coloca no paradigma do *Pós-fotográfico, modelo simbólico*, tornando-a um símbolo de discursos sobre a temática tratada e a forma de como operá-la no contexto artístico e social. Fato que a torna um *ícone*, última característica, para as obras que serão concebidas após.

### 3.1.6 Adriana Varejão (1964-) \ Pintura

Figura 18: *Musas* (da Série *Acadêmicos*), 1997, Pintura, Adriana Varejão.



Fonte: [br.pinterest.com](https://br.pinterest.com) – galeria digital <sup>29</sup>

<sup>29</sup> Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/542754192565085042>. Acesso em 26.01.2019.

No universo hiper expositivo, no sentido de proporção das dimensionalidades que a obra oferece em sua exposição, da artista plástica Adriana Varejão, temos a proposição de uma *corpografia* que escreve sobre um corpo feminino altamente exteriorizado e denunciante das barbaridades a que o mesmo esteve e ainda está exposto durante o decorrer da História. No imaginário de Varejão, é possível perceber a escrita de um resumo da história do feminino, uma obra que discorre século de significação do feminino ao longo da história. Na dissertação de mestrado, intitulada *A visceral azulejaria de Adriana Varejão* (2015), de Priscila Beatriz Alves, podemos encontrar valiosas informações sobre a estética de Adriana. Nas citações descritas abaixo, podemos compreender um pouco do vasto imaginário de uma artista em constante expansão.

*[...] As obras da Adriana exploram as histórias implícitas e não contadas, criando uma vertente de historiografia crítica, na qual pastiche dos retratos acadêmicos ilumina o que ficou oculto da experiência violenta do universo do Brasil colonial; a violência obliterada retorna na relação encenada entre os quadros. As carnes que saem das paredes de Adriana Varejão não são as “carnes” tranquilas – viande como Merleau Ponty preconiza – que fundaram o encontro entre o corpo do sujeito e o corpo do mundo e que se tocavam na pincelada de Cézanne sobre a tela; aqui, trata-se de carnes do desejo em movimento cruel, cru, sangrento e implacável que se projetam no espaço com força sensual e invasiva, sem revelar nada além da ferida em textura informe. [...](ALVES,2015,ps.13).*

Ainda de acordo com Alves, a obra é embasada, particularmente, no período colonial brasileiro e utiliza a pintura como suporte para a ficção histórica e a exploração de temas como a teatralidade, o desejo e os artifícios presentes no barroco. Mediante a releitura de elementos visuais incorporados à nossa cultura por meio da colonização – como a pintura de azulejos portugueses, ou a referência à crueza e agressividade da matéria nos trabalhos com “carne” – a artista traz à luz relações paradoxais entre sensualidade e dor, violência e exuberância. Nas suas criações tridimensionais, rupturas na tela apresentam um interior visceral sangrento, formado de elementos escultóricos ou arquitetônicos.

[...] A dualidade imbricada – corpo e pintura – imprime em Adriana um repertório híbrido e polifônico, um elemento que atravessa toda a sua obra: o corpo, seja rasgado, cortado, dilacerado esarteado, seja em fragmentos, em pedaços. O corpo é revelado enquanto pele e carne da pintura, habitando os interiores da arquitetura e descoberto em suas ruínas; é, por fim, representado nas saunas, por metonímia. (ALVES, 2015, p.41).

Ainda de acordo com a dissertação, a artista discute relações paradoxais entre sensualidade e dor, violência e exuberância, através de uma obra que com imenso trato no uso das cores e grandiosidade no uso dos traços, discorre sobre dores e violências profundas presentes na trajetória histórica do feminino. No seu trabalho, a carne, o sangue e, sobretudo, a pele enquanto lugar que une ou divide interior e exterior, revelado e oculto, transformam-se em imagens fortes e denunciadoras de uma cultura que traz a violência e o sacrifício inscritos em sua gênese histórica.

No que tange às características de uma imagem que se enquadra no período *pós-fotográfico*, notamos a *simulação* no sentido daquilo simula toda uma realidade a partir de um único objeto, empregando o verbo simular no sentido de representar, daquilo que está para alguma coisa. A imagem simula ou representa o retrato histórico do feminino fruto de sua história forjada por violências físicas e simbólicas. No quesito *metamorfose*, no sentido de mudança, daquilo que se transforma de um ser em outro, de uma forma em outra, podemos afirmar isso no caráter histórico da obra, na *metamorfose* de uma vasta história em uma única imagem, da transformação dessa história em um objeto artístico que busca narrá-la. Quanto ao quesito *virtual*, daquilo que se apresenta como potência de realidade, se pode observar na potência da imagem em relatar o real, em apropriar-se do real e transformá-lo em potência para a criação de assimilações desse real. Quanto ao ideal de *autonomia*, podemos levar em consideração o fato da imagem discorrer sobre um feminino que fala de si, que busca a compreensão de sua existência histórica, que não mais está preso aos discursos não originados de uma experiência real. Em relação ao quesito *modelo simbólico*, reforçamos os ditos sobre a autonomia e notamos na imagem o símbolo de um feminino que deseja contar sobre sua trajetória sóciohistórica e cultural, que deseja simbolizar a sua existência e

deixar as suas impressões sobre tal. Quanto ao *ícone*, podemos dizer que a imagem se apresenta como uma sacração do feminino, daquilo que se expõe para gerar sensações, para gerar possibilidades de pensar o que está sendo retratado.

### 3.1.7 Denise Madalena (1989-), Fotoperformance virtual

Figura 19: *A experiência Madá - exposição de um corpo feminino em rede social*, 2013, Fotoperformance, Denise Madalena, Natália Soares e Michelle Mattiuzzi.



Fotografia: Alex Oliveira \ Imagem: print de post na página virtual da artista.<sup>30</sup>

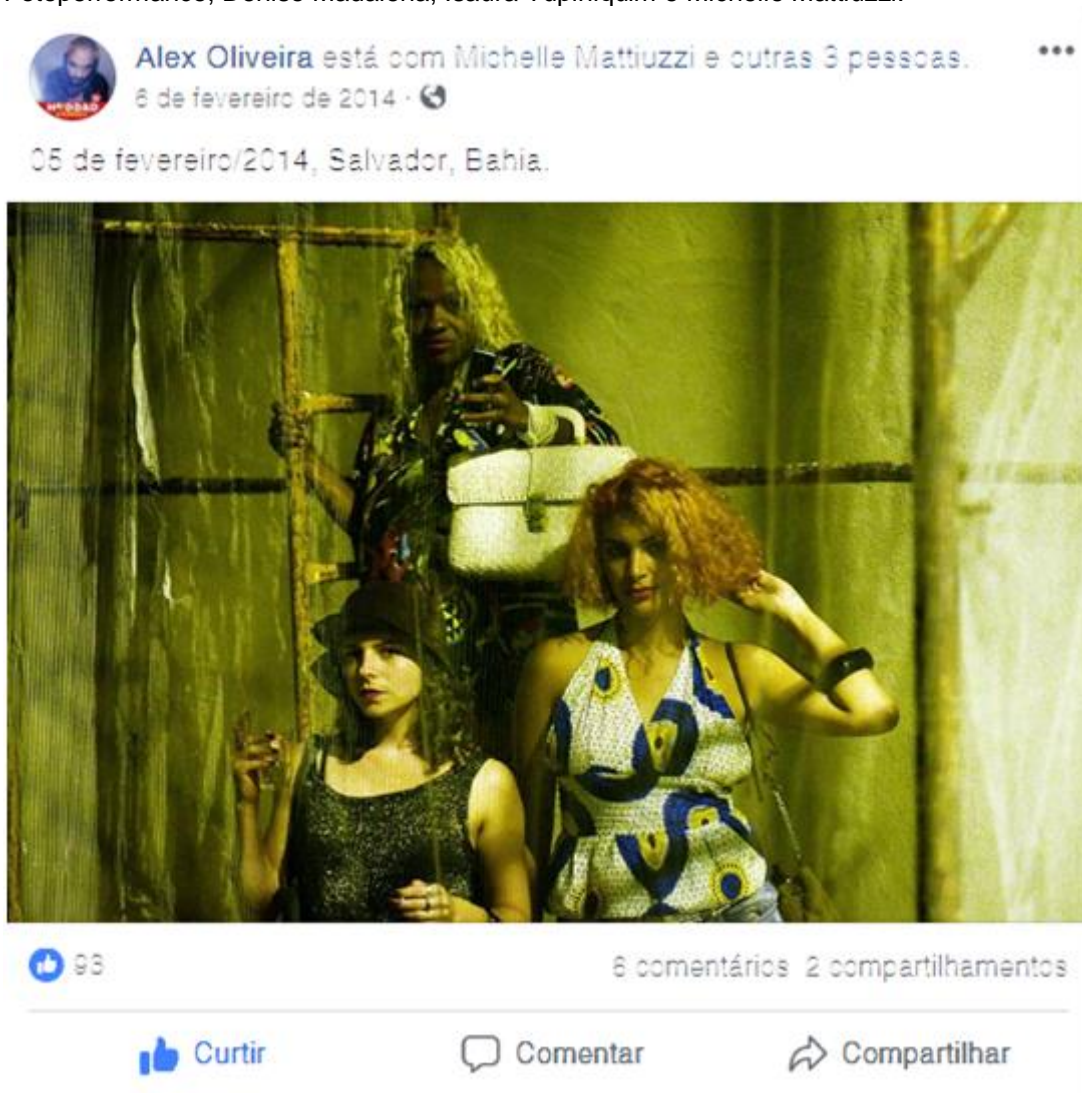
As últimas imagens que representam outras significações do feminino a partir de imaginários produzidos por mulheres artistas fazem parte da composição do trabalho *A experiência Mada - a exposição de um corpo*

<sup>30</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=768838173129214&set=t.1685952583&type=3&theater>. Acesso em 03.04.2019.

*feminino em rede social* (2013). O retrato é fruto de um projeto de investigação do corpo feminino nas redes sociais, de autoria da mestranda. *A experiência madá - a exposição de um corpo feminino em rede social* (2013) intitula uma compilação de imagens compostas a partir da linguagem da fotoperformance, que propõe uma relação entre o corpo feminino que performa para a câmera fotográfica com o objetivo de alcançar determinados efeitos imagéticos em consonância com a linguagem fotográfica. Ademais, o trabalho se estende à publicação das imagens na rede social *Facebook*, exemplos:

Figura 20: *A experiência Madá - exposição de um corpo feminino em rede social*, 2013, Fotoperformance, Denise Madalena, Isaura Tupiniquim e Michelle Mattiuzzi.



Fotografia: Alex Oliveira \ Imagem: print de post na página virtual da artista.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=769029633110068&set=t.1685952583&type=3&theater>. Acesso em 03.04.2019.

Figura 21: *A experiência Madá - exposição de um corpo feminino em rede social*, 2013, Fotoperformance, Denise Madalena, Henrique Gabriel e Sabrina Rauta, virtual.



Fotografia: Matheus Sá Mota \ Imagem: print de post na página da artista.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10202402101688965&set=pb.1685952583.-2207520000.1553991388.&type=3&theater>. Acesso em 03.04.2019.



Figura 22: A experiência Madá - exposição de um corpo feminino em rede social, 2013, virtual, Denise Madalena.



Fotografia: Matheus Sá Mota \ Imagem: print de post na Facebook.<sup>33</sup>

Na imagem, observamos um corpo feminino seminú, com o foco imagético em seus seios, um terço em seu pescoço, um braço que parece querer orquestrar o vento, e uma expressão carregada por angústia e melancolia. Hoje, observando a imagem, posso esquadrihá-la e denotar sentido para cada parte que constrói a fotoperformance. Portanto, diria, que foco nos seios serve para significar a força do feminino, assim como o terço para significar a prisão social ao qual esse corpo está amarrado. O braço estendido, em tom de orquestração, pode dar o sentido da mudança dos ventos da história para o feminino e a expressão, carregada de melancolia e angústia, para a significação da realidade experienciada pelo feminino.

<sup>33</sup> A imagem foi censurada pelo Facebook e portanto não disponibilizada na rede social.

A fotografia foi tirada em outubro de 2014, na sacada de um prédio de São Paulo, uma ocupação artística localizada na Rua do Ouvidor, número 63. Nasceu em meio a uma residência entre artistas de diversas linguagens e da busca quanto à significação do que seja o ser mulher socialmente. A imagem foi exposta via rede social, o *Facebook*, e fomentou diversos discursos acerca de sua significação. Desde a apreciação enquanto objeto artístico até os velhos discursos sobre a mulher arraigados na cultura patriarcal, como “puta”, “louca” e outros adjetivos para difamar um corpo feminino que expande a sua existência social para além dos limites sóciohistóricos e culturais.

Figura 23: *A experiência Madá*, 2013, virtual, Denise Madalena.<sup>34</sup>



Fotografia: Alex Oliveira\ Imagem: print de post no Facebook.

<sup>34</sup> Essa imagem foi retirada por mim da rede social devido às discussões causadas dentro de minha família.

A imagem acima (Fig.23) foi uma das imagens que mais gerou discursos na rede e levantou semioses acerca do significado de uma mulher, um cigarro e uma xícara de café. Logo, termos como “drogada”, “louca”, “puta”, “marginal”, retornaram com maior força e mais uma vez denunciavam que o meu corpo apenas poderia significar aquilo a que está fadado a um corpo feminino, significações como beleza, virtudes e outras convenções sociais que determinam a existência feminina.

Quanto a análise sobre a imagem, seus períodos históricos e as características que compõem o seu formato, de acordo os mesmos, no quesito *simulação*, no sentido de ação ou efeito de simular, notaram que as mesmas carregam essas características pelo uso da foto-performance que, de certa maneira, é uma linguagem artística que simula uma representação. Ou seja, não são representações, visto que se pretende o retrato da realidade, não representá-la, mas retratá-la, configurando o que temos chamado de uma simulação de representação. Outro quesito observado se refere ao caráter do *virtual*, já que as imagens propostas foram construídas e pensadas para o ambiente virtual, para imagens carregadas de conceitos criativos, outras possibilidades de construir o signo feminino a partir de imaginários propostos por artistas mulheres. Ou seja, são virtuais, pois carregam conceitos, virtualidades, no sentido daquilo que não existe enquanto realidade, mas sim como potência de torna-se real. Quanto à característica de *ícone*, no sentido semiótico, um signo visual que representa outro objeto por ser semelhante a ele, podendo assim substituir a coisa que representa, também pode ser visualizado nas imagens em questão.

Vemos um signo que busca substituir um feminino por outro feminino, ou seja, existe um signo construído para a existência social do feminino, para a representação do ideal “ser mulher” que é confrontado por essa imagem. Isso por conta de um físico feminino que se apresenta fora dos padrões hegemônicos, como a cor e o corte do cabelo, o cigarro na mão, a fumaça saindo pelos poros, formas e modos não condizentes com a representação esperada para a postura de uma mulher. O signo visual que a imagem proposta delinea, é a substituição desse signo, é a abertura para pensar esse signo a partir de outras possibilidades óticas, ou construção semiótica.

A imagem acima gera novas possibilidades de se perceber o feminino ou novas semioses de assimilação do signo feminino ou da existência “mulher”, a que parece retrata. Podemos afirmar que são retratos provocativos de outras concepções para o feminino, para a criação de outros moldes de construção e significação desse signo, uma vez que a imagem nos provoca a perceber o retrato de um feminino a partir de outra ótica, sendo a mesma uma ótica forjada também por uma mulher.

Apontado o corpo imagético que possibilita o pensamento e visualização de outras possibilidades para a assimilação do feminino no ambiente sócio-histórico e cultural, e que desenha um discurso muito além da proposição dicotômica construída pela cultura patriarcal para as existências dos corpos a partir da anatomia que os compõem, homem e mulher. Sobretudo, para existência da mulher, historicamente desenhada para o estado à sombra de outro sujeito, sem local de fala, sem existência enquanto sujeito de sua história, sem passado, nem presente, nem futuro, mas, uma existência reduzida ao serviço de um senhor absoluto, conforme discutido no Capítulo I.

Neste Capítulo, vimos exposições de imaginários que refletem acerca da condição de existência do feminino em sociedades patriarcais. Observamos construções sígnicas que nos oferece aberturas de possibilidades para pensar o signo do feminino a partir da ótica de mulheres artistas que o significaram ao longo da História. Sendo assim, podemos afirmar que essas construções denunciam, questionam e propõe novas formas de se conceber o feminino, que elas engendram outras significações para um signo historicamente impressas com as orientações do patriarcado construídas pelos homens enquanto narradores da História. As obras artísticas aqui relatadas discorrem sobre essas impressões a que o signo feminino está preso, denuncia as consequências disso na vida das mulheres, nas suas vivências enquanto corpos amarrados à estrutura do patriarcado e oferecem novas possibilidades para o significado da existência sóciohistórica e cultural feminina.

Pelos motivos descritos acima, é que denominamos de *Corpografias* as concepções imagéticas exposta, pois as mesmas conferem outras escritas para o corpo feminino e sua existência, fomentando inscrições imagéticas que possibilitam aos indivíduos inseridos na cultura do patriarcado forjar novas significações para a apreensão do signo feminino inseridos nesses ambientes

culturais. *Corpografias* delimita um conjunto de possibilidades para pensar o que de fato é a significação do feminino em uma cultura patriarcal, as ocorrências presentes em sua história, os limites que lhes são impostos, as violências e explorações, os preconceitos e juízos de valor impregnados nesse signo.

*Corpografias* reúne uma reflexão em torno da existência do feminino, baseada na apreensão do mundo a partir do viés filosófico oferecido pela Semiótica, de que as coisas, objetos e sujeitos, estão permeados de significados que lhes são configurados pelos sujeitos que compartilham do ambiente sóciohistórico e cultural em que os mesmos estão inseridos. Logo, o termo nos auxilia a visualizar novas possibilidades de significações para o feminino a partir da experiência de mulheres que partilham da cultura do patriarcado e os sentidos que estão colocados para essa experiência, fomentando novas concepções ou semioses para o existir feminino a partir de suas próprias existências.

No próximo Capítulo, iremos explicar, a partir do viés semiótico e de estudos sobre o Imaginário, a Imagem e a Cibercultura, como ocorre a assimilação do ambiente cultural por parte dos indivíduos que o compartilha. Serão reflexões que irão nos levar a compreender como a construção social opera nas relações dos sujeitos e na constituição dos mesmos para os papéis de representações sociais. Abrindo possibilidades para entender como se construiu o feminino como assimilado dentro da cultura do patriarcado, assim como criadoras de imaginários desconstruíram e reconstruíram o feminino enquanto signo da cultura.

## 4 O corpo imaginado

### 4.1 Mapa teórico: o imaginário como caminho para refletir sobre a assimilação da imagem do corpo feminino enquanto signo da cultura

Este capítulo pretende firmar uma compreensão de como os imaginários ou estruturas sógnicas operam nas construções de indivíduos no ambiente sócio-histórico e cultural para que assim assimilemos como a imagem do feminino enquanto signo da cultura foi reverberada na existência histórica hegemônica e como as construções sógnicas de mulheres artistas produtoras de significações comunicaram outras assimilações para esse mesmo signo através do uso das linguagens artísticas. Para tanto, passamos por diversos caminhos norteadores de tal procura, a exemplo de escritos teóricos que dialogam sobre o imaginário, a imagem, a imaginação, a percepção, a visão, o senso, o feminino, o masculino, o humano, o corpo, entre outros. Compondo uma arquitetura de pensamentos, obras artísticas e diálogos que fomentam questões acerca do existir sob a pele de uma mulher e assim pretender a costura das implicações, determinantes e variáveis que perpassam esse corpo em sua trajetória histórica.

Para iniciarmos esse desenrolar de fios, achamos como um bom ponto de partida pensar o processo de enxergar o mundo, interpretá-lo, e então formar discurso sobre ele. De acordo com Lúcia Santaella (1944-), a Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis. Que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e sentido. Diante de qualquer fenômeno ou para compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos.

*Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em julgamento de percepção, ou melhor, interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido. (...) O simples ato de olhar já está carregado de interpretação, visto que é sempre o resultado de uma elaboração cognitiva, fruto de uma mediação sógnica que possibilita nossa orientação no espaço por um reconhecimento e assentimento diante das coisas que só o signo permite. (SANTAELLA, 1983, ps.79 - 80).*

A partir do trecho citado acima, podemos resumir que o signo é uma camada interpretativa que está impressa sobre as coisas, objetos, sujeitos, dispostos no espaço, e a semiose é o complexo processo por meio do qual o signo constrói representação para essas disposições na mente do intérprete, resultando no interpretante.

*O signo só pode representar seu objeto para um intérprete, e por que representa seu objeto, produz na mente desse intérprete alguma outra coisa, um signo ou quase signo, que também está relacionado ao objeto não diretamente, mas pela mediação do signo [o interpretante]. (...) O interpretante não se refere ao intérprete do signo, mas a um processo relacional [a semiose] que se cria na mente do intérprete, um outro signo para traduzir o signo primeiro ou impressão. (...) O significado de um signo é outro signo. (SANTAELLA,1983, p.91).*

As citações apresentadas nos leva ao caminho de uma maior compreensão do que seja o signo e da existência da imagem do feminino enquanto signo inserido no ambiente da cultura. São as significações dos sujeitos, corpos, objetos, coisas, que efetivam as origens dos discursos para as construções do mundo e a efetivação de suas formas de operar a História, a Cultura, a sociedade, e os indivíduos que os compartilham. Sendo assim, se pode afirmar que as estruturas lógicas ou concepções simbólicas presentes na assimilação do mundo também permeiam a imagem do feminino atingindo assim a representação do corpo feminino e a existência das mulheres. Delimitando as estruturas necessárias para a compreensão e definição das experiências das mulheres no ambiente coletivo, a partir da sexualidade de seus corpos, fomentando assim os locais sociais de onde elas irão experienciar o mundo.

Entendendo a visão humana como mais um sentido suscetível às estruturas simbólicas e culturais que contribui na formação de um indivíduo imerso em um ambiente social, este capítulo investiga essa formação. Sabemos que o processo de construção de um indivíduo social é forjado nos alicerces de uma superestrutura determinante dos aspectos culturais, semióticos e históricos que traçam a vida coletiva das sociedades imersas no ideal de civilização, no qual a construção e assimilação do imaginário coletivo têm um papel considerável. Para abrir um pouco o leque dessa discussão,

externamos o pensamento do filósofo Gilbert Durand, em seu livro *O Imaginário* (2004).

*(...) os difusores de imagens, digamos, a mídia, encontram-se onipresentes em todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções. Imagens como ditadores de intenções de produtores anônimos ou ocultos no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais dos adolescentes, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como informação, às vezes velando a ideologia de uma propaganda e noutras escondendo-se atrás de uma publicidade sedutora. (DURAND, 2004, p.28).*

Outros estudos que também refletem sobre a contemporaneidade, corroboram com o autor quanto à suma relevância das tecnologias de imaginário na formação do indivíduo ocidentalizado e, como consequência, na sua forma de enxergar o mundo e decodificar os signos que arquitetam as estruturas simbólicas construídas pelos indivíduos e construtoras de sua história. A exemplo da obra *Tecnologias do Imaginário* (2003), de autoria do escritor Juremir Machado. Abaixo alguns trechos da obra oferecem uma maior compreensão de como o imaginário opera na vivência coletiva.

*Não há vida simbólica fora do imaginário. (...) o concreto é empurrado, impulsionado e catalisado por forças imaginárias. (...) o ser humano é movido pelos imaginários que engendra. O homem só existe no imaginário. (...) O imaginário é uma língua. O indivíduo entra nele pela compreensão e aceitação das suas regras; participa dele pelos atos de fala imaginária (vivências) e altera-o por ser também um agente imaginal (ator social) em situação. (...) (MACHADO, 2003, ps. 07-11).*

Para o autor, todo indivíduo submete-se a um imaginário preexistente e se comporta como uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente. Rede essa que agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, (através de um mecanismo individual e grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar o estar no mundo. Segundo as palavras do autor, podemos concluir que o real é originado no imaginário, que como vemos, sentimos, agimos, o nosso estar no mundo, está baseado nos engendramentos de significados feitos pela Cultura a qual



estamos inseridos para a representação e vivência do real. Pelo imaginário o ser constrói-se na Cultura, conclui o autor.

A partir do exposto acima, podemos verificar a relevância do imaginário e de suas tecnologias na constituição dos sujeitos e de suas relações sociais, fato também afirmado em escritos de autoria de Lúcia Santaella (2010), autora já mencionada acima, para quem a cultura oral, a cultura escrita, a cultura impressa, a cultura de massa, a cultura das mídias e a cultura digital, são pautadas na convicção de que através dos meios de comunicação é possível moldar o ambiente social. Para Santaella, desde o aparelho fonador até as redes digitais atuais, embora sejam apenas canais para a transmissão da informação, os tipos de signos que por eles circulam, as mensagens que engendram e os tipos de comunicação que possibilitam são capazes não só de moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também de forjar o surgimento de novos ambientes socioculturais.

A partir dos posicionamentos teóricos expostos no parágrafo acima, sobre a importância do imaginário na assimilação do mundo por parte dos indivíduos, é que também está embasada a análise da ótica de mulheres produtoras de Arte para a configuração da existência feminina no ambiente histórico. É sob essa ótica que foi esboçado o termo *Corpografias* que intitula o capítulo III, e assim defendemos as possibilidades que as mesmas engendram de se pensar o signo feminino contra o hegemonicamente constituído pela cultura patriarcal. Levando-se em consideração o fato de que a estrutura simbólica construtora de imaginário coletivo foi e é e será fator determinante para relação dos corpos em diversos aspectos que envolvem a convivência dos mesmos. Sendo mais abrangente quanto a esses aspectos, podemos citar aqui alguns, a exemplo da experiência existencial, relevância e lugar de fala, juízo de valor sobre os atos, entre outros, dentro de toda e qualquer esfera social em que esses corpos estejam dispostos e repartam os espaços. Que convivam entre as marcas que os diferenciam e os igualam.

Apresentada a base da perspectiva conjectural que acreditamos ser uma das formas como os indivíduos assimilam o ambiente coletivo, semioticamente, e o reproduz nas relações entre os corpos e os espaços, defendemos que é também sob essa perspectiva que está baseado a representação do corpo feminino e, conseqüentemente, a condição existencial das mulheres. Defendo

aqui que a estrutura simbólica operada pela Cultura hegemônica está alicerçada ao argumento histórico de sustentação para delimitar a dominação masculina patriarcal sobre a existência feminina como mais um espaço de exercício e disputa de poder entre os homens.

Sendo o homem aquele que de fato é o sujeito histórico, detentor e construtor da estrutura de signos que opera o ambiente coletivo e determina a História oficial, visivelmente marcada pela lógica do poder e das disputas de dominação dos espaços, cabe à mulher o lugar de mais um dos tantos elementos simbólicos que ele deve conquistar em sua saga humana “quixotesca”. Simone de Beauvoir é uma autora que pontua a construção desse processo na história humana. Na obra *O segundo sexo* (1943), a autora defende que a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele. “O homem é o sujeito; o absoluto; ela é o outro” (BEAUVOIR, 1943). Pondo luz quanto às origens desse fato, Beauvoir recorre ao pensador Hegel (1779 - 1831), para quem a própria consciência humana hospeda uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; “o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto.” É exatamente o que fizeram os homens em relação à existência das mulheres, acredito.

*[...] mas os homens não poderiam gozar plenamente esse privilégio, senão o houvessem considerado alicerçado no absoluto e na eternidade: de sua supremacia procuraram fazer um direito. O que fizeram e compilaram em lei, por serem homens, favoreceram seu próprio sexo, e os juristas transformaram as leis em princípios.[...] Poullain de la Barre - diz ainda que legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa na terra.(BEAUVOIR,1943, ps.15 - 16).*

Óbvio que ao colocar a mulher em tal posição de existência, o homem encontra uma fórmula de esvaziar de significado a existência do “outro”, também sujeito histórico ou corpo com quem ele reparte a vivência e a criação da História, no caso, a mulher. Observando essa lógica patriarcal, deduzimos que à mulher, enquanto corpo e sujeito, está relegado o local de objetificação ou existência inferior relegada a perpetuar-se em relação a um outro, àquele que de fato é o sujeito, com história, poder de fala, religião, tornando-se serva

da estrutura de vida e mundo forjada pelo e para a dominação e trajetória do masculino. Ainda segundo Beauvoir, pressupõe-se que a gênese dessa lógica patriarcal de mundo está no nascimento da propriedade privada, onde o homem torna-se senhor da terra, dos escravos e também proprietário da mulher. “É o aparecimento da família patriarcal baseada na propriedade privada. Nessa família a mulher é oprimida.” (BEAUVOIR, 1943).

Sendo assim, achamos por bem admitir que o universo simbólico do feminino no coletivo ocidental eurocêntrico foi intimamente originado e enraizado nesse ideal social do patriarcado. Esse ideal é a pedra angular de sustentação e perpetuação de um determinado modelo de produzir sociedades e subjetividades, montando-os, em detalhes para que não se modifiquem, pelo contrário, para que sejam tidos como naturais, os locais da existência social para as coisas, para os corpos e para os sujeitos, o que inclui a mulher. No livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), a filósofa Judith Butler propõe pensarmos o que seria o ser mulher, se “um “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a naturalidade constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meios delas?” Na mesma obra, a autora recorre ao pensador Lacan para quem “a lei paterna estrutura toda a significação lingüística, chamada “o simbólico”, e assim se torna o princípio organizador universal da própria cultura”.

Desse modo, podemos afirmar que a partir da lógica de operação dos signos no imaginário coletivo, assim como a perspectiva para concepção sógnica que está imposta ou construída e constituída à imagem e ao corpo feminino, ambos expostos anteriormente, é que está baseado o modelo representacional social da civilização ocidental, modelo operado pela História hegemônica ou História oficial do mundo, no que tange às relações de gênero. Interessa-nos com este estudo acadêmico observar o modo como os signos operam na cultura, como já observamos acima, e a partir das construções sógnicas forjadas por mulheres produtoras de imaginários, esboçado no *corpografias*, pensar como é possível contra comunicar o imaginário hegemonicamente constituído em torno do signo feminino ou da existência da mulher, assim como que contribuição as *corpografias* selecionadas trouxeram

para pensarmos a existência do feminino dentro do paradigma do patriarcado, como fim conclusivo da pesquisa.

Ao pensamento sobre as possibilidades de contra comunicação do feminino, propomos o termo *contra-imaginário*, que abarca as possibilidades de, no imaginário, se pensar formas de apreensão e assimilação para a criação de outras perspectivas para o significado do signo feminino. Para tanto, nos servimos da base forjada pelas obras artísticas expostas no capítulo III, *Corpografias*, onde é possível perceber que ao longo do tempo, produtoras de imaginários em diversas modalidades artísticas formataram outros diálogos para as condições em que os corpos femininos existiram, contra-imaginando o signo hegemônico. A realidade percebida nas obras é uma realidade construída com base na experiência a que esses corpos estiveram expostos em suas trajetórias de vida, já que a mesma é produzida por indivíduos que vivenciam em pele o mundo que determina os significados para as representações de suas existências. Como produtora de signos ou de imaginários, construtores de significados, o que essas artistas fazem é pensar suas experiências de mundo e através do uso de linguagens externarem esse pensamento, quer seja para denúncia da lógica imposta, quer seja para novas proposições de significação da imagem do feminino enquanto signo cultural. Essas reflexões imagéticas sobre o feminino enquanto signo da cultura servem como suporte para pensar as condições de existência do mesmo, com foco em seu lugar de corpo, de discurso, as opressões impostas e a defesa de uma existência diferente do lugar do senso comum delimitado pela dominação masculina estrutural e simbólica sobre a significação do seu corpo e de sua inserção na História humana.

O *contra-imaginário* também irá abarcar o pensamento acerca da produção imagética em canais alternativos de produção de discurso, como as redes sociais inseridas no cenário contemporâneo, como uma forma de fomentar o *contra-imaginário*. Sob a ótica de que a produção de discursos nas redes sociais e seu uso como canais de comunicação alternativos permitem que suas usuárias possam criar discursos sobre e para o seu corpo. Interessamos pensar a forma usual dessas ferramentas no que tange ao corpo feminino. Sendo assim, nos questionamos: será que as redes sociais são veículos que aproximam as mulheres de seus corpos, atuando como uma espécie de

espelho que pode vir a levá-las à descoberta de outras dinâmicas sógnicas para a percepção de sua imagem<sup>35</sup> enquanto signo? Nesse processo residem constituições de *contra-imaginário*?

Para uma contextualização teórica que possa ajudar a refletir sobre as questões apresentadas acima, é de importante relevância os escritos da filósofa Donna Haraway (1944 -), presentes na obra *Manifesto Ciborgue* (1985). No livro, a autora compreende a realidade social como campo linguístico, como significado das relações sociais vividas, como significado da nossa construção política mais importante, como uma ficção capaz de mudar o mundo. “Nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade”, defende Haraway. Abaixo, a autora discorre ainda mais enfaticamente sobre a potência que permeia o fato de tomarmos consciência do poder presente nas significações que fazemos para os nossos corpos e existências.

*A libertação depende da construção da consciência da opressão, depende de sua imaginativa apreensão e, portanto, da consciência e da apreensão da possibilidade. (...) Trata-se de uma luta de vida e morte, mas a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica. (...) As coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação. (HARAWAY, 1985, ps.36 - 37).*

Haraway também faz um recorte a respeito do feminino e sobre as questões da apropriação dos territórios da produção de significação, reprodução e da imaginação. Para ela, um dos caminhos importantes para se reconstruir a política feminista socialista é por meio de uma teoria e de uma prática dirigidas para as relações sociais da ciência e da tecnologia, incluindo, de forma crucial, os sistemas de mito e de significado que estruturam nossas imaginações. O que reafirma a base desta pesquisa, que oferece o imaginário como via potencial para a desconstrução das significações que atravessam à imagem do feminino e consequentemente a vida das mulheres.

*Se for verdade que somos aprisionados pela linguagem, então, a fuga dessa prisão exige poetas da linguagem, exige um tipo de enzima cultural que seja capaz de interromper o código. (HARAWAY, 1985, p. 103).*

---

<sup>35</sup> Sugiro a leitura de *O ato fotográfico*, Philippe Dubois, 1993. A obra discute o processo fotográfico em relação à criação de imagens por parte dos indivíduos, entre outros.

Outra obra importante acerca das produções de significações, porém com um foco maior na Cibercultura, é o livro *Teóricos da Cibercultura* (2007), do escritor David Bell (1969 -), que reúne pensamentos dos teóricos Manuel Castells (1942 -) e Donna Haraway (autora já citada a respeito de outra obra) acerca da temática. Em um trecho do livro é possível visualizar:

*Pensar em cibercultura envolve pensar em representações, significados, imagens: sobre as formas em que montamos narrativas sobre como essas novas tecnologias mudaram, estão mudando ou mudarão as nossas vidas. Isso também significa construir o "nós" cujas vidas mudaram, estão mudando ou vão mudar* (BELL, 2007, pg.06).

A obra nos apresenta uma visão mais ampla a respeito da Cultura, importante para entendermos melhor o processo de assimilação da mesma. O ponto de vista utilizado pelo autor para dar conta do termo, cultura, se dá a partir do viés oferecido pelo pensador Raymond Williams (1921 - 1988), em obra publicada no ano de 1976, que o usa para falar de modos de vida. Visão também desenhada por Frow (1948 -), em obra publicada no ano 2000, que define a cultura nitidamente como uma rede de práticas e representações (textos, imagens, conversas, códigos de comportamento e a narrativa como estruturas que organizam esta) que moldam todos os aspectos da vida social. Nesse sentido, portanto, a obra refere-se à Cibercultura como formas de vida no ciberespaço, ou formas da vida moldada pelo ciberespaço, onde o ciberespaço é uma matriz de práticas e representações.

Os pensamentos expostos nos servem para reforçar a proposição do uso das redes sociais ou canais alternativos de comunicação como veículos ou suportes para transmitirem outras significações do signo aqui pesquisado, o feminino enquanto imagem e a sua existência enquanto signo da cultura. Podemos perceber o ciberespaço como um espaço alternativo às disputas por produção de significados para o mundo, seus sujeitos, corpos, objetos - etc. Já que temos um significado historicamente constituído para o feminino e suas representações, ainda cotidianamente reverberados pelos meios de massa e outros aparatos de construção do real, é importante que avancemos por outros caminhos, proporcionados pela Cibercultura. Nelas também residem

possibilidades de formação de *contra-imaginário*, de abertura de possibilidades para contra comunicar o signo feminino, de inserir e apreender novas significações para a existência dos sujeitos que vivenciam essa experiência em seus corpos.

Esse fato nos faz retomar os conceitos de Intermidialidade e intersemiose, vistos anteriormente. A partir desses conceitos, mais o suporte teórico citado acima, podemos afirmar que as obras artísticas presentes no capítulo I e as *corpografias* são de caráter contra-comunicacional, se utilizam de quebras de fronteiras, tanto no uso das estruturas de produção de imagens, borrando as linhas que demarcam e diferenciam as mesmas, assim como também na criação de semiose para discursos sobre o feminino. Pensando nos ditos de Donna Haraway (1985), esses exemplos são “*tipo de enzima cultural que seja capaz de interromper o código*”, ou os códigos, forjados para contra imaginar o feminino hegemonicamente estabelecido, portando-se como “enzimas culturais” capazes de catalisar novas assimilações ou semioses para a concepção da imagem do feminino enquanto signo da cultura.

Baseado em autores que dialogam a sociedade contemporânea, a exemplo de Guy Debord (1931 - 1994), na obra *Sociedade do espetáculo* (1967), sabemos que a cada dia se torna notório a relevância da imagem na condução dos comportamentos sociais<sup>36</sup>. Fato que acentua ainda mais a percepção dos padrões impostos aos corpos e aos respectivos lugares que devem ocupar nas relações estabelecidas entre os indivíduos. Mas, se olharmos esse fato por uma perspectiva, digamos, otimista, podemos vislumbrar em tal fato a possibilidade do encontro do corpo feminino consigo mesmo, uma porta para um olhar atento das mulheres sobre seu corpo e uma possível concepção de novos discursos para sua existência social. Porta essa oferecida pelo ciberespaço.

Na tentativa de dar uma maior consistência a essa proposta, crente nos processos de reflexão sobre a imagem, expomos abaixo uma citação do livro *Cultura e artes do Pós-Humano: Da Cultura das mídias à Cibercultura* (2003), também da pesquisadora Lúcia Santaella, onde observamos a crença em torno

---

<sup>36</sup> Sugiro a leitura de *O Show do Eu: a intimidade como espetáculo*, Paula Sibilia, 2012. A obra que reflete sobre a espetacularização da vida cotidiana nas sociedades contemporâneas.

da proliferação de dispositivos como forma de nos tirar da inércia receptiva a que parecemos estar fincados.

*(...) a partir dos anos 80 e a intensificação das linguagens e meios, que funcionam como multiplicador de mídias, ao mesmo tempo começam a brotar o surgimento de equipamentos e dispositivos (fotocopiadora, vídeo cassete, walkman, walk talk) juntamente com a expansiva indústria de filmes essas tecnologias, equip. e as linguagens criadas para a cibercultura neles têm como condição primeira a escolha e consumo individuais, em oposição ao massivo (...)* (SANTAELLA, 2003, p.28).

De acordo com a autora, são esses processos que constituem a cultura das mídias - foram eles que nos arrancaram da inércia da recepção de mensagens impostas de fora e nos treinaram para a busca de informação e do entretenimento que desejamos encontrar. Foram esses meios também e os processos de recepção que engendram e que prepararam a nossa sensibilidade para a chegada dos meios digitais, cuja marca principal está na busca dispersa, alinear, mas certamente uma busca individualizada da mensagem e da informação. Essa perspectiva nos abre um viés otimista para a relação do indivíduo com toda a estrutura simbólica e comunicativa que norteia um ambiente produtor de cultura. A autora vislumbra certa autonomia quanto a produção de signos e a influência dos mesmos sobre o social, causada pelo advento da individualização de tecnologias. Logo, é importante pensar que no uso de tais ferramentas, no caso das mulheres e do discurso sobre o seu corpo, possa residir a possibilidade de se externar imaginários que dialoguem outras posturas para o lugar de mundo e a condição existencial das mulheres.

No mesmo livro, a autora aprofunda a reflexão sobre a cultura das mídias, abrindo o horizonte para possibilidades de se construir outros signos, como nunca houve na história da relação entre os indivíduos e os meios de comunicação. Para Santaella, a cultura das mídias não é nem cultura de massa, nem Cibercultura, está situada entre ambas e que devemos pensar que a cultura comporta-se sempre como um organismo vivo e inteligente, com poderes de adaptação imprevisíveis e surpreendentes. Devemos pensar a cultura como fruto do movimento, ligação das mudanças de plataformas sígnicas com a ampliação dos sentidos, como campo privilegiado para os embates, as lutas e os conflitos sobre os sentidos dos corpos e suas experiências. Também é possível observar a defesa desse pressuposto no livro



*A partilha do sensível* (2000), de autoria de Jacques Rancière, para quem, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas de emancipação e nas ilusões e desilusões da História.

*Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas [...] fixa-se portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como o comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIERE, 2000, p.15)*

Através da leitura apresentada, podemos concluir que através dos atos estéticos, entendendo os mesmos como configuradores de experiências, é possível emergir novos modos de sentir e assim induzir novas formas da subjetividade política. A partir da apreensão de outras significações para o signo feminino, pode residir a possível desconstrução da submissão histórica feminina. Esse vislumbre teórico sobre a relação das mulheres com a produção de imagem na cultura contemporânea, através das mídias sociais, e a possibilidade de construção de discursos individuais, talvez seja interpretada de alcance ínfimo e até mesmo vazio ou lúdico para a temática aqui tratada. Porém, achei por bem expô-la exatamente junto a conceitos como o de cultura viva, pois muito me envolve acreditar nesse movimento vivo que é a cultura e que o nosso envolvimento com as mídias possa gestar mudanças em nossa percepção da subjetividade através da ampliação de nossos sentidos.

Diante do cenário histórico em que temos pesquisado o signo em questão, avaliamos que toda a forma de se pensar a expansão e o deslocamento da condição simbólica que o mesmo está baseado há de valer à pena. Tudo isso para nos aproximarmos de um diálogo mais condizente com a realidade da existência feminina, pensando-o em relação à cultura, onde o mundo, ou os construtores do mundo, o configurou segundo uma existência delimitada de acordo o órgão sexual inserido em seu corpo. No próximo capítulo, veremos a configuração de uma carta *Para Madá*, remetimento que conta sobre como essa pesquisa elucidada questões acerca do corpo feminino e sua existência. A mesma reúne imagens da *Experiência Madá – um corpo feminino em rede social* (2013), mais um relato teórico e filosófico da mestranda para o corpo\personagem *Madá*.

## 5 O corpo Madá

*Para Madá*

num dia desses...

Madá, querida!

Te remeto esta carta como forma de te levar à compreensão sobre as concepções sociais, históricas e culturais presentes em seu corpo e que certamente você pôde senti-las na sua exposição artística enquanto corpo\personagem na rede social facebook.

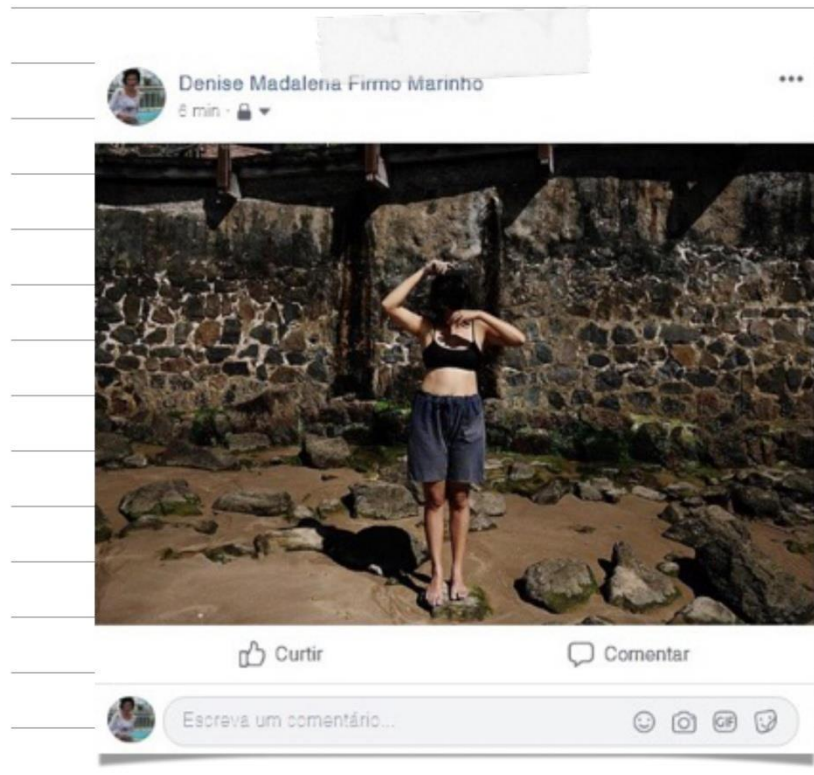
Primeiro, gostaria de esclarecer que não detenho de verdades, sou uma pesquisadora, incorporada em um corpo feminino igual ao teu e que busca entender como o mesmo e sua existência se processa na vida coletiva. Ou seja, quais os discursos e locais de vivência e experiência estão forjados para o nosso corpo\existência, segundo a lógica da cultura hegemônica patriarcal. Sendo assim, o que lês conto aqui vem do muito debruçar, sentir, angustiar e refletir, à procura da compreensão dos sentidos impostos e daqueles que podemos dar daqui para a frente a esse corpo\existência.

Há *vida e tempo*

pela frente para  
construirmos,  
creio!



*“Ser mulher”, algum dia já lhe passou pela mente o que essa expressão carrega?  
Quando eras uma menina, o que lhe vinha em sentimento o termo menina? O quanto  
do seu proceder na vida esteve ligado a isso? Acreditavas nisso? Vivenciavas isso?  
Desejo que sintas essas perguntas no seu íntimo, quero que assim percebas o meu dizer  
e reflexão que por ora proponho, para que navegues por aqueles locais em que nada ou  
ninguém atravessa a não ser você mesma e lá encontres as respostas. Eu acredito nesses  
locais e também em respostas. Pois, é a partir desses ditos, “ser mulher”, “ser menina”,  
esse fechamento existencial que o mundo constrói baseado na fisiologia do órgão sexual  
que pretendo dar o fio condutor desta exposição elucidativa\intimista.*



Madá! A cultura hegemônica patriarcal, que mencionei acima, não significa nada  
mais nada menos do que dizer que a humanidade é masculina, que o mundo e todo o  
absoluto que o cerca está construído por e para os homens, sendo eles mesmos colocados  
como o próprio absoluto. Os homens a que me refiro, são aqueles coleguinhas com quem  
você compartilhou a infância e que em alguns momentos eram separados da vivência  
contigo através de uma voz que dizia: “ aqui é para as meninas e aqui é para os  
meninos” ou “menina brinca com menina e menino brinca com menino”. Após, na  
vida adulta, de acordo com a minha interpretação, a voz mencionada acima é  
expandida, só que agora ela diz: “- O mundo é dos homens. - E as meninas? - “E as  
meninas?” - As meninas também são dos homens, como o mundo. Pronto. É isso.  
Perdemos o nosso lugar? A nossa vida agora gira em torno da vida do homem? Somos  
suas? Você há de me fazer essas e muitas outras questões que tudo isso pode vir a  
suscitar em uma existência como a nossa: menina. E eu hei de te responder com outras  
questões: É isso que somos? Somos apenas parte da vida de um outro? Existimos sob e  
para um homem? Eu não sei, Madá! Sigo em busca. Questionando-me e nesse  
questionar tento fazer, como através desta carta, que outras pessoas pensem comigo  
sobre e assim reflitamos acerca das imposições que, enquanto seres humanos,  
desenhemos para a vida, os sujeitos que a compõe, o mundo que forjamos e as histórias  
que escrevemos.





*Disso nasceu esta reflexão dissertativa, configurada na modalidade de um mestrado acadêmico, a qual tem como objeto principal pensar se a existência feminina pode ser vista a partir de outros caminhos, outras nuances, outras perspectivas e afins. Para tanto, encontrei respaldo em mulheres artistas, produtoras de significados, que quer dizer, aquelas que desenhavam outras formas de perceber\conceber a vida para além da realidade que vivenciamos. Com essa mulheres, que viveram do século XIX até os dias atuais, aprendi que é possível observar a vida de ângulos infinitos, que nada é imutável e determinado, que a arte nos propicia o dom de recriar a vida, guardá-la em “potinhos de sonho”, digo, plataformas artísticas, e esperar que um dia o mundo encontre nelas novos sentidos para o seu prosseguir.*



*Foi nessas mulheres que encontrei a força necessária para escrever estas linhas, para também guardar em um “potinho de sonho” a minha crença ferrenha de que pode ser diferente. De que nós mulheres podemos imaginar outras formas de vida que não seja à sombra de um senhor absoluto, que podemos ter uma vida nossa, que podemos ter escolhas, que podemos desenhar o que acreditamos e viver disso. Aliás, para isso tenho dedicado o meu existir desde a descoberta dessa lógica perversa que subjuga a nossa vida a ser propriedade de um outro ser humano e desde disso a minha vida tem sido uma cotidiana luta para fazer algum sentido que não seja o já mencionado. Não é*

fácil, não está sendo fácil, mas, isso é bem parecido com o refrão de uma música bem conhecida que cantamos quando estamos bastante embriagados e não é esse o tom que desejo continuar esta carta.

O que quero continuar dizendo, mesmo, é que poucos ou quase nenhum caminhos nos são oferecidos que não seja aquele determinado pelo órgão sexual que veio inserido ao nosso corpo junto ao nascimento e à constatação de que "é uma menina". Desde então, tudo à nossa volta é configurado para que a nossa existência condiga com essa tal constatação.





Já crescida, não mais menina, mas, em outra “forma” ainda mais complicada, “mulher”, lendo e relendo as concepções de como funcionava o mundo, vivendo e sentindo-o em minha carne e corpo de “menina\mulher” é que fui dar conta mesmo do significado desses termos. Olha, são tantas as significações e ocorrências presentes nos mesmos que seria extenso por demais expô-las aqui. O que acho por bem dizer-lhe é que deves ter tido uma noção do que quero falar quando expôs seu corpo “nu” perante a sociedade, em uma mídia social, e sentiste o reverberar disso nos juízos que passaram a fazer parte de sua pequena existência a partir de então. Deves saber, após o acontecido, que nunca, jamais, em hipótese alguma, a sociedade lhe permitiu grau tamanho de revelação do seu

ser\corpo sem

que isso

lhe marcasse

“para sempre”

sobre

os pseudos

“puta”

ou”

prostituta”.



Denise Madalena Firmo Marinho

Agora mesmo · 📍



👍 Curtir

💬 Comentar



Escreva um comentário...

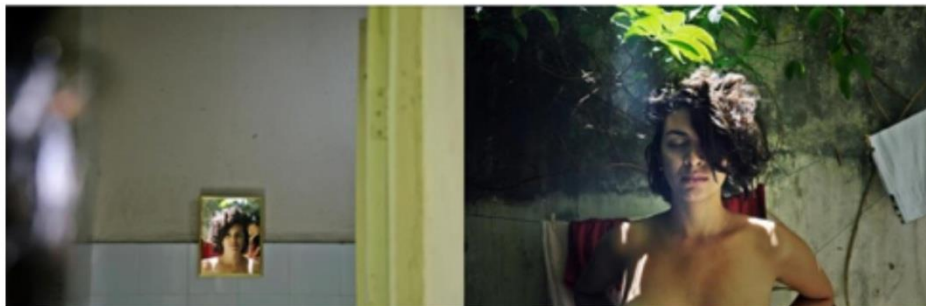


Entendendo por partes os ditos acima, acho por bem avaliarmos o significado verbal da palavra "puta". Segundo o dicionário, puta se refere à mulher que faz relações sexuais por dinheiro, o que não parece ser o que ocorreu contigo. Portanto, podemos concluir que o termo está muito mais ligado à mulher que se coloca socialmente além dos limites que estão determinados para a sua vida em sociedade. Ou seja, puta seria aquela mulher que não aceita ter sua existência tomada pela posse de um homem, observando os parágrafos discorridos acima? Eu acredito que sim, mas, essa é a minha perspectiva. A consonância do termo e os contextos em que é empregado me sugerem muito mais a colocação de um feminino que rompe com os padrões impostos, do que necessariamente com o exercício de uma profissão, digamos assim, também exercida, inclusive, por homens.



**Denise Madalena Firmo Marinho**

1 minuto · 🔒



Curtir

Comentar



Escreva um comentário...



Sendo mais sucinta, o que quero dizer-lhe é que rompestes com as linhas que demarcam seu corpo\existência mulher. Que, ao colocar em exibição para a esfera do público um corpo historicamente marcado para a existência interior, privada, do lar, relegado a servir ao prazer de “apenas” um único homem, como está escrito nas normas sociais de condução para a existência desse corpo, você transfigurou a sua imagem para o local da “puta”, daquela que transcende os limites impostos a um corpo feminino pela cultura hegemônica patriarcal.



É sobre esse rompimento de linhas e fronteiras que esta pesquisa discorre.

É sobre possibilidades de existência para além dos dogmas impostos ao nosso corpo\existência

a partir do órgão sexual que carregamos em nossa anatomia, que as linhas

desta dissertação relatam. É por isso e para isso este mestrado que, por ora, me torna uma pesquisadora da temática. É para que avancemos nos conceitos que permeiam a nossa vida feminina que pretende servir todo o arcabouço imagético e teórico presentes aqui. É para que vivamos, sendo mulheres\meninas sem territórios demarcados para esse existir. É para que algum dia possamos ser construtoras de nossas histórias, sem que isso nos coloque à margem da nossa cultura. É para que pensemos. É para Desenharmos. Há futuro em nós. Não for essa esperança e o que ela seja capaz de construir por nós e em nós mulheres, tudo seguirá perpetuado.



**Denise Madalena Firmo Marinho**

Agora mesmo · 🔒



Curtir

Comentar



Escreva um comentário...



### 5.1 Por que escrever para Madá?

Escrever para Madá nos ajuda a pensar sobre a operação do signo feminino no ambiente sóciohistórico e cultural. Logo, achei que discorrer sobre *A experiência Madá - um corpo feminino em rede social* (2013) seria uma alternativa didática para expor como esta pesquisa contribui em termos reflexivos para as relações de representações entre os indivíduos que compartilham desse mesmo ambiente. O remetimento parte de Denise Madalena Firmo Marinho, detentora do perfil no *Facebook*, para *Madá*, o personagem da experiência de fotorperformance em rede social. É Denise, enquanto pesquisadora da imagem, falando para *Madá*, o corpo e potência virtual, no sentido daquilo que pode torna-se realidade, que vivenciou a experiência com as imagens de foto performances, sobre a análise que esta pesquisa dispõe para refletir sobre a experiência pela qual passou o personagem.

*Madá* representa o signo corpo feminino e as postagens contam sobre a forma como a sociedade concebe esse signo em seus contextos, como esse signo está estruturado para os processos semióticos a partir das construções sociais que estão impostas à existência do corpo feminino. Falar de *Madá* ou para *Madá* é falar para todos os sujeitos que compartilham desse corpo, é falar sobre a vivência desse corpo ao longo da história, é falar dos motivos que fazem com que a vida social se apresente para ele sob determinadas representações. Mas *Madá* também é o rompimento com estruturas desse signo, como formação de novos significados para o feminino e sua assimilação Semiótica. Denise, apesar de também ser um corpo feminino, está colocada em outra esfera ótica, está como quem analisa o fenômeno da imagem do corpo feminino enquanto signo inserido na cultura.

Na exposição via rede social, a imagem de um corpo feminino exposto fora dos padrões sociais a que está sujeito, sugere semioses que levantam as construções de significados que estão colocadas para esse corpo. *Madá* enquanto personagem da exposição é quem recebe essas colocações e seus respectivos enquadramentos, que, via rede, vem através de comentários e reações diversas, mas, é Denise, enquanto criadora e pesquisadora, quem

recebe isso na existência, digamos, real. Temos então um conflito provocado entre virtualidade e realidade, visto que na rede social isso é claramente confundido, já que muitos têm a concepção de que o que se passa em rede seja real, assim como existem tantos outros que acreditam no contrário, de que é virtual, no sentido de que não se deve levar a sério as narrativas que ali se passam. Mesmo assim, sabemos que a ética que rege a rede também é operada pela ética masculina, os indivíduos reproduzem no ambiente virtual os pactos do mundo real. O fato de a imagem com os seios à mostra ter sido retirada da página pela administração da rede social é um exemplo dessa reprodução, assim como na existência sóciohistórica e cultural, os seios de uma mulher exposto a olho nu continua sendo impróprio ou imoral, logo, precisa ser censurados.

Além da análise, a carta também narra sobre o processo de escrita da dissertação, as condições que a nortearam, assim como os impactos causados na mestranda. Escrever sobre a imagem do corpo feminino, sobre ele enquanto signo e as impressões que lhes estão impostas, escrever sobre *Madá*, foi um processo árduo, tem sido ainda, seguirá sendo, já que também contam sobre a minha existência, sobre as experiências que me inserem nessas categorias. A ânsia que originou este estudo, foi exatamente entender sobre as significações que estão perante o meu corpo devido ao seu caráter simbólico diante da sociedade, entender esses atravessamentos segundo o ponto de vista cultural e simbólico enquanto menina, mulher, signo social, artista, pesquisadora, existência cambaleante entre tantos papéis e o que os mesmos me causam. Escrever sobre essas coisas é um lento passeio pela minha trajetória de vida, pelo que vi, pelo que ouvi, por onde andei, com quem convivi, entre outros, e perceber como essas formatações partiam de um determinado lugar, um corpo feminino, e a imagem que o sustenta socialmente.

Ser um corpo feminino, ser uma menina, ser uma mulher, ser uma artista, ser uma pesquisadora, ser uma filha, ser uma irmã, ser uma tia, ser uma amiga, ser uma amante, ser uma jornalista, ser uma mestranda, ser... Tantos e tantos papéis a se representar durante toda uma vida, mas que partem de um único lugar, um território demarcado, um corpo feminino. Um lugar. E a partir desse lugar ser impressões imagéticas, ser um signo amarrado a uma estrutura de significação que sempre irá assimilar esse símbolo sob a

perspectiva desse lugar e de tudo que está construído para lhe conferir sentidos. Como entender tudo isso? É a origem desta pesquisa, fruto de alguns anos de experiências e reflexões e atenção a como o mundo tratava esse lugar existencial. Esta pesquisa é o relato e aprofundamento de uma insistente busca em torno desse tratamento, abalizada no debruçar de outras mulheres que também se questionaram sobre.

O passeio histórico por obras de artistas de diversas linguagens artísticas foi a força motriz para realizar este trabalho. Foi a viagem empreendida atrás de significações do feminino que proporcionou essa montagem, que abriu os caminhos e muitas vezes também fechou e abriu novamente, que fortaleceu o tecer das linhas aqui expostas. As sensações com que essas obras me atravessaram através de seus imaginários, sustentáculos deste outro imaginário e dos outros tantos que povoam o meu universo eu e que escavaram tantas palavras nesse abismo a que hoje denomino o ser mulher. Abismo no sentido de mergulho infinito espelhado ou preso ou amarrado a um corpo, por esta época, a uma imagem, às significações. Como aqui denominamos, a uma *Corpografia* ou *Corpografias*, a um eu conjunto reunido a um termo que oferece sentidos a um corpo, à sua imagem, construindo assim suas representações, marcas, narrativas, significados na linha do tempo da existência mulher.

## **Conclusão**

Bem, aqui chegamos ao ponto final da pesquisa, ao ponto que serve de reflexão sobre a trajetória empreendida até aqui, aquela que delineou as conclusões que devemos expor nesta seção. Para tanto, se faz importante uma revisão das discussões apresentadas e os caminhos a que elas nos apontam como fim conclusivo. Lembrando que passamos por cinco capítulos que juntos tentaram formatar um conciso pensamento para o objeto e a temática pesquisados, a imagem do feminino enquanto signo da cultura inserido no imaginário coletivo e as construções sóciohistóricas e culturais que engendram o mesmo, observando as possibilidades de aberturas para a desconstrução ou reconstituição desse signo e as sinalizações de um pretense signo-novo para o feminino.

A dissertação tem sua base teórica fundamentada nos conceitos de Intermidialidade e Intersemiótica. Os mesmos delineiam o horizonte inicial: a compreensão de que a nossa ótica analítica para as obras concebe as mesmas segundo suas naturezas midiáticas distintas assim como tradutoras de sistemas sígnicos distintos. Apesar de estarem configuradas em linguagens artísticas e suportes midiáticos diversos, não nos interessa aqui apenas ou somente as configurações estilísticas em si mesmas, mas sim demonstrar as quebras de fronteiras e expansões sígnicas e comunicacionais que as mesmas estabelecem. Averiguando como essas rupturas contribuem para pensarmos formatações de discursos semióticos causadores de novas semioses para a imagem do feminino enquanto signo, influenciando na condição sóciohistórica e cultural das mulheres no universo simbólico do coletivo.

Passada a construção da base teórica que sustenta o ideal principal referido acima, seguimos para a demonstração de que a narrativa histórica de constituição da significação social da mulher está sob as interpretações do masculino, os narradores ou escritores da história hegemônica, padres, médicos, juizes, etc. Embasado em autores que discorrem sobre a temática, dispomos sobre as condições em que foram operadas as bases de criação de significações acerca da existência feminina no ambiente da cultura patriarcal ou da ordem androcêntrica. Vimos as estruturas sóciohistóricas e culturais que



fundamentam a significação do feminino nos moldes sociais configuradores do patriarcado. Em contrapartida, vimos também a configuração da “Terceira mulher” de Gilles Lipovetsky, uma panorama filosófico para a reflexão sobre a composição da mulher contemporânea, uma atualização dessa mulher atravessada pela cultura patriarcal, mas em busca de novos horizontes para o seu existir. Em imagens, vimos como essas configurações em construções de imaginários servem como suporte para a reprodução nas relações de representação do indivíduo com o ambiente coletivo. Assim como as propostas intermediais e intersemióticas que expõem possibilidades de contra comunicar a representação do feminino forjada pelo patriarcado e as aberturas que a intermedialidade possibilita para criações de mulheres produtoras de imaginário.

Após a exposição dos fundamentos teóricos, seguimos para a apresentação do corpus analítico: o conjunto imagético composto por criações de mulheres artistas, intitulado de *Corpografias*. O mesmo reúne imagens compostas para contra-comunicar ou contra-imaginar a imagem do feminino enquanto signo da cultura e a realidade que o circunda. As composições evidenciam para o feminino um signo que surge a partir das experiências a que essas mulheres criadoras vivenciam através de seus corpos. Temos então as obras de Frida Kahlo, Carolee Schneeman, Alice Guy-Blaché, Cindy Sherman, Yoko Ono, Adriana Varejão e um trabalho da mestranda. O intuito principal do capítulo foi demonstrar que, concomitantemente à experiência do signo feminino sob as estruturas patriarcais, mulheres produtoras de imaginários também constituíram significações ou impressões sobre a condição existencial do feminino ao longo de história. Montando o que aqui temos chamado de *Corpografias*, conceito aqui utilizado para se referir à montagem imagética como um conjunto de escritas sígnicas que contam sobre a existência sóciohistórica e cultural feminina.

A assimilação do ambiente coletivo e suas significações por parte dos indivíduos que o vivencia, estudada sob a luz da Semiótica, enquanto caminho de compreensão da imagem concebida na sua natureza de signo, é o caminho para a defesa de que o feminino é uma construção sígnica operada segundo o molde da cultura androcêntrica. Assim como também para propor a possibilidade de reconfiguração do mesmo residente nas criações de imaginários operadas por mulheres criadoras. O Capítulo abordou como se dá

a apreensão do ambiente sóciohistórico e cultural por parte dos indivíduos que o compartilha, de acordo com a perspectiva advinda da ciência dos signos ou Semiótica. Perspectiva que defende a apreensão do mundo a partir das estruturas de signos culturais ou significados a que o indivíduo está imerso do nascimento até a morte. Essa imersão é defendida pelos estudos sobre o imaginário, que demonstram como ao longo da trajetória existencial somos levados a decifrar os códigos do mundo e da vida a partir de uma determinada superfície de interpretações configuradas anteriormente à nossa existência. Fato que ganha maiores proporções com a chegada das tecnologias de produção de imagem e imaginários, que ampliaram a capacidade humana de produzir significados para o ambiente cultural. Na modernidade esse fator pode ser observado com a profusão dos veículos midiáticos, e na contemporaneidade com a Cibercultura, onde essa profusão foi ampliada para todos os indivíduos, através do uso dos celulares e das rede sociais como canais de produção de comunicação.

Finalizamos o trajeto com a exposição da Carta *Para madá*, narrativa teórica e filosófica da mestrandia para o corpo\imagem do personagem *Madá*, fruto do trabalho fotoperformativo *A experiência Madá – a exposição de uma corpo feminino via rede social* (2013). O trabalho norteia a carta e foi exposto no capítulo como tentativa da mestrandia em comunicar para *Madá*, o corpo\imagem\personagem, as implicações sóciohistóricas e culturais que perpassam esse corpo e sua exposição via rede. Apesar de o trabalho ter sido realizado muito tempo antes desta dissertação, achamos por bem tratarmos do mesmo sob a luz do processo de Intersemiose.

Ao longo da dissertação buscamos como fim conclusivo pensar a projeção de novas subjetividades ou formação de novas semioses para a imagem ou representação do feminino enquanto signo da cultura. Baseando-nos na defesa do princípio de que no feminino enquanto impressão cultural está fundamentada a ótica da construção de significância oferecida pelo masculino, principal narrador da história oficial, acreditamos que a contemporaneidade oferece-nos vias ou canais de criação de novas significações para o feminino na subjetividade coletiva. Novas significações que aqui nos apropriamos do termo *contra-imaginários* para abordá-las ou agrupá-

las como possibilidades de aberturas de novas constituições semióticas para o feminino.

Portanto, a principal conclusão a que podemos chegar é a que se refere à existência das possibilidades de se construir outros significados para o signo do feminino no imaginário coletivo, a partir da criação ou produção de estruturas sógnicas que versem a desconstrução ou reconstrução do mesmo. Operadas novas estruturas de significados para a imagem do feminino, interfere-se na reprodução das impressões pautadas para o mesmo enquanto signo da cultura em meio às relações do ambiente coletivo. Ou seja, se outras subjetividades são criadas para dar significação ao feminino como fruto do agenciamento da cultura, surge também outras formas de concebê-lo, experimentá-lo, agenciá-lo, entre outras, nas vivências coletivas.

## Referências Bibliográficas

BAPTISTA, Josely Vianna. **Corpografias**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1992.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960a.

\_\_\_\_\_. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960b.

BELL, David. **Cyberculture Theorists: Manuel Castells and Donna Haraway**. Ed. por Routledge, London, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DEL PRIORE, Mary. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2000.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira, VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE\UFMG, 2012.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas - SP: Editora Papyrus, 1993.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue – Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: TADEU, Tomaz (org e trad.) **Antropologia do Ciborgue: vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

JACQUES, Paola B. **Cenografias e corpografias urbanas: Espetáculo e experiência na cidade contemporânea**. In: Revista Observatório Itau Cultural, n.5, (abr/jun. 2008). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008, p. 49-58.

JACQUES, Paola B. **Elogio aos Errantes**. Salvador: editora UFBA, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino**. Tradução Maria Lucia Machado - São Paulo: Companhia das letras, 2000.

LYOTARD, Jean François. **A Condição Pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**, trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

QUEIROZ, João. **Semiose segundo C.S.Peirce**. São Paulo: Educ/Fapesp, 2004.

SILVA, Juremir Machado Da. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Ana Valécia Araújo. **Imagens de si: processos poéticos entre o corpo do artista e sua própria imagem na mediação tecnológica**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria Geral dos Signos: Como as linguagens significam**. São Paulo: PIONEIRA, 2000.

\_\_\_\_\_. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura da mídia à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

\_\_\_\_\_. e NÖTH, Winfried. **IMAGEM, Cognição, semiótica, mídia**. 2. Ed. São Paulo: ILUMINURAS, 2001.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual e verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

\_\_\_\_\_. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SIBILIA, Paula. **O show do Eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.

## **Apêndice**

### 1. Biografias

#### **Adriana Varejão**

Rio de Janeiro, 1964, é uma artista plástica brasileira contemporânea.

Fonte: Wikipédia

#### **Alex Oliveira**

Jequié, Bahia. Fotógrafo.

#### **Alice Guy-Blaché**

Saint-Mandé, 1 de julho de 1873 — Wayne, 24 de março de 1968 foi uma pioneira no cinema francês.

Fonte: Wikipédia

#### **Allen Jones**

Southampton, Inglaterra, 1 de setembro de 1937 é um artista gráfico representante da pop art.

Fonte: Wikipédia.

#### **Ann Hirsch**

nascida em 1985, é uma artista contemporânea de vídeo e performance. Seu trabalho aborda a auto-expressão e identidade sexual das mulheres on-line e na cultura popular.

Fonte: Wikipédia.

#### **Amalia Ulmann**

nascida em 1989, é uma artista argentina radicada em Los Angeles, cuja prática inclui trabalhos de performance, instalação, vídeo e net-art.

Fonte: Wikipédia.

#### **Bruna Marquezine**

Duque de Caxias, 4 de agosto de 1995, mais conhecida como Bruna Marquezine, é uma atriz brasileira.

Fonte: Wikipédia.

#### **Carolee Schneemann**

Estados Unidos, 12 de outubro de 1939 - 6 de março de 2019, foi uma artista experimental visual americana, conhecida por seus trabalhos multimídia sobre o corpo, narrativa, sexualidade e gênero.

Fonte: Wikipédia.

### **Cindy Sherman**

Glen Ridge, 19 de janeiro de 1954, é uma fotógrafa e diretora de cinema norte-americana, mais conhecida por seus auto-retratos conceituais.

Fonte: Wikipédia.

### **Denise Madalena**

Denise Firmo Rodrigues Marinho é Comunicóloga de formação, mestranda em Artes Cênicas, ambos pela Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora da imagem enquanto signo da cultura, com o foco para o feminino.

Fonte: a autora

### **Fórum – Revista digital**

Inspirada no Fórum Social Mundial, a Fórum foi lançada com a cobertura do primeiro evento, realizado em janeiro de 2001 em Porto Alegre.

Fonte: site da Revista.

### **Frida Kahlo**

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (Coyoacán, 6 de julho de 1907—Coyoacán, 13 de julho de 1954) foi uma pintora mexicana.

Fonte: Wikipédia

### **Henrique Gabriel**

Belo Horizonte, Minas Gerais, é um Ator.

### **Isaura Tupiniquim**

Artista, professora e pesquisadora em artes. Doutoranda em Sociologia na Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Licenciatura em Dança na mesma universidade, onde também atuou como professora temporária.

Fonte: site da artista,

### **Ivana Chastinet**

Ivana Chastinet, nascida em 10 de fevereiro de 1963, em Salvador - BA, atriz, performer, diretora teatral, cenógrafa, iluminadora e produtora artística, graduada pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA, em 1997.

Fonte: *Escavador* - site biográfico.

### **Marina Ruy Barbosa**

Rio de Janeiro, 30 de junho de 1995, é uma atriz brasileira.

Fonte: Wikipédia

**Mateus Sá Mota**

Belo Horizonte, Minas Gerais, é um Fotógrafo.

**Michelle Mattiuzzi**

São Paulo, São Paulo, é uma Performer.

**Natália Soares**

Simões Filho, Bahia, é Licenciada em Ciências Sociais.

**Página @corpopolíticocorposensível**

Corpo político, corpo sensível: o fluxo das mulheres nos espaços públicos e o direito à cidade - projeto contemplado no Edital Redes e Ruas 2016. Projeto criado e coordenado pelos coletivos APRAÇA (@apraca.cc).

Fonte: site da revista

**QGFeminista**

Plataforma digital de publicações de estudos que relacionam os temas relativos ao gênero, classe, ao patriarcado, entre outros.

Fonte: site da revista.

**René Magritte**

Lessines, 21 de Novembro de 1898 — Bruxelas, 15 de Agosto de 1967, foi um dos principais artistas surrealistas belgas.

Fonte: Wikipédia.

**Sabrina Rauta**

Belo Horizonte, Minas Gerais, é uma Atriz.

**Yoko Ono**

Tóquio, 18 de fevereiro de 1933, é uma cantora, compositora, cineasta e artista plástica vanguardista japonesa.

Fonte: Wikipédia.